VOLKER PANTENBURG

FILM ALS THEORIE

Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard

[transcript] Film

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Volker Pantenburg
Film als Theorie

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Volker Pantenburg hat an der Universität Münster im Fach Komparatistik promoviert und lehrt dort Literaturwissenschaft. Er ist Mitherausgeber von »Anführen – Vorführen – Aufführen. Texte zum Zitieren« (2002) und hat eine Sammlung mit Texten von Harun Farocki (»Nachdruck«, 2001) redaktionell betreut.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Volker Pantenburg

Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

D6

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://dnb.dnb.de abrufbar.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 DE Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Erschienen 2006 transcript Verlag, Bielefeld
© Volker Pantenburg

Umschlaggestaltung und Innenlayout:
Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: aus Jean-Luc Godard, »Histoire(s) du cinéma«, Kapitel 4B (FR/CH 1988-1998)
Lektorat: Volker Pantenburg, Berlin
Satz: Rainer Schäle, Wuppertal
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Deutschland
Print-ISBN 978-3-89942-440-9
PDF-ISBN 978-3-8394-1944-1
https://doi.org/10.14361/9783839419441
Buchreihen-ISSN: 2702-9247
Buchreihen-eISSN: 2702-9247

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier
mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

INHALT

Einleitung

2 x Bildforschung
9

I. Le Film qui pense
29

Bild, Theorie, Praxis
29
Film als »konkretes Medium«
31
Theorien des Films / Film als Theorie
45
Differenz und Theorie
60
Montage und Filmdenken
68

II. Die Kamera als Pinsel – Film und Malerei
75

Mit Bildern erzählen: À BOUT DE SOUFFLE
83
Das Museum sprengen: PIERROT LE FOU
87
Dinge ordnen: STILLEBEN
107
Bilder bearbeiten: PASSION
125

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

III. Abweichung als Norm – Anmerkungen zum Essayfilm
143

IV. Cut - Zwischenspiel im Schneideraum
165

Was ein Schneideraum ist: SCHNITTSTELLE
167
Montage, toujours: JLG/JLG
178

V. Taking Pictures - Fotografie und Film
189

Verschieben: LES CARABINIERS
196
Übertragen: ETWAS WIRD SICHTBAR
209
Vermessen: BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES
217

VI. Zwei oder drei Möglichkeiten, mit den Händen zu sprechen
235

Sich fragen: LA CHINOISE / LE VENT D'EST
253
Sich geben: NOUVELLE VAGUE
260
Sich ausdrücken: GEORG K. GLASER / DER AUSDRUCK DER HÄNDE
267

Schlussbemerkung
275

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Anhang

Übersetzung der französischen Zitate
283
Literatur
298
Bildnachweise
320
Dank
321

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

EINLEITUNG

2 x Bildforschung

»Selbst wenn man davon spricht, ihm nicht folgen zu wollen, kann man dabei zum kleinen Godard werden.«

Harun Farocki[1]

Bei der *documenta X* konnten sich die Besucher 1997 neben zwei Kapiteln aus Jean-Luc Godards Videoserie HISTOIRE(S) DU CINÉMA auch den Film STILLEBEN[2] von Harun Farocki ansehen. Während Godards in der Endfassung gut vierstündige Montage den bislang einzigen Versuch darstellt, einhundert Jahre (Film-)Geschichte nicht als Text, sondern als verdichtete Mischung aus übereinander gelegten Bildern und Tönen, aus Schrift-Inserts und verfremdeten Zitaten ins Bild zu setzen, basiert Farockis Film auf einer scheinbar einfachen Gegenüberstellung. Godard schichtet und erzeugt »Bildkompressen«,[3] Farocki stellt nebeneinander und seziert. In einer kontinuierlichen Parallelmontage zeigt er einerseits klassische Stilllebenmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts, andererseits dokumentarische Aufnahmen aus Ateliers von Werbefotografen der neunziger Jahre, in denen die gleichen Objekte – Uhren, Lebensmittel, Gläser, Geld – zum Bild werden: In der Reklame, so eine mögliche Lesart, ist der symbolische Verweis, der in den Gemälden des 16. Jahrhunderts durch das Objekt hindurch auf Gott abzielt, durch die Vergöttlichung der Ware selbst im Bild abgelöst worden.

Sieben Jahre später findet im Kunstraum Lüneburg eine Ausstellung mit dem Titel »Die Regierung« statt.[4] Auch hier wird eine Arbeit Harun

1 Harun Farocki: »Passion«, in: Filmkritik 7/1983, 317-328: 317.

2 HISTOIRE(S) DU CINÉMA, F 1988-1998, Regie: Jean-Luc Godard; STILLEBEN, D 1997, Regie: Harun Farocki. STILLEBEN war eine Auftragsarbeit für die Kasseler Ausstellung.

3 So der prägnante Begriff Klaus Theweleits, den er in seinem Buch Deutschlandfilme zur Beschreibung des Godardschen Verfahrens einführt. (Klaus Theweleit: Deutschlandfilme. Filmdenken und Gewalt, Frankfurt am Main: Stroemfeld 2003, passim). Vgl. auch das Interview, das Veronika Rall 2003 mit Theweleit geführt hat: »Sachbearbeiter von Wirklichkeiten. Der Diskurs-Jockey«, in: WOZ. Die Wochenzeitung 11.9.2003.

4 Zur Ausstellung in Lüneburg siehe Thomas Wagner: »Wie es euch regiert«, in: FAZ 3.2.2004 und Thomas Wulffen: »Blick zurück auf die eigenen Zustände«,

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Farockis mit einem Film Jean-Luc Godards in Verbindung gebracht. Mehr noch, beide Arbeiten geraten tatsächlich miteinander in Berührung. Auf eine im Raum aufgespannte Leinwand ist die Supermarkt-Szene aus TOUT VA BIEN projiziert, auf ihrer Rückseite läuft ein Ausschnitt aus Farockis Video DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN, einem Beobachtungsfilm, der die Überlegungen und Planungen mehrerer Architekten und Designer von Shopping-Malls dokumentiert.[5] TOUT VA BIEN ist der letzte längere Film, den Godard mit Jean-Pierre Gorin, seinem Partner im Kollektiv *Groupe Dziga Vertov*, zusammen drehte und zugleich der einzige, den die beiden im 35mm-Kinoformat und mit internationalen Stars produzierten.[6] Er bildet ein kurzes Zwischenspiel zwischen den aggressiven, agitatorischen 16mm-Filmen, die zwischen 1968 und 1972 entstanden, und Godards Arbeit mit Video.[7] Der Film handelt von Fabrikarbeit und Medienarbeit, von Streik und Konsumkritik. Die in Lüneburg gezeigte Szene besteht aus einem mehrere Minuten langen Travelling entlang einer ermüdend großen Anzahl von Kassen in einem Einkaufszentrum.[8] Die Kamera gleitet zunächst langsam, fast schwebend nach links, während auf der Tonspur die lauten Geräusche der Registrierkassen und die im Supermarkt randalierenden und agitierenden Studenten zu hören sind. Als sie bei der letzten Kasse angekommen ist, ändert die Kamera ihre Richtung und fährt ebenso langsam wieder zurück zum Ausgangspunkt. Die Welt des Konsums wird so geduldig ausgemessen, als sei sie mit der Welt des Sichtbaren identisch, zu der es – zumindest in der Logik der Kamerafahrt – kein Außen gibt.

---

in: Der Standard 23.2.2004. Roger M. Buergel, gemeinsam mit Ruth Noack Kurator der Ausstellung, hat auch das Buch *Von Godard sprechen* ins Deutsche übersetzt. Darüber hinaus ist er der Leiter der *documenta 12*, die 2007 in Kassel stattfinden wird.

5 TOUT VA BIEN, F/I 1972, Regie: Jean-Luc Godard/Jean-Pierre Gorin; DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN, D 2001, Regie: Harun Farocki.

6 Die Hauptrollen spielen Yves Montand und Jane Fonda; deren Art, sich für den Vietcong zu engagieren, kritisieren Gorin und Godard in ihrem letzten gemeinsamen Film, LETTER TO JANE (F 1972), scharf.

7 Erst 1979 kehrte Godard nach mehreren Videoproduktionen und den beiden Fernsehserien SIX FOIS DEUX (F/CH 1976) und FRANCE TOUR DÉTOUR DEUX ENFANTS (F/CH 1977/78) mit dem Film SAUVE QUI PEUT (LA VIE) (F/CH 1979) wieder ins Kino zurück. Godards Arbeit mit Video ist in den letzten Jahren verstärkt Aufmerksamkeit gewidmet worden, etwa in einer Retrospektive seiner TV- und Videoarbeiten im New Yorker *Swiss Institute* und einem daraus hervorgegangenen Sammelband: Gareth James/Florian Zeyfang (Hg.): I said I love. That is the promise. The tvideo politics of Jean-Luc Godard/Die TVideopolitik von Jean-Luc Godard, Berlin: b_books 2003.

8 Die Kamerafahrt nimmt die noch berühmtere Sieben-Minuten Fahrt aus Godards WEEK END auf, die an einem nicht enden wollenden Stau auf einer französischen Landstraße entlangführt. WEEK END zeigt die Konsumenten auf dem Weg ins Wochenende, TOUT VA BIEN den Ort, an dem sie die Konsumwaren an den Werktagen einkaufen.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Sequenzen aus Filmen Farockis und Godards zur Vorder- und Rückseite einer Leinwand zu machen, provoziert eine Reihe von Deutungen: Werden hier die Vergangenheit und die Gegenwart der Konsumgesellschaft gezeigt? Oder wird ihre sichtbare Vorderseite, der moderne Supermarkt in Godards Film, mit seiner meist unsichtbaren Rückseite, der Planung und den Steuerungsmechanismen, die zu einer Shopping Mall führen, konfrontiert? Godard zeigt den Raum des Konsums als einen politischen Raum, Farocki die symbolische Politik, nach der über die Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Waren und über die Wege des Kunden in modernen Einkaufszentren entschieden wird.

***

Der Berliner Filmemacher und Autor Harun Farocki hat häufig auf den Einfluss hingewiesen, den die »Nouvelle Vague«, und hier vor allem ihr eigenwilligster Vertreter Jean-Luc Godard, für ihn gehabt hat. Farocki, im Januar 1944 geboren und damit 13 Jahre jünger als Godard, begann 1966 mit dem Filmstudium. Er gehörte zum ersten Jahrgang an der neu gegründeten »Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin« (DFFB), die sich in den folgenden zwei Jahren zu einem der West-Berliner Zentren der Politisierung entwickeln sollte. Dort entstanden Kurzfilme wie DIE WORTE DES VORSITZENDEN und WHITE CHRISTMAS,[9] die den starken Einfluss des Vietnamkrieges und der chinesischen Kulturrevolution ebenso spüren lassen wie den von Jean-Luc Godards Filmen. In einem Gespräch mit Thomas Elsaesser hat Farocki sein Verhältnis zu Godard so beschrieben:

For me, Godard has been way out in front for the past thirty years, he always encourages me to do things, and I always found out that I do what he did fifteen years earlier. Luckily for me, not quite in the same way. […] So many ideas are hidden in his work that although you are a different director, you can nonetheless always refer back to him.[10]

9 DIE WORTE DES VORSITZENDEN, BRD 1967, WHITE CHRISTMAS, BRD 1968, Regie: Harun Farocki.

10 Thomas Elsaesser: »Making the World Superfluous: An Interview with Harun Farocki«, in: Ders. (Hg.): Harun Farocki. Working on the Sight-Lines, Amsterdam: Amsterdam UP 2004, 177-189: 178. Knapp 15 Jahre vorher bezeichnet Farocki Godard in einer Kurzbiographie als »role model«: »He was already a role model thirty years ago: He could deal with both intellect and money – he used both of them for his productions. Today, he represents someone who thinks in terms of film.« (Harun Farocki: »Biographical Note«, in: Harun Farocki. A Retrospective, hg. von Neil Cristian Pages und Ingrid Scheib-Rothbart, New York: Goethe House New York 1991, 3.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Auf die nahe liegende Frage, ob er Godard je persönlich getroffen habe, hat Farocki geantwortet, er vermeide dies, was als Respekt und Scheu zu verstehen ist, aber möglicherweise auch als Symptom dessen, was Harold Bloom »Anxiety of Influence« genannt hat.[11] Fest steht, dass die Arbeiten Farockis zu denen Godards in einem vielfältigen, häufig expliziten, manchmal untergründigen Zusammenhang stehen. Ein besonders offensichtliches Ergebnis der über dreißigjährigen Auseinandersetzung ist das 1998 erschienene Buch »Von Godard sprechen«, in dem Farocki acht Filme Godards in Dialogen mit der amerikanischen Filmtheoretikerin Kaja Silverman umkreist.[12] Aber auch in den vorangegangenen Jahrzehnten stellte der französisch-schweizerische Filmemacher einen zentralen Bezugspunkt für das Denken Farockis dar. Punktuell sind diese Bezüge wahrgenommen und vor allem im Rahmen von Ausstellungsprojekten im Kunstkontext produktiv gemacht worden.[13] Eine umfangreichere Untersuchung, die beide Arbeiten miteinander in Beziehung setzt, gibt es bisher jedoch nicht.[14]

Für eine Gegenüberstellung beider Regisseure sprechen zunächst ihre offenkundigen Gemeinsamkeiten. Beide haben ihre filmische Arbeit immer auch mit Texten begleitet – Godard bereits vor seinen ersten eigenen Regiearbeiten in den *Cahiers du cinéma* und anderen Filmzeitschriften, Farocki zwischen 1974 und 1984 verstärkt als Autor und Redakteur der

11 Vgl. Harold Bloom: The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry, New York: Oxford UP 1973.

12 Harun Farocki/Kaja Silverman: Von Godard sprechen, aus dem Amerikanischen von Roger M. Buergel, Berlin: Vorwerk 8 1998.

13 Den Implikationen einer Verschiebung des Rezeptionsortes wäre gesondert nachzugehen: Was bedeutet es, dass seit den neunziger Jahren immer mehr Filmemacher vom Kino in den Kunstbetrieb wechseln? Wird ein Film durch seine Präsentation als Installation automatisch zu Kunst? Als Beispiele für den Wechsel vom klassischen Kino- oder Fernsehfilm in das Feld der Kunst sind neben Harun Farocki auch Isaac Julien und aus dem Bereich des Experimentalfilms Matthias Müller oder Martin Arnold zu nennen. Vgl. auch Texte zur Kunst, September 2001, 11. Jahrgang, Heft 43 [Themenheft: Was will die Kunst vom Film?] und den Ausstellungskatalog Moving Pictures. Fotografie und Film in der zeitgenössischen Kunst, hg. von Renate Wiehager, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001. Ein exzellenter Bildband zur gegenseitigen Beeinflußung von Kunst und Film nach dem zweiten Weltkrieg ist Hall of Mirrors. Art and Film since 1945, hg. von Kerry Brougher, New York: Monacelli 1996. Farocki selbst hat gemeinsam mit Antje Ehmann Anfang 2006 unter dem Titel »Kino wie noch nie« eine Ausstellung kuratiert, deren Ziel es ist, »die Bildanalysen vom Diskursiven abzukoppeln und durch zwingend konzipierte Bildanordnungen und -folgen in der Ausstellung erfahrbar zu machen« (»Kino wie noch nie«, Generali Foundation Wien, 20. Januar bis 24. April 2006).

14 Eine Ausnahme stellt ein kurzer Text von Christina Scherer dar. Vgl. Christina Scherer: »Bilder kommentieren Bilder: Die Analyse von Film im Film. Schnittstellen zwischen Harun Farocki und Jean-Luc Godard«, in: AugenBlick 34, Dezember 2003 [Themenheft: Godard und die Folgen], 73-85.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Zeitschrift *Filmkritik*.[15] Sie sind insofern auch als Autoren zu entdecken,[16] die ihre Filme auf vielfältige Weise kommentieren: einerseits durch gesprochene Kommentare in den Filmen selbst, Zwischentitel, Bücher, die zitiert, gelesen, verarbeitet werden; andererseits in Begleittexten, Interviews, Drehbuchentwürfen, Notizen über die Recherche zu einzelnen Filmen. Stets ist dabei die Dialektik von Nähe und Distanz zwischen Text und Bild eine der Methoden, mit denen die Koordinaten dessen, was man ›Bild‹ nennt, bestimmt werden. Die Texte halten Einzug in die Filme, aber gleichzeitig verlängern sich auch die Filme in die Texte hinein. »Indeed, some of your films exist as a written text and as a film«, resümiert Elsaesser im Gespräch mit Farocki,

without the one cancelling out the other, but also because it seems to me that your writing is already a form of filming, of spacing, editing, of transposing ideas into images and actions. On the other hand, there is also a sense in which for you the cinema is not a substitute for writing. On the contrary, writing has, since the advent of cinema, achieved a new definition, a new purity and outline that is paradoxically due to the existence of cinema.[17]

Eine solche Verzahnung von Rezeption (Lesen) und Produktion (Filmemachen, Schreiben) ist für Harun Farockis Methode konstitutiv. In den siebziger Jahren, bei der Arbeit an ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN[18] hat er selbst diese Organisationsform als »Verbundsystem« beschrieben:

Nach dem Vorbild der Stahlindustrie, wo jedes Abfallprodukt in den Produktionsprozeß zurückfließt und kaum eine Energie verlorengeht, versuche ich einen Verbund meiner Arbeiten. Die Grundlagenforschung zu einem Stoff finanziere ich mit einer Rundfunksendung, bestimmte dabei studierte Bücher be-

15 Ein lesenswerter Text über die Zeitschrift, die Rainald Goetz als »das Zentralorgan des jungen, harten Denkens« beschrieben hat, stammt von Bettina Klix (Bettina Klix: »Das Zentralkomittee der Politik des Sehens«, in: Jungle World 28, 4.7.2001). Farocki selbst hat 2003 einen kurzen Rückblick auf die Zeitschrift veröffentlicht: Harun Farocki: »Filmkritik«, in: Fate of alien modes, hg. von Constanze Ruhm u.a., Wien: Secession 2003, 103-104.

16 Einen Schritt in diese Richtung macht der 2001 erschienene Sammelband mit ausgewählten Texten Farockis (Harun Farocki: Nachdruck/Imprint. Texte/Writings, hg. von Susanne Gaensheimer und Nikolaus Schafhausen, Berlin: Vorwerk 8 2001). Zum Zusammenhang zwischen den Filmen und Texten Farockis siehe dort Verf.: »Sichtbarkeiten. Harun Farocki zwischen Bild und Text«, 13-41. Viele der Texte und Interviews Godards sind in einer zweibändigen französischen Ausgabe versammelt (Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998).

17 Elsaesser: »Making the World Superfluous«, 179.

18 ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN, BRD 1977/78, Regie: Harun Farocki.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

handle ich in Buchsendungen, und manches, was ich bei dieser Arbeit sehe, kommt in Fernsehsendungen.[19]

Knapp dreißig Jahre später sieht dieses Verbundsystem anders aus. Seit Farockis Arbeiten in den neunziger Jahren von der Bildenden Kunst entdeckt wurden, sind sie immer häufiger in Ausstellungen und immer seltener im Kino zu sehen. Zumindest teilweise lassen sich die Produktionen nun auch durch Galerien und Kunstausstellungen finanzieren. Von einigen Arbeiten gibt es sowohl installative Fassungen als auch Versionen für die Fernsehausstrahlung. Unverändert bleibt jedoch der enge Bezug zu Texten. Auch weiterhin erscheinen – weniger regelmäßig als zu *Filmkritik*-Zeiten – Notizen zu Filmen, theoretische Texte oder aktuelle Interventionen wie im Falle des Irakkriegs von 2003.[20]

Das Zusammenspiel von Film und Text, in dem das eine jeweils vom anderen her perspektiviert wird, ist mindestens ebenso vehement von Jean-Luc Godard propagiert worden. Auch er hat sich immer wieder standhaft geweigert, die mediale Grenze anzuerkennen und sie in der regelmäßigen Übertretung zugleich konturiert und sichtbar gemacht. Etwa, wenn er seine Arbeit als Kritiker bereits als Filmemachen bezeichnet oder die Einladung zu einer Vorlesungsreihe in Montreal 1978 nur unter der Bedingung akzeptiert, dass sie als »Drehbuch« für ein Filmprojekt verstanden werde – ein Projekt, das er erst zehn Jahre später tatsächlich in Angriff nehmen konnte.[21] Es fügt sich in diese Logik der intermedialen Verschaltung, dass die filmische Arbeit, so sehr sie sich als »Arbeit mit Bildern« versteht, in beiden Fällen oft von Büchern ausgeht. In gewisser Hinsicht lässt sich Godards gesamte Arbeit als kompensatorische Geste eines gescheiterten Schriftstellers deuten, der bei aller vermeintlichen Abkehr vom Schreiben in den unterschiedlichsten Formen immer wieder am Buch festhält und auf Bücher zurückkommt. »Je voulais publier un premier roman chez Gallimard. J'ai essayé: ›Il fait nuit…‹ Je

19 Harun Farocki: »Notwendige Abwechslung und Vielfalt«, in: Filmkritik 8/1975, 360-369: 368f.

20 Vgl. etwa Harun Farocki: »Amerikanische Einstellung« [1999] und »Kontrollblicke« [1999], in: Ders.: Nachdruck, 292-305 und 307-321, die im Umkreis der Filme DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN und GEFÄNGNISBILDER geschrieben wurden. Das »Kriegstagebuch« erschien in zwei Folgen in der Wochenzeitung Jungle World: Harun Farocki: »Der Tod der anderen«, in: Jungle World 15, 2.4.2003 und »Experten und Projektile«, in: Jungle World 16, 9.4.2003. Eine längere Fassung in fünf Folgen ist auf den März- und April-Seiten des Film-Weblogs »new filmkritik« zu finden (www.filmkritik.blogspot.com, Abruf 1.2.2006).

21 Vgl. für einen kurzen Überblick über die Entstehung der HISTOIRE(S) DU CINÉMA Joachim Paech: »Intermediale Figuration – am Beispiel von Jean-Luc Godards *Histoire(s) du Cinéma*«, in: Jutta Eming/Annette Jael Lehmann/Irmgard Maassen (Hg.): Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven, Freiburg: Rombach: 2002, 275-295: 287ff.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

n'ai même pas fini la première phrase. Alors j'ai voulu être peintre. Et voilà, j'ai fait du cinéma.«[22] Vielleicht im Reflex auf dieses frühe Scheitern haben die Bücher auf andere Weise Eingang gefunden in Godards Filme. Es dürfte schwer sein, einen Godard-Film ohne Bücher zu finden, in denen die Schauspieler lesen, aus denen auf der Tonspur zitiert wird, deren Titel angeführt oder die zum Requisit werden wie die zu Wänden gestapelten »Roten Bücher« Maos in LA CHINOISE.[23] Für Harun Farocki kann in ähnlicher Weise behauptet werden, dass seine bildkritischen Arbeiten trotz aller Konzentration auf das Bild immer auch das Ergebnis von Textarbeit sind. Textarbeit heißt in diesem Fall Recherche, theoretische Schulung des Blicks, Konfrontation des Gesehenen mit Gesagtem. »Wie man sieht«, um den Titel eines seiner Filme zu zitieren,[24] ist nicht nur Ergebnis vorheriger Blicke, sondern richtet sich immer auch an Gelesenem aus. In einem langen Interview über seine Arbeiten hat Farocki die textuelle Seite dieses »doppelten Blicks« einmal mit der Formulierung beschrieben, er ›verfilme seine Bibliothek‹[25]. Rekonstruiert man diese Bibliothek in groben Zügen, so ist vor allem auffällig, dass die Trennung zwischen theoretischen und literarischen Texten, zwischen Primär- und Sekundärliteratur nicht zu existieren scheint.[26] »Der Zweite Weltkrieg ist nicht in einen Roman von einem neuen Tolstoj eingegangen, eher in die ›Dialektik der Aufklärung‹ von Horkheimer und Adorno«,[27] erläutert Farocki den engen Zusammenhang von Erzählen und Erörtern, der auch seine Filme strukturiert. ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN etwa kann bei allen erzählerischen Anteilen ebenso gut als die Verfilmung einer Theorie des Soziologen Alfred Sohn-Rethel verstanden werden; in

22 Jean-Luc Godard: »Les livres et moi« [1997], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome II: 1985-1998, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 432-439: 436. Im Folgenden: JLG II. Eine Übersetzung der französischen Zitate findet sich im Anhang.

23 LA CHINOISE, F 1967, Regie: Jean-Luc Godard.

24 WIE MAN SIEHT, BRD 1986, Regie: Harun Farocki.

25 Rolf Aurich/Ulrich Kriest: »Werkstattgespräch Harun Farocki«, in: Dies. (Hg.): Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki, Konstanz: UVK 1998, 325-347: 343.

26 In diesem Zusammenhang ist auch auf die zahlreichen Interviews hinzuweisen, die Farocki für die *Filmkritik* mit Schriftstellern geführt hat. Die langen Gespräche mit Heiner Müller (5/1981), Peter Weiss (6/1981) oder Georg K. Glaser (7/1982) sind ein Beipiel dafür, wie sehr sich Farocki – spätestens ab den achtziger Jahren - für literarische Schreibweisen und Verfahren interessiert. Vgl. dazu auch Rembert Hüser: »Wo fängt das an, wo hört das auf? Laudatio zum Peter Weiss-Preis 2002 für Harun Farocki«, in: Peter Weiss Jahrbuch 2003, 21-31.

27 »Obdachlose am Flughafen. Sprache und Film, Filmsprache. Der Filmemacher Harun Farocki im Gespräch mit Rembert Hüser«, in: Jungle World 46, 8.11.2000.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

den Film ETWAS WIRD SICHTBAR[28] ist neben Sachbüchern über den Vietnamkrieg auch Carl Schmitts »Theorie des Partisanen« eingeflossen.

Die Korrespondenzen zwischen Godard und Farocki gehen über diesen engen Textbezug hinaus: Beide haben nicht nur über ihre eigenen Produktionen, sondern mehr noch über andere Regisseure geschrieben und die allgemeinen, über die eigene Arbeit hinausreichenden Bedingungen des Filmemachens zum Thema gemacht. Bei beiden verbindet sich die Selbstreflexion mit einem ausgeprägten Interesse für die Geschichte des Kinos, seine Ausdrucksformen und seine Einbettung in ökonomische Zusammenhänge und Zwänge. Und für beide stellt das Jahr 1968 eine wichtige Zäsur dar, die nachhaltig einen politischen Begriff vom Filmemachen prägt; ein Filmemachen, das sich gegen den etablierten Filmbetrieb stellt und auf eine möglichst weitgehende Autonomie der Produktion setzt.[29] Hintergrund für den kritischen Umgang mit dem Medium Film sind – besonders in den Jahren um und nach 1968 – marxistisch-materialistische Positionen, die Godard vorübergehend vollständig mit dem traditionellen Kinobetrieb brechen lassen. Farocki kann zwar nach seiner Relegation von der Filmhochschule[30] den seinerzeit in politischen Zirkeln erfolgreichen Film NICHT LÖSCHBARES FEUER[31] produzieren, ist dann allerdings über Jahre hinweg auf Auftragsproduktionen für das

28 ETWAS WIRD SICHTBAR, BRD 1982, Regie: Harun Farocki.

29 1968 ist besonders für die Kinogeschichte ausgesprochen wichtig. Bereits im Februar des Jahres demonstrierten in einer Art Generalprobe für die Mai-Ereignisse Tausende von Studierenden und Kulturschaffenden, unter ihnen Roland Barthes und Jean-Luc Godard, gegen die Absetzung des Leiters der *Cinémathèque Française*, Henri Langlois. Im Mai dann brachten François Truffaut, Jean-Luc Godard und andere das Filmfestival in Cannes zum Abbruch. In Berlin verbindet sich die Politisierungswelle eng mit den Ereignissen an der DFFB, an der Harun Farocki studierte. Vgl. zum Komplex »1968 und das Kino« unter anderem den informativen Katalog *That Magic Moment. 1968 und das Kino* (hg. von der Viennale, Wien: Viennale 1998), der Texte von damals und rückblickende Essays von Beteiligten versammelt. Für eine zeitnahe Rekonstruktion der französischen Ereignisse vgl. Enno Patalas: »Zum Beispiel Frankreich«, in: Filmkritik 8/1968, 553-560. Ein knapper Rückblick auf die Entwicklung in Frankreich findet sich auch bei Joachim Paech: »Vor 20 Jahren. Das Kino lehnt sich auf«, in: epd film 7/1988, 24-27. Siehe darüber hinaus Sylvia Harvey: May '68 and Film Culture, London: BFI 1978, 16-27. Eine Chronologie der Ereignisse dort auf den Seiten 121-125.

30 Zu den politischen Auseinandersetzungen an der DFFB, die 1968 vorübergehend von den Studierenden in *Dziga Vertov-Akademie* umbenannt wurde, vgl. Tilman Baumgärtel: Harun Farocki. Vom Guerillakino zum Essayfilm. Werkmonografie eines Autorenfilmers, Berlin: b_books 1998, 56-78. Neben Farocki wurden 17 weitere Studenten – darunter Hartmut Bitomsky (seit Januar 2006 Direktor der Akademie), Holger Meins und Philip Sauber – der Hochschule verwiesen, nachdem sie im November 1968 das Büro des Rektors besetzt hatten. Vgl. zur Frühgeschichte der DFFB auch Verf.: »Die Rote Fahne. Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, 1966-1968«, in: Martin Klimke/Joachim Scharloth (Hg.): 1968. Ein Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung. Köln, Wien: Böhlau 2006, 259-268.

31 NICHT LÖSCHBARES FEUER, BRD 1969, Regie: Harun Farocki.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Fernsehen angewiesen. Erst 1977 kommt der aus Eigenmitteln aller Beteiligten finanzierte Film ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN in die Kinos.

Auf den ersten Blick wird die Engführung der Arbeiten Farockis und Godards trotz dieser Parallelen einen Einwand provozieren: Sind Farockis Filme – mit Ausnahme des Melodrams BETROGEN[32] – nicht als Dokumentarfilme zu verstehen und Jean-Luc Godards als Spielfilme? Stehen sie damit nicht auf zwei grundsätzlich unterschiedlichen Seiten des filmischen Spektrums – hier das Feld des Fiktionalen, da die Welt des Faktischen? Aus Godards und Farockis Perspektive müsste die Antwort darauf lauten, dass die Fragen falsch gestellt sind, weil sie die im Medium Film prekäre Differenz von Fiktion und Realität zum Ausgangspunkt wählen. Denn auch wenn sich die Trennung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm als eine der filmgeschichtlich zähesten erwiesen hat, ist sie doch in theoretischer Hinsicht kaum aufrecht zu erhalten. Im gleichen Maße, in dem das bloße Abfilmen der Wirklichkeit ein rahmender, fiktionalisierender Akt ist, ist auch das Arrangieren und Zurichten der Realität für die Kamera mindestens als Dokumentation dieses Zurichtungsprozesses zu verstehen. Es gehört nicht nur zu den Prämissen beider Filmemacher, diese vermeintlich basale Grenzlinie nicht anzuerkennen; das Verhältnis von Realität und Erfindung ist vielmehr seinerseits immer wieder Thema der Filme und Texte. Allerdings scheint Godard stärker dem Kino verhaftet als Farocki und trotz seiner Bezüge zur Bildenden Kunst im Wesentlichen an den Bildern und der Geschichte des Kinos zu arbeiten: »Like Godard, Farocki has produced a political metacinema; yet whereas Godard has focused on the classic genres of film, Farocki concentrates on its military-industrial exploitation«,[33] markiert Hal Foster einen möglichen Unterschied. Auch wenn damit zwei Schwerpunkte bezeichnet sind, deren Differenzen nicht verwischt werden sollen, ist dem zweierlei entgegenzuhalten. Zum einen geht auch Godards Interesse über das Kino hinaus. Er ist zwar nicht auf die Verwendung von Bildern in industriellen Produktions- und Destruktionszusammenhängen konzentriert wie dies in Farockis Arbeiten seit den achtziger Jahren zu beobachten ist. Dennoch zielen auch seine Filme stets auf mehr als das Kinematographische im engeren Sinne ab und verstehen sich als allgemeine Bildkritik. Zum anderen orientieren sich Farockis bildkritische Arbeiten, auch wenn sie aus dem Rahmen klassischer Filmgenres heraustreten, immer an den Inszenierungspraxen des Kinos. Die Art und Weise, wie Kinofilme erzählen, ihren Stoff dramaturgisch aufbereiten und was dies

32 BETROGEN, BRD 1985, Regie: Harun Farocki.
33 Hal Foster: »The Cinema of Harun Farocki«, in: Artforum, November 2004, 156-161: 158.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

impliziert, ist als Folie bei seiner Analyse »gefundener« Bilder aus Archiven und Bilderkennungsprogrammen stets präsent.

Die Korrespondenz zwischen Godard und Farocki, die in dieser Arbeit im Zentrum stehen wird, führt über ihre Filme hinaus. Denn trotz der scheinbaren Konzentration auf zwei ›Autorenfilmer‹ und Film-Autoren markieren Harun Farocki und Jean-Luc Godard nur einen der beiden Schwerpunkte. Ihre Texte und Filme sollen zugleich einen Ausgangspunkt für die weitergehende Problematisierung des Verhältnisses zwischen dem Medium Film und dem theoretischen Diskurs bilden. Den »Film als Theorie« zu begreifen, wie es der Titel des Buchs vorschlägt, zeichnet die Arbeiten Farockis und Godards zwar in besonders starkem Maße aus. Es ist aber keineswegs auf sie oder auch nur auf das problematische ›Genre‹ des Autorenfilms beschränkt. Viele der hier beschriebenen Verfahren finden sich ohne weiteres auch in konventioneller strukturierten Erzählfilmen, in denen durch eine Verschachtelung unterschiedlicher Bildebenen oder reflexive Schleifen ein Prozess des Nachdenkens über das Medium Film in Gang gesetzt wird.[34] Das Besondere an den Arbeiten Farockis und Godards ist daher nicht, dass sie sich kategorial von anderen Filmen unterscheiden. Entscheidend ist vor allem, dass hier besonders nachdrücklich und seit mehreren Jahrzehnten Fragen »filmischen Denkens« auf einer grundsätzlichen Ebene aufgeworfen werden: Wie lässt sich Sichtbar-Konkretes so miteinander koppeln, dass etwas Unsichtbares, Abstraktes wahrnehmbar wird? Inwiefern ist mit dem Medium Film – vor allem durch die Möglichkeiten der Montage – zugleich eine neuartige Form des Denkens entstanden? Bei wenigen anderen Filmemachern ist ein derart kontinuierliches Interesse daran zu beobachten, Film nicht in erster Linie als Unterhaltungsmedium zu nutzen, sondern aus dem technischen Dispositiv – sei es in Form eines Kinofilms, einer Videoinstallation oder als Fernsehsendung – ein theoretisch orientiertes Forschungsinstrument zu entwickeln, das Dinge sichtbar machen kann, die ansonsten verborgen blieben.[35] Ziel ist eine Bildforschung, die den Film nicht als selbstverständliches, leicht handhabbares Aufzeichnungsmedium begreift, sondern zuallererst seine Voraussetzungen klären möchte: Was charakterisiert die Bilder, die im Aufzeichnungsprozess und der anschließenden Montage entstehen? Welchen Regeln folgt ihre Verknüpfung? Wie ist dem gängigen Umgang mit Bildern eine Praxis entgegenzusetzen, die aus dem Bild selbst ein theoretisches Objekt

34 Vgl. etwa die Analyse Katharina Sykoras, in der die Einbettung der Malerei in klassischen Hollywoodfilmen im Zentrum steht: Katharina Sykora: As you desire me. Das Bildnis im Film, Köln: Walther König 2003.

35 Besonders Farockis Filmtitel weisen auf dieses zentrale Interesse hin: ETWAS WIRD SICHTBAR (1982), WIE MAN SIEHT (1986), AUGE/MASCHINE (drei Teile, 2001-2003) – die Liste ließe sich um etliche Titel erweitern.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

macht? Diese Fragen werden nicht in jedem einzelnen Film mit der gleichen Ausdrücklichkeit gestellt. Godards LE GAI SAVOIR oder Farockis WIE MAN SIEHT stellen die Frage nach der Funktionsweise von Bildern wesentlich direkter ins Zentrum als À BOUT DE SOUFFLE oder DIE BEWERBUNG, der zu den »Beobachtungsfilmen« gehört, in denen Farocki Institutionen filmt, die ökonomisches, soziales oder Freizeitverhalten einstudieren.[36]

Dennoch: Die Erforschung von Bildern – nicht nur als Kinobilder, sondern als strukturierendes Merkmal aller Lebensbereiche – ist seit mehreren Jahrzehnten die hauptsächliche Motivation beider Filmemacher. Wenn Bert Rebhandl anlässlich der *documenta X* über Farocki schreibt, er habe »im Prinzip sein gesamtes filmisches Werk rund um die Analyse von Bildern gebaut«[37], lässt sich dies problemlos auf Godard übertragen. In vielen seiner Filme mag dies weniger offen zu erkennen sein als bei Harun Farocki, aber auch Godards Ideal liegt stets darin, als Bild zugleich Analyse eines Bildes zu sein. »L'art en même temps que la théorie d'art. La beauté en même temps que le secret de la beauté. Le cinéma en même temps que l'explication du cinéma«,[38] schreibt er zu Beginn seiner Karriere als Filmemacher über das Kino Jean Renoirs und stellt damit zugleich ein Programm für die eigene selbstreflexive Kinopraxis der kommenden Jahrzehnte auf. Das Ideal, Kunst und Kunsttheorie, hier also Kino und Kinoanalyse in eins zu denken, schließt dabei nicht zufällig an eine der zentralen Forderungen romantischer Ästhetik an und gibt einen wichtigen Hinweis darauf, wie ›Theorie‹ in dieser Arbeit zu verstehen sein wird. In der Fluchtlinie frühromantischen Denkens soll sie als einer der Effekte beschrieben werden, der die von Godard genannte Verbindung von Objekt- und Metasprache nicht nur zum Thema macht, sondern sich dieser Verbindung zuallererst verdankt. Theorie impliziert einen zweifachen und oszillierenden Blick auf den Gegenstand und auf die eigenen Verfahren. Es bezeichnet also – um diese scheinbare Paradoxie wird es im ersten Kapitel zu gehen haben – eine *Praxis*, die zwischen Anschauung und Begriff, zwischen konkretem Objekt und abstrakter Verallgemeinerung hin- und herpendelt und dieses Hin und Her zugleich zum Thema der Arbeit erklärt. Damit ist auch gesagt, dass The-

36 Zu den ›Beobachtungsfilmen‹ (ein Begriff von Tilman Baumgärtel) gehören neben DIE BEWERBUNG (1996/97) bisher EIN BILD (1983), DIE SCHULUNG (1986/87), IMAGE UND UMSATZ ODER: WIE KANN MAN EINEN SCHUH DARSTELLEN? (1989), LEBEN – BRD (1991), DIE UMSCHULUNG (1994), DER AUFTRITT (1996), WORTE UND SPIELE (1998), DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN (2001) und zuletzt NICHT OHNE RISIKO (2004).

37 Bert Rebhandl: »Bildsprache. documenta X: Sieben Filmemacher im Kunstfeld«, in: Meteor 9 (1997), 4-12: 9.

38 Jean-Luc Godard: »Jean Renoir« [1957], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome I: 1954-1984, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 116-121: 118. Im Folgenden: JLG I.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

orie eher als Sammelbegriff für unterschiedliche Artikulationsformen verstanden wird denn als ein trennscharf abzugrenzendes Feld. An vielen Punkten berührt sich das Konzept zwar mit verwandten Begriffen wie (Selbst-)Reflexion oder Kritik.[39] Dennoch auf den Begriff ›Theorie‹ zurückzugreifen hat verschiedene Gründe: Zum einen bezieht er die Filme und Texte Farockis und Godards auf die geisteswissenschaftliche Entwicklung seit den sechziger Jahren und versucht sie vor der Folie dessen zu analysieren, was sich seitdem in einer Aktualisierung romantischer Positionen als Theorie formiert hat:[40] An der Schwelle von strukturalistisch orientierten Konzepten und ihren unterschiedlichen Nachfolgemodellen, die meist mit dem Begriff »Poststrukturalismus« bezeichnet werden, gerät vor allem die sprachliche Verfasstheit des eigenen Sprechens in den Fokus.

Der Begriff ›Theorie‹, wie er sich seitdem – und damit zeitlich parallel zu den Arbeiten Farockis und Godards – herausgebildet hat, ist zudem eng mit der Herstellung von Verhältnissen und Bezügen verbunden. »Repräsentation« im Sinne eines distanzierten, eindeutigen Verhältnisses zwischen Beschreibung und Beschriebenem wird zur zweifelhaften Praxis; neue Formen der Vermischung zwischen Sekundär- und Primärtexten, zwischen Objekt- und Metasprache werden erprobt. Dies ist nicht zuletzt mit einem Reflexiv-Werden des Diskurses verbunden, der in der französischen Theorie ebenso zu beobachten ist wie in den Filmen der »Nouvelle Vague« und der historisch folgenden Kinobewegungen:

> [The] contemporary practice of taking the signifying practice as one's subject, often in the very text in which the signifying practice under scrutiny is occurring, is paralleled by developments in film criticism and theory. (At this point and in this context, the distinction between theory and practice is not without ambiguity, insofar as a film which reflects upon its own or some broader signifying processes is necessarily theorizing, and theorizing is itself a practice in need of theoretical scrutiny.)[41]

Der Konvergenz, die Don Fredericksen hier zwischen Film und Theorie ausmacht, geht auch meine Untersuchung nach. Sie versteht Theorie vor allem als Resultat von Anschauung, als Untersuchung von Sichtbarkeit

39 Gemeint ist der Kritikbegriff, den Walter Benjamin in seiner Auseinandersetzung mit dem Denken der Frühromantiker rekonstruiert; vgl. Walter Benjamin: »Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik« [1920], in: Ders.: Gesammelte Schriften I.1, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, 7-122: bes. 62ff.

40 Vgl. dazu etwa Jonathan Culler: Literary Theory. A Very Short Introduction, Oxford/New York: Oxford UP 1997, 1-17.

41 Don Fredericksen: »Modes of Reflexive Film«, in: Quarterly review of film studies, Nr. 4, Sommer 1979, 299-320: 303f.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

und folgt darin der etymologischen Spur des Begriffs. »As the words ›reflection,‹ ›speculation,‹ and ›theory,‹ indicate, there is more than a casual relation between visual representation and the practice called theorizing (theoria comes from the Greek word ›to see‹).«[42] Damit ist nicht behauptet, dass diese Form von Theorie – so sehr sie auch selbst in Bildern organisiert ist – ganz auf Sprache verzichten könnte. Theorie im Medium Film ist auf Übersetzung angewiesen. Was sich im Film selbst als Gemisch von Formen, Tönen und Bildern darstellt, kann als Appell gelesen werden, dieses Gemisch zu entmischen und anschließend in Text und Bild neu miteinander in Beziehung zu setzen. Godard hat diese Dialektik von Ver- und Entmischung, von Konfusion und Klarheit als ein entscheidendes Moment seiner Poetologie beschrieben: »Montrer clairement un mélange, c'est quelque chose d'assez difficile et c'est toujours le cinéma que j'ai essayé de faire... et qui est un peu confus pour les gens. Alors, j'essaie d'être plus clair dans cette confusion en montrant effectivement, en m'intéressant à des moments de mélange.«[43]

Die Arbeit folgt methodisch den Anregungen Godards und Farockis, wenn sie das Theoretische nicht von außen an die Filme heranträgt, sondern es aus den Bildfolgen selbst entwickelt. Statt der Applikation eines Begriffsapparats, den Filmsemiotik, Psychoanalyse oder andere Disziplinen zur Verfügung stellen, sollen die Filme ihrerseits als Beiträge zu einem theoretischen Diskurs aufgefasst werden, dessen Potential in Lektüren einzelner Filme und Themenkomplexe zu entwickeln ist. Vor diesem Hintergrund wird auch die eklatante Meinungsverschiedenheit zwischen Godard und strukturalistisch orientierten Theoretikern 1966 beim Filmfestival in Pesaro verständlich, die häufig zu Unrecht als »refus à la théorie« auf Seiten Godards interpretiert wurde.[44] Während diejenigen, die semiotisch argumentierten wie Pier Paolo Pasolini und Roland Barthes, nach einem möglichst präzisen wissenschaftlichen Begriffsapparat suchten, um die ›langage cinématographique‹ analytisch zu beschreiben, setzte Godard im Rückgriff auf phänomenologisch geprägte Denker wie Maurice Merleau-Ponty auf die theoretische (und eher unsystematische) Kraft des Kinos selbst: »Nous sommes les enfants du langage cinématographique«, schreibt er nach dem Festival mit dem charakteristischen

42 William J.T. Mitchell: »Metapictures«, in: Ders.: Picture Theory, Chicago: Chicago UP 1994, 35-82: 82.

43 Jean-Luc Godard: Introduction à une véritable histoire du Cinéma. Tome I, Paris: Éditions Albatros 1980, 253.

44 Vgl. auch Marc Cerisuelo: »Godard et la théorie: tu n'as rien vu à Pesaro«, in: CinémAction Nr. 52, 1989 [Themenheft: Le cinéma selon Godard], 192-198: 194.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Pathos des »Ciné-Fils«[45]: »Nos parents, c'est Griffith, Hawks, Dreyer, et Bazin, et Langlois, mais pas vous, et d'ailleurs les structures, sans images, et sans sons, comment pouvez-vous en parler?«[46] Godard beharrt also auf der Eigenständigkeit des Bildlichen, das von sich aus durchaus in der Lage sei, seine eigene, nicht-prädikative Theorie zu formulieren und für sich zu sprechen. Das Bild komme vor der Struktur, es folge seinen eigenen Gesetzen und bringe die theoretischen ›Begriffe‹ in der Verknüpfung von Bildern selbst hervor.

Godards Vorbehalt gegen das Akademische und Systematische, der sich in der Konfrontation mit Barthes spiegelt, weist jedoch erneut über seinen unmittelbaren Anlass hinaus. Er ist auch ein Zeichen für den Abstand zwischen dem cinéastischen Diskurs, dem sich Farockis und Godards Texte und Filme verdanken, und dem universitären Sprechen. Was in den sechziger Jahren vergleichsweise unversöhnlich gegeneinander stand, ist mittlerweile zumindest in Teilen fließenden Übergängen gewichen. Farocki und Godard stehen gleichermaßen für den Versuch, beide Seiten ins Gespräch miteinander zu bringen: cinéastisches Schreiben und Sprechen akademisch zu informieren und die akdademische Sprache an Filmen zu schulen;[47] Theorien wahrzunehmen, aber sie vom Kino her und aus seinen Bildern heraus zu denken.[48]

45 So nannte sich der früh verstorbene Filmkritiker Serge Daney, dem Godard einen Nachruf gewidmet hat (Jean-Luc Godard: »Le Ciné-Fils« [1992], in: JLG II., 252-253).

46 Jean-Luc Godard: »Trois mille heures de cinéma« [1966], in: JLG I, 291-295: 294.

47 Viele der interessantesten Denker, die über das Kino geschrieben haben und schreiben, bewegen sich in diesem »Zwischenraum«, der irgendwo auf halber Strecke zwischen Kino- und Hörsaal liegt: Frieda Grafe, Klaus Theweleit, Gilles Deleuze, Serge Daney, Gilberto Perez, Alain Bergala...

48 Entsprechend gehört Godard zu den meistdiskutierten Regisseuren an der Universität, und auch Farockis Filme sind seit den achtziger Jahren stark im akademischen Raum rezipiert worden. Die Literatur zu Godard ist inzwischen unüberschaubar geworden (schon 1979 erschien Julia Lesages Bibliographie Jean-Luc Godard. A guide to references and resources, Boston: Hall 1979). Neben den frühen Untersuchungen von Richard Roud, Jean Collet und Ian Cameron (Richard Roud: Jean-Luc Godard, London: Secker & Warburg 1967; Jean Collet: Jean-Luc Godard, Paris: Seghers 1967; Ian Cameron (Hg.): The Films of Jean-Luc Godard, London: Studio Vista 1967) sind über die Jahre zahlreiche Monographien und Sammelbände erschienen, von denen hier nur einige Neuere zu nennen sind: David Sterritt: The Films of Jean-Luc Godard. Seeing the Invisible, Cambridge: Cambridge UP 1999, Raymond Bellour/Mary Lea Bandy (Hg.): Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991, New York: Museum of Modern Art 1992, Michael Temple/James S. Williams (Hg.): The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000, Amsterdam: Amsterdam UP 2000, und zuletzt der umfangreiche Tagungsband: Michael Temple/James S. Williams/Michael Witt (Hg.): For Ever Godard, London: Black Dog Publishing 2004. Die erste Biographie Godards hat Colin MacCabe geschrieben: Godard. A Portrait of the Artist at Seventy, New York: Farrar, Straus and Giroux 2003. Der Forschungsstand zu Harun Farocki ist leichter zu überblicken: Zwei 1998 erschiene Bände haben die Arbeiten Harun Farockis

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Ausgangspunkt der Untersuchung ist die Tatsache, dass theoretisches Denken üblicherweise umstandslos mit Texten identifiziert wird.[49] Schon terminologisch scheint logisches Denken an das Wort (den »Logos«) gebunden zu sein. Die Texte und Filme Godards und Farockis schlagen ein anderes Modell vor, in dem die Praxis der Bildproduktion zugleich eine Bildtheorie impliziert. An ihnen ist somit gerade das Zusammenfallen von Theorie und Praxis zu studieren. Mit Blick auf die Malerei hat Maurice Merleau-Ponty nachdrücklich auf die Untrennbarkeit von (gedanklicher) Theorie und (körperlicher) Praxis hingewiesen: »Le peintre, quel qu'il soit, *pendant qu'il peint*, pratique une théorie magique de la vision.«[50] Für Merleau-Ponty ist der künstlerische Zugang zur Welt also kein ästhetisches Supplement zum wissenschaftlich-philosophischen Nachdenken. Das Malen ist selbst Modus der Erkenntnis. Seine Überlegung lässt sich aufgreifen und generalisieren. Warum soll theoretisches Denken zwingend sprachlich stattfinden müssen? Könnten nicht Bilder, vor allem aber eine komplexe Verschaltung von Bildern und Tönen, wie sie das Kino seit Anfang des 20. Jahrhunderts bereitstellt, im gleichen Maße oder besser dazu in der Lage sein? Theoretisches Denken, so die These, muss nicht zwingend eine schriftliche oder mündliche Vermittlungsform wählen, sondern kann sich durchaus im Medium Film artikulieren. Dies gilt erst recht, wenn es bei der beschriebenen Theorie um eine Theorie des Bildes, seiner Produktion, Funktion, Distribution und Rezeption geht, wie sie in den Arbeiten Godards und Farockis entwickelt wird.

Die theoretische Prägung der Filme und Texte stellt Anforderungen an ihre Leser und Zuschauer. Godards Filme gelten, ebenso wie die Harun Farockis, seit jeher als anspruchsvoll, schwierig und komplex. Die Sprunghaftigkeit und Assoziativität, das Abbrechen und Neu-Ansetzen, mit der man in Godards Filmen immer wieder konfrontiert wird, ist auch in seine Texte eingegangen. Gilles Deleuze hat dies als das »Stottern«

zum ersten Mal ausführlich untersucht: Rolf Aurich/Ulrich Kriest (Hg.): Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki, Konstanz: UVK 1998 und die Dissertation von Tilman Baumgärtel: Harun Farocki. Vom Guerillakino zum Essayfilm. Werkmonografie eines Autorenfilmers, Berlin: b_books 1998. Im Herbst 2004 ist darüber hinaus ein englischsprachiger Sammelband zu den Filmen Harun Farockis erschienen, der eine Reihe von vorher bereits erschienenen Texten versammelt und durch einen einführenden Text des Herausgebers ergänzt: Thomas Elsaesser (Hg.): Harun Farocki. Working on the Sight-Lines, Amsterdam: Amsterdam UP 2004.

49 Auch das Buch Peter V. Zimas (Peter V. Zima: Was ist Theorie? Theoriebegriff und Dialogische Theorie in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Tübingen/Basel: Francke 2004), das den Rahmen des Begriffsfelds »Theorie« absteckt, zieht eine theoretische Dimension von Bildern nicht in Erwägung. Vgl. vor allem sein Vorwort (ix-xiv) und die Einleitung (1-23, bes. 8), in denen die Sprachlichkeit von theoretischem Denken als *conditio sine qua non* formuliert wird.

50 Maurice Merleau-Ponty: L'œil et l'esprit [1964], Paris: Gallimard 1988, 17.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Godards beschrieben[51] und darin eine wirksame Methode erkannt, den Vorgaben und Restriktionen eines logozentrischen, von oben nach unten organisierten Diskurses zu entgehen. Für Deleuze macht sich dies vor allem in der Verknüpfung von Bildern und Tönen bemerkbar, die keinem kausalen oder temporalen Prinzip folge, sondern bei Godard durch ein simples UND verbunden seien. Das UND, eine prinzipiell *montierende* Konjunktion tritt an die Stelle einer hierarchischen Beziehung zwischen den Einzelelementen des Diskurses, es bringt die gleichmäßig fließende Sprache aus ihrem Gleichgewicht und macht auf das sprachliche Material selbst aufmerksam. Fasst man Godards UND als eine Artikulationsform von Montage auf, so ist damit zugleich einer der zentralen Begriffe benannt, der die Arbeiten Farockis und Godards durchzieht.

Wie eine solche montierende Form von Theorie zu denken ist, beleuchtet die Arbeit aus fünf verschiedenen Perspektiven. Das erste Kapitel – »Le film qui pense« – gibt den Rahmen vor und zeichnet kursorisch das Verhältnis zwischen dem zu Beginn des 20. Jahrhunderts neuen Medium Film und verschiedenen Formen der Theoretisierung nach. Galt es in der frühen Phase des Stummfilms zunächst, das Kino als Kunstform zu etablieren und aus dem populärkulturellen Zusammenhang des Jahrmarkts herauszulösen, so setzte ab den zwanziger Jahren – insbesondere in der Sowjetunion – eine breite Bewegung ein, die den Film theoretisch zu beschreiben versuchte und auch die eigene filmische Praxis als mindestens implizite Theorie begriff. Besonders in Eisensteins Überlegungen zur ›intellektuellen Montage‹ begegnet eine erste Konzeptualisierung, die Film und Denken eng miteinander verknüpft und Theorie und Filmpraxis miteinander zu identifizieren sucht. Mit dem Sieg des Tonfilms bricht diese Tradition, kaum etabliert, zunächst ab. Sie wird als Beschreibungsmodell von Theorien des filmischen Realismus abgelöst, für die bei allen Unterschieden die Namen André Bazin und Siegfried Kracauer stehen können. Die folgenreiche Trennung zwischen diskursivem und filmischem Denken ist damit dauerhaft vollzogen. Denn auch die Kritiker an realistischen Filmtheorien in den sechziger und siebziger Jahren lassen weitgehend unwidersprochen, dass jede Theorie sich dem Film von außen in Form von Texten nähert. Gegenüber dieser prinzipiellen Unvereinbarkeit, die bis heute zwischen Theorie und Bildpraxis postuliert wird, schlage ich ein alternatives Modell vor, in dem der Film selbst mittels Montage und anderen Relationierungsmöglichkeiten von Bildern zum theoretischen Subjekt wird. Ein solcher Ansatz kann sich einerseits auf neuere Ansätze der Bildwissenschaften – etwa William J.T. Mitchells

51 Vgl. Gilles Deleuze: »Trois questions sur SIX FOIS DEUX«, in: Cahiers du cinéma Nr. 271, November 1976, 6-12: 11. Vgl. auch Vrath Öhner: »Godards Stottern«, in: Meteor 6 (1996), 28-31.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Begriff des »Metapicture«[52] – stützen, anderseits auf Überlegungen Klaus Theweleits oder Frieda Grafes, die besonders in Godard einen Vertreter genuin »filmischen Denkens« ausmachen.[53]

Aus dieser im ersten Kapitel entwickelten These leitet sich notwendig die Frage her, wie eine solche Filmtheorie zu denken ist. Die Kapitel II (»Die Kamera als Pinsel – Malerei und Film«) und V (»Taking pictures – Film und Fotografie«) widmen sich daher filminternen Bruchlinien, an denen Theorie im hier verstandenen Sinne entsteht. Mit den Übergängen zwischen Film und Malerei einerseits, Fotografie und Film andererseits geraten zwei intermediale Schnittpunkte in den Blick, an denen durch die Kontrastierung von unterschiedlichen Bildtypen ein reflexives Potential freigesetzt wird, das dem Film selbst eine Perspektive auf seine Funktionsweise und Möglichkeiten eröffnet. Gerade die Frage nach den selbstreflexiven Möglichkeiten des Films wird hier – stärker, als es bei klassischen »Film im Film«-Konstellationen der Fall ist – durch das Oszillieren zwischen zwei Bildarten gestellt. Der Film spricht, *indem* er einen anderen Bildtypus fokussiert, über sich selbst.

Zwischen die Überlegungen zur Fotografie einerseits, zur Malerei andererseits sind zwei Kapitel geschaltet, die von den Bildern selbst zunächst wegführen, um ›Theorie‹ aus anderen Richtungen zu perspektivieren: Zum einen führt im Kapitel III (»Abweichung als Norm – Anmerkungen zum Essayfilm«) ein resümierender Blick auf die Diskussionen um den Essayfilm verschiedene Positionen vor, die zwar ähnliche wie die in dieser Arbeit verhandelten Probleme betreffen, sie allerdings nicht auf der Ebene der Bildverhältnisse, sondern auf einer gattungstheoretischen Folie diskutieren. Die Bezeichnung Essayfilm, die für die Filme Farockis und Godards häufig herhalten muss, verdeckt, dass in ihren Filmen grundsätzliche Fragen des Umgangs mit Bildern – ihren Möglichkeiten, ihrer Ideologie, ihrer Einbettung in gesellschaftliche und politische Zusammenhänge – gestellt werden, die nur schwer über einen Gattungsbegriff zu erfassen sind. Der unglücklich gewählte und wenig trennscharfe Begriff ›Essayfilm‹ führt in seiner Übertragung einer bereits in der Literaturwissenschaft unklaren Gattung zu einer gesonderten Behandlung von Filmen, deren Fragestellungen über den jeweils konkreten Film hinausreichen und die Bildverknüpfung insgesamt betreffen. Die formale Bestimmung des Essays, die Theodor W. Adorno in den fünfziger Jahren vorgenommen hat, kann – gegen seine erklärte Abneigung gegenüber dem Kino – als implizite Montagetheorie gelesen und auf die Konstruktion von Filmen übertragen werden: »Der Essay […] nimmt den antisystematischen Impuls ins eigene Verfahren auf und führt Begriffe

52 Vgl. Mitchell: »Metapictures«, 35-82.
53 Vgl. Theweleit: Deutschlandfilme, 7-87.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

umstandslos, ›unmittelbar‹ so ein, wie er sie empfängt. Präzisiert werden sie erst durch ihr Verhältnis zueinander.«[54] Adorno sieht also nicht nur eine Verwandschaft zwischen der Form des Essays und einem ›montierenden Denken‹, sondern er rückt die Gattung auch insgesamt in die Nähe des Theoretischen, wenn er dem Essay neben einer »Affinität zum Bild«[55] bescheinigt, er sei »notwendig der Theorie verwandt«.[56]

Die Produktion von Filmtheorie im hier entwickelten Sinne ist nicht nur an den Bruchlinien zwischen verschiedenen Bildtypen zu finden. Sie hat auch einen spezifischen Ort in der Filmpraxis, dem mit dem »Zwischenspiel im Schneideraum« (Kapitel IV) ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Im Rahmen ihrer Untersuchung der Voraussetzungen filmischen Sprechens steht bei beiden Regisseuren der Schnittplatz als Motiv und Ort ›praktischer Theorie‹ im Zentrum. Die Lektüre und Relationierung von Bildern als ein Akt gleichzeitiger Rezeption und Produktion macht die Arbeit im Schneideraum aus, der in dieser Hinsicht am deutlichsten das Reflektieren über den Film mit dem Film selbst kurzschließt: Der Schnittplatz ist der Ort, an dem filmisches Denken und die Gesten des Handelns miteinander in Berührung geraten. Der Filmstreifen wird zum taktilen Material, in das es per Montage einzugreifen gilt. Auge und Hand werden produktiv miteinander verschaltet. Mit den Händen ist zugleich ein Motiv benannt, das die Filme Farockis und Godards seit mehr als dreißig Jahren erstaunlich konstant durchzieht, und dem im abschließenden Kapitel Raum gegeben wird. »Zwei oder drei Möglichkeiten, mit den Händen zu sprechen« (Kapitel VI) stehen für mindestens ebenso viele Möglichkeiten, über das Verhältnis von abstrakter Konzeption und konkretem Eingriff zu reden. Die Hand ist hier vermittelndes Organ (»Medium«), das Theorie und Praxis verbindet.

***

Der französische Filmkritiker und -theoretiker André Bazin, der für Farocki und Godard sowohl als Inspiration als auch als Gegenfigur gelten kann, hat in den fünfziger Jahren eine vereinfachende, aber in ihrer Vereinfachung hilfreiche Unterscheidung zwischen zwei Typen von Filmemachern getroffen: Unter den Regisseuren gebe es solche, die an das Bild und andere, die an die Realität glauben.[57] Die »Realisten« versuchen

54 Theodor W. Adorno: »Der Essay als Form« [1958], in: Ders.: Noten zur Literatur, hg. von Rolf Tiedemann, 5. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, 9-33: 20.
55 Ebd., 32.
56 Ebd., 26.
57 Vgl. André Bazin: »L'évolution du langage cinématographique« [1951,52, 55], in: Ders.: Qu'est-ce que le cinéma, Tome I: Ontologie et langage, Paris: Les Éditions du Cerf 1958, 131-148: 132. Für eine kritische Rekonstruktion beider

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

(in der Nachfolge von Leon Battista Albertis folgenreicher Denkfigur, das Gemälde als Fenster aufzufassen[58]), durch das Bild auf der Leinwand hindurchzuschauen; die Bildgläubigen dagegen seien sensibel für die Mechanismen und Formen der Aufzeichnung, mit denen sich der »effet de réel«[59] zuallererst produzieren lässt. Bazin selbst hat die Unterscheidung als provisorisch verstanden und auf das amerikanische Kino zwischen 1920 und 1940 bezogen. Sie auf Jean-Luc Godard und Harun Farocki zu übertragen, zeigt vor allem ihre Grenzen auf. Denn gemeinsam ist beiden, von Beginn an auf die Untrennbarkeit von Bild und Realität hingewiesen zu haben. Wer im Kontext des Kinos vom Bild spricht, spricht immer auch von der dargestellten Realität, wer von der Realität redet, meint zugleich unausgesprochen ihre Vermittlung.[60] In LA CHINOISE hat Godard dies auf die bündige Formel gebracht, in der Kunst habe man es nicht mit einer Reflexion der Wirklichkeit, sondern mit der Wirklichkeit der Reflexion zu tun. Insofern werfen die Filme Godards ebenso wie die Farockis immer einen doppelten Blick auf die Welt: Im Versuch, das Medium ebenso zu beobachten wie das, was ›durch‹ es vermittelt wird, sind sie sensibel für die Materialität des reflektierenden Werkzeugs und für die des reflektierten Objekts.

Positionen vgl. Rudolf Kersting: Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films, Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld 1989, 268f. Bazins Hauptwerk *Qu'est-ce que le cinéma?* liegt seit kurzem in einer vollständigen Übersetzung der »Édition définitive« von 1975 vor: André Bazin: Was ist Film?, aus dem Französischen von Robert Fischer und Andrea Düpee, Berlin: Alexander Verlag 2004.

58 Vgl. Leon Battista Alberti: Kleinere kunsttheoretische Schriften, hg. von Hubert Janitschek, Osnabrück: Zeller 1970 [= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance Band 11], 47.

59 So Roland Barthes' vielzitierte Formulierung. Vgl. Roland Barthes: »L'effet de réel« [1968], in: Ders.: Œuvres Complètes. Tome II: 1966-1973, hg. von Eric Marty, Paris: Seuil 1994, 479-484.

60 Ähnlich analysiert Yvonne Spielmann Godards reflexive Praxis: »Die im Film selbstreflexiv vorgetragene Analyse der medial vermittelten Wirklichkeit inkludiert hier im engeren Sinne zwei Aspekte von Medialität: Die Inszenierung von Realität und die Herstellung oder Aufrechterhaltung eines *effet de réel* auf der einen Seite, aber auch die Unterbrechungen und den Eingriff in die Inszenierung auf der anderen Seite (hervorgerufen durch die Zerlegung und Zerstörung von kontinuierlichen Vorgängen, gewohnten Zusammenhängen und visueller Homogenität). Filmsprachlich lauten diese beiden Phänomene: *mise en scène* und Montage.« (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: 114.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

I. LE FILM QUI PENSE

Bild, Theorie, Praxis

> »[L]a théorie n'a pas vraiment su venir à l'image – parler, tenir, vivre à l'image –, infiniment moins qu'elle n'avait pu retenir l'image dans ses mots. Peut-être est-ce là un mariage impossible. Je continue pourtant à croire aux surprises qui pourraient naître, à ce niveau, des rencontres du mot et de l'image.«
>
> Raymond Bellour[1]

Raymond Bellours Einschätzung stammt aus den achtziger Jahren. Sie steht in einem Text mit dem Titel »L'analyse flambée«, der an die Debatten um den »Film als Text« anknüpft und sich mit dem Verhältnis zwischen Text und Bild beschäftigt. Bellours Diagnose klingt resigniert, aber aus ihr ist auch ein verhaltener Optimismus herauszuhören. Einerseits sieht er den Versuch, Theorie und Bildpraxis einander anzunähern, als gescheitert an und mutmaßt, dass zwischen den beiden Bereichen eine grundsätzliche Unvereinbarkeit herrschen könne: Bild und Text finden zwar – etwa ganz konkret in einzelnen filmanalytischen Texten – punktuell zueinander, aber das Verhältnis bleibt supplementär, es kommt zu keiner wirklichen Synthese, die auch den Film sinnvoll als eigenständige theoretische Sprache charakterisieren würde. Andererseits lässt sich dieser Gedanke ebenso gut als Appell auffassen: Wo Wort und Bild kollidieren, aber auch dort, wo Bilder untereinander in Beziehung treten, könnte etwas Neues, Drittes entstehen.

Bellours Beobachtung soll hier als Ausgangspunkt für eine allgemeinere Fragestellung dienen. Tatsächlich wird zwischen der Bildpraxis des Kinos und dem Feld der Theorie üblicherweise eine klare Trennungslinie gezogen. Theorie, auch Bildtheorie, ist per se nicht selbst Bild, sondern muss vermitteln und in die Sprache des Logos übersetzt werden. William J.T. Mitchell resümiert diese Position in seinem einflussreichen Buch »Picture Theory«, wenn er schreibt: »We tend to think of ›theory‹ as something that is primarily conducted in linear discourse, in language and logic, with pictures playing a passive role of illustrations, or (in the

1 Raymond Bellour: »L'analyse flambée (Finie, l'analyse de film?)«, in: CinémAction Nr. 47, 1988 [Themenheft »Les théories du cinéma aujourd'hui«], 168-170: 170.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

case of a ›theory of pictures‹) serving as the passive objects of description and explanation«[2]. Warum diese Unvereinbarkeit? könnte man an dieser Stelle naiv fragen. Kann die scheinbare Unmöglichkeit der Verbindung nicht auch als Herausforderung aufgefasst werden? Jedenfalls lassen sich von diesem Punkt aus Fragen stellen, die als wiederkehrende Orientierungsmarken einen Leitfaden für die folgende Arbeit bilden. In welchem Verhältnis stehen theoretischer Diskurs und Bildsprache? Wie lässt sich nicht nur *mit* Bildern, sondern *aus Bildern heraus* argumentieren?[3] Und, grundsätzlicher gefragt: Könnte die scheinbare Distanz beider Bereiche etwas mit dem allgemeineren Verhältnis von Praxis und Theorie zu tun haben?

Theorie und Praxis werden im Allgemeinen als Gegensätze begriffen, als einander ausschließende Pole von Denken und Handeln, von abstrakter Reflexion und konkreter Verwirklichung. Hier der begrifflich denkende Kopf, dort die ausführende Hand: zwei Körperteile, mit denen sich zugleich das Spektrum von ursprünglicher Konzeption und anschließender Realisierung, von Idee und Materie ausmessen lässt. Theorie, das heißt Abstraktion und Distanznahme. Sie muss, so die gängige Vorstellung, da sie zu allgemeinen Aussagen kommen will, von der konkreten Handlung, von einzelnen kulturellen Artefakten abstrahieren und zu ihrem Gegenstand eine distanzierte, beobachtende Position einnehmen. Zwar soll Theorie – daran bemisst sich ihre Gültigkeit – alle Phänomene in dem von ihr abgesteckten Bereich umfassen und begrifflich erklären; sie selbst wird jedoch nicht gleichzeitig Erklärung und zu erklärendes Objekt, das Rätsel und seine Lösung sein können. Theorie lässt sich nicht von ihrem Gegenstand affizieren; sie kennt keine Affekte.

Man kann eine solche Gegenüberstellung mit guten Gründen infrage stellen; aus poetologischer und literaturtheoretischer Perspektive geschieht dies seit gut zweihundert Jahren. Versuche, nicht nur zu einer Verschränkung von Theorie und Praxis zu kommen – die auch in einem Modell von Verschränkung weiterhin als isolierte Bereiche gedacht würden –, sondern schon die Prämissen einer Aufspaltung des Diskursfeldes in Praxis und Theorie anzuzweifeln, lassen sich bereits in der ästhetischen Theorie (und Praxis, müsste man ergänzen) der Frühromantik fin-

2 William J. T. Mitchell: »Metapictures«, in: Ders.: Picture Theory, Chicago: Chicago UP 1994, 35-82: 82.

3 Vgl. zu diesem Zusammenhang auch Gottfried Boehm, der wichtige Stationen der Marginalisierung des Bildes nachzeichnet und Vorschläge macht, wie eine »Logik der Bilder« – eine nicht prädikative Logik also – aussehen könnte: Gottfried Boehm: »Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder«, Vortrag im Rahmen der Vorlesungsreihe »Iconic Turn« an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 16.01.2003, abgedruckt in: Hubert Burda/Christa Maar (Hg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln: DuMont 2004, 28-43.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

den. Die wohl bekannteste programmatische Äußerung Friedrich Schlegels zur Transzendentalpoesie lautet, sie müsse »in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein«.[4] In diesem Sinne solle sich jede schriftstellerische Praxis mit einer gleichzeitigen Selbstreflexion dieser Praxis verbinden. Damit ist eine der prägnantesten und folgenreichsten Denkfiguren benannt, aus der das frühromantische Denken sich immer wieder speist: Eine distanzierte, überlegen theoretisierende Sprecherposition wird – nicht aus beiläufigen, spielerischen Gründen, sondern aus erkenntnistheoretischer Notwendigkeit – zugunsten einer Vermischung von Diskursebenen in Frage gestellt, und diese Skepsis führt in der Praxis zu einem permanenten, mehrdeutigen Oszillieren zwischen Meta- und Objektsprache, letztlich zur Infragestellung einer möglichen Unterscheidung beider Ebenen. Dies hat nicht nur für die säuberliche Trennung von Sprachebenen Folgen. Es schlägt auch auf die Gattungsfrage durch, wenn wiederum Friedrich Schlegel, der neben Novalis als der wichtigste ›praktische‹ Theoretiker der Frühromantik gelten kann – formuliert: »Eine solche Theorie des Romans würde selbst ein Roman sein müssen […]«[5], ein Text somit, der als Theorie und Praxis zugleich zu verstehen wäre.[6] Was Schlegel fordert, ist eine Haltung, die nicht kategorial zwischen poetologischer Theorie und schriftstellerischer Praxis unterscheidet, sondern die utopische Gleichzeitigkeit beider Bereiche zum Fluchtpunkt des Denkens und Schreibens erklärt.

Film als »konkretes Medium«

Als Einstieg in eine Diskussion, die sich im Wesentlichen mit zwei – allerdings immer auch schreibenden – Filmemachern beschäftigt, mögen diese Überlegungen unangemessen wirken. Sie weisen jedoch auf eine grundlegende Frage hin, die sich ebenso für den Umgang mit Bildern stellen lässt. Wie ist dort das Verhältnis von Theorie und Praxis zu denken? Sind Beispiele vorstellbar, auch innerhalb des Films (Film-)Theorie zu entwickeln? Wenn ja, wie könnte dies aussehen? Solange man sich im Medium der Sprache bewegt, besonders mit Blick auf die Kurzform der

4 Friedrich Schlegel: »Athenäums-Fragmente« [1798], in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe Band II, hg. von Ernst Behler, München/Paderborn/Wien: Schöningh 1967, 165-255: 204.

5 Friedrich Schlegel: »Brief über den Roman« [1800], in: Ebd., 329-339: 337.

6 In Novalis' Fichte-Studien ist die Vermischung von Theorie und Praxis noch programmatischer gefasst: »Ohne Praxis ist die Theorie, ohne die Theorie die Praxis unvollendet«. (Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Band 2: Das philosophisch-theoretische Werk, hg. von Hans-Joachim Mähl, Darmstadt: WBG 1999, 57).

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Lyrik, die in ihrer konzentrierten Idealform immer zugleich als Aussage wie als Reflexion dieser Aussage gelesen werden will, mag die Verbindung von Theorie und Praxis einleuchten. Das poetologische Programm scheint im Gedicht durch die Verdichtungen von Vers und Metrum besonders stark in seine praktische Ausführung eingewoben zu sein. Wie aber ist das am Ende des 19. Jahrhunderts erfundene Medium Film einzuschätzen, wenn man es an seinem Verhältnis von Praxis und Theorie misst? Lässt sich Schlegels Diktum so übersetzen, dass auch eine Theorie des Films nur *als Film* denkbar wäre? Können Filme sich überhaupt »theoretisch« äußern oder zumindest als theoretische Äußerungen verstanden werden? Auf den ersten Blick wird es überraschen, den Film so nachdrücklich in die Nähe des Theoretischen zu rücken. Schließlich handelt es sich bei der filmischen Realität – klammert man den Zeichentrickfilm und andere Spielarten des abstrakten Films, die ganz ohne Kamera auskommen, für den Moment aus – per se um konkretes Material, das im Filmbild lediglich ›verdoppelt‹ wird. Der Film bewegt sich, mit Kant gesprochen, ganz auf der Seite der Anschauung; ihn trennt eine scheinbar unüberwindbare Kluft von der des Begriffs.[7] Im Rahmen der in der »Kritik der reinen Vernunft« entwickelten Dichotomie von leerem Gedanken und blinder Anschauung müsste man den Abbildungsmodus des Films zweifellos als ›blind‹ charakterisieren, und wenn Jean-Luc Godard in JLG/JLG[8] eine blinde Schnittassistentin auftreten lässt, mag das auf diese spezifische Blindheit des Films anspielen.

Allerdings besteht die Pointe darin, dass diese Blindheit zugleich als die entscheidende Errungenschaft des Films gelten kann. Gerade in der Genauigkeit der Abbildung, die scheinbar keinerlei Spielraum für Interpretation oder Abstraktion zulässt, liegt zu Beginn des 20. Jahrhunderts das revolutionär Neue des Films. Nur aus diesem Grund konnte der Film auch für eine Reihe von materialistisch orientierten Theorien als mediale Utopie dienen.[9] Haltlos abstraktem Philosophieren war hier bereits durch

7 Vgl. die bekannte Gegenüberstellung von Sinnlichkeit und Verstand in der »transzendentalen Logik«: »Ohne Sinnlichkeit würde uns kein Gegenstand gegeben, und ohne Verstand keiner gedacht werden. Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind. Daher ist es ebenso notwendig, seine Begriffe sinnlich zu machen, (d.i. ihnen den Gegenstand in der Anschauung beizufügen,) als seine Anschauungen sich verständlich zu machen (d.i. sie unter Begriffe zu bringen). Beide Vermögen, oder Fähigkeiten, können auch ihre Funktionen nicht vertauschen. Der Verstand vermag nichts anzuschauen, und die Sinne nichts zu denken. Nur daraus, daß sie sich vereinigen, kann Erkenntnis entspringen.« (Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft [1787]. Nach der ersten und zweiten Original-Ausgabe herausgegeben von Raymund Schmidt, dritte Auflage, Hamburg: Meiner 1990, 95)

8 JLG/JLG. AUTOPORTRAIT DE DECEMBRE, F/CH 1994, Regie: Jean-Luc Godard.

9 Bekannte Utopien, die das Medium als materialistische Erlösung vom idealistischen Kunstverständnis begrüßten, sind die medientheoretischen Überlegungen Walter Benjamins und Bertolt Brechts.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

das technische Dispositiv selbst ein Riegel vorgeschoben. Spekulative Höhenflüge schienen durch den Zwang zur dokumentarischen Konkretion unmöglich. Wie auch immer man die Diagnose bewerten wollte: Das Medium galt als ›geistlos‹, und dies ließ sich wahlweise verdammen oder begrüßen – je nachdem, ob man darin intellektuellenfeindliche Stumpfheit oder die Einlösung anti-idealistischer Hoffnungen erkannte. Einigkeit jedenfalls herrschte darüber, dass im Film ein einfahrender Zug in einem derart beängstigenden Maße ›wirklich‹ ein Zug war, dass die Zuschauer der gern erzählten (wenn auch nicht belegten) Anekdote[10] zufolge bei der ersten öffentlichen Projektion am 28.12.1895 angeblich fluchtartig den Saal verließen – eine Szene, die Jean-Luc Godard in seinem Film LES CARABINIERS 1963 ironisch aufnimmt, wenn der naive Protagonist Michel Ange im Kino bei einer ähnlichen Szene ängstlich die Arme vor dem Gesicht verschränkt.[11] Folgt man einem Gedanken Hartmut Winklers, lässt sich der Erfolg des Mediums Film zumindest teilweise darauf zurückführen, dass er eine *konkrete* Antwort auf die Bodenlosigkeiten sprachlicher Repräsentationsmodelle formulierte, die im Anschluss an Nietzsches »bewegliches Heer von Metaphern«[12] Hugo von Hofmannsthal in seinem Chandos-Brief 1903 ausgelotet hatte. Während man der Sprache im »Fin de Siècle« als einem Feld von permanenten Verschiebungen und Unwägbarkeiten zu misstrauen gelernt hatte, besaß der Film in der Realität ein stabiles Gegenstück. Zweifel am Prozess der Signifikatbildung angesichts gleitender Signifikanten war hier unangemessen.

Fotografie und Film wurden begeistert begrüßt als eine Erlösung von der Sprache; in sehr unmittelbarer Weise verwirklichen sie, was bei Chandos als eine ästhetische Erfahrung vorvollzogen ist, und sie wählen denselben Ausweg aus der Krise: Fotografie und Film sind tatsächlich der radikale Typus einer Sprache, die ausschließlich in Konkreta sich artikuliert. Gegen das zunehmend falsche Allgemeine spielen sie das jeweils Einzelne aus und gegen die Einheit des Begriffs die Vielfalt der Exemplare. Wenn das Konzept ›Tisch‹ tatsächlich in die Pluralität der konkreten, fotografierbaren Tische aufzulö-

10 Sinn und Zweck der Kolportage einer solchen Legende müssten gesondert analysiert werden. Fest steht, dass dem Medium hier, sozusagen in seiner Geburtsstunde, bereits eine Wirkmächtigkeit und Kraft bescheinigt wird, die über die aller anderen Medien weit hinausgeht.

11 LES CARABINIERS, F/I 1963, Regie: Jean-Luc Godard.

12 Friedrich Nietzsche: »Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne« [1873], in: Ders.: Werke in sechs Bänden, hg. von Karl Schlechta, fünfter Band, München: Hanser 1980, 309-319: 314.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sen ist, so bedeutet dies vor allem, daß Abstraktion und Subsumtion, letztlich also die Signifikatbildung, vermieden werden können.[13]

Winkler setzt Sprache und Film radikal gegeneinander, womit zugleich gesagt ist, dass der Film nach einem grundsätzlich anderen Prinzip funktioniert. Angesichts des Vertrauensverlusts, den die Sprache bei Nietzsche, Hofmannsthal oder Fritz Mauthner erlitt, erscheint der Film tatsächlich wie ein utopisch sprachfreier Raum, in dem die Verrechnung von Realität und Repräsentation reibungslos funktioniert. Gegen eine solche Engführung, die die »Sprachkrise« der Jahrhundertwende und die Entwicklung der technischen Medien Fotografie und Film als zwei Seiten einer Medaille begreift, lassen sich leicht Einwände formulieren. Ginge man etwa der Frage nach, für welche sozialen Gruppierungen überhaupt sinnvoll von einer ›begeisterten Begrüßung‹ des Films gesprochen werden kann, so würde man sicher nicht auf die Leute stoßen, die von der Sprachkrise ›infiziert‹ waren. Der Vertrauensverlust gegenüber der Sprache muss als eine ›Intellektuellenkrankheit‹ eingeschätzt werden und setzte damit in einer völlig anderen sozialen Schicht ein als der Siegeszug des Kinematographen, der sich zumindest bis zur literarischen Adelung des Mediums um 1910 aufs Engste mit Jahrmarkt, Music Hall und Varieté verbindet. Diejenigen, die in den ersten zwei Jahrzehnten für den ökonomischen Erfolg des Kinematographen verantwortlich waren, hatten wohl ein deutlich unkomplizierteres Verhältnis zur Sprache und weder die Muße noch die verfeinerten Geschmacksnerven, um sich an Hofmannsthals berühmt gewordenen »modrigen Pilzen« den Magen zu verderben.[14] Allerdings scheint es Winkler weniger um ein historisch-soziologisch präzises Argument zu gehen als um die systematische Beschreibung des Films als »Medium des Konkreten«. Aus dieser Definition leiten sich erste Fragen für das Thema »Film als Theorie« ab: Wie verhält sich dieses ›Haften am Konkreten‹ zu den Möglichkeiten theoretischen Sprechens im Film? Schränkt es die Möglichkeiten von Theoriebildung im Film lediglich ein oder schließt es sie von vornherein aus? Mit anderen Worten: Ist der Film aufgrund seines technischen Apriori als ›untheoretisches‹, theoriefeindliches Medium einzustufen?

13 Hartmut Winkler: Docuverse. Zur Medientheorie der Computer, München: Boer 1997, 206f.

14 Vgl. etwa eine frühe Analyse des Kinopublikums: »Was zunächst die Zuschauer betrifft, so stammten diese in überwiegender Zahl aus Arbeiterkreisen. In vielen Kinos waren Personen des Mittelstandes überhaupt nicht vertreten. Die besseren Bürgerfamilien und die Gebildeten scheinen das Kino gänzlich zu meiden.« (»Drucksache Nr. 2317 der Nationalversammlung vom Jahre 1920«, zitiert nach Konrad Lange: Das Kino in Gegenwart und Zukunft, Stuttgart: Enke 1920, 124.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Aus der Perspektive realistischer Filmtheorien ist auf die Frage seit den fünfziger Jahren immer wieder mit einem deutlichen ›Ja‹ geantwortet worden. Besonders in Entwürfen, die, wie Siegfried Kracauers »Theorie des Films« oder André Bazins filmtheoretische Texte den Realismus des Mediums ins Zentrum rücken, stellt die Konkretion das entscheidende Unterscheidungsmerkmal dar, das Fotografie und Film gleichermaßen von allen übrigen Bildtypen und Kunstformen abhebt. An der Angemessenheit filmischer Repräsentation ist, so scheint es, nicht zu zweifeln; der Film haftet an der Realität – oder umgekehrt die Realität am Film – wie ein Schatten an dem Objekt, das ihn wirft. Dies verhinderte nicht nur, Abstrakta unmittelbar zu artikulieren. Es sprach in den ersten Jahrzehnten nach seiner Erfindung auch insgesamt dagegen, den Film als Kunstform überhaupt in Betracht zu ziehen. Denn nach klassischer Auffassung ist künstlerischer Ausdruck im gleichen Maße wie gedankliche Abstraktion darauf angewiesen, Differenzen gegenüber dem Ausgangsmaterial zu akzentuieren und dadurch zu individuellem Stil zu gelangen. Dass durch reine Verdopplung Kunst entstehen könne, schien daher von vornherein ausgeschlossen.[15] Oder, um dieses mediale Spezifikum in semiotischer Terminologie zu fassen: Die beinahe ›reine‹ Denotation des Filmbildes schien jede Art von Konnotation, die in gesprochener und geschriebener Sprache den überwiegenden Anteil an der Bedeutungsbildung übernimmt, bei Weitem zu übertreffen.[16] Es ist exakt dieser Punkt, auf den Siegfried Kracauer abzielt, wenn er den Film im Untertitel seines Buches programmatisch als Werkzeug zur »Errettung der äußeren Wirklichkeit« definiert. Was er als »ausgesprochene Affinität zur sichtbaren Welt um uns her«[17] bezeichnet und im Laufe seines Buches wie eine Beschwörungsformel wiederholt, steht strukturell an der gleichen Stelle wie der von Winkler beschriebene Zwang zur an Mimesis gebundenen Konkretion. Die Kehrseite des Arguments ist, dass dem Film mit diesem emphatischen Wirklichkeitsbezug zugleich jede Möglichkeit der Abstraktion abgesprochen wird. In Kracauers Modell wird daher begriffliches

15 In der frühen Debatte um das Kino wiederholen sich daher zahlreiche Argumente, die im 19. Jahrhundert bereits gegen die Fotografie in Anschlag gebracht worden waren. In seiner »Geschichte der Unschärfe« hat Wolfgang Ullrich gezeigt, wie die fotografischen Möglichkeiten der Unschärfe vor allem dazu genutzt wurden, das vermeintlich kalte, unkünstlerische Medium künstlerisch zu nobilitieren, indem man malerische Techniken der romantischen Landschaftsmalerei auf technischem Wege imitierte. (Wolfgang Ullrich: Die Geschichte der Unschärfe, Berlin: Wagenbach 2002, 19-29.)

16 Vgl. zur Unterscheidung von Denotation und Konnotation filmischer Bildfolgen Christian Metz: »Quelques points de sémiologie du cinéma« [1966], in: Ders.: Essais sur la signification au cinéma, Band 1, Paris: Klincksieck: 1971, 95-109: 99ff.

17 Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit [1960], vom Verfasser revidierte Übersetzung von Friedrich Walter und Ruth Zellschan, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, 11.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Denken ganz entschieden unter dem Stichwort »unfilmischer Inhalt« subsummiert. Einer Formulierung allgemeiner Begriffe steht der konkrete Realitätsbezug des Mediums diametral entgegen, was Kracauer schließlich zu dem kategorischen Urteil kommen lässt: »Begriffliches Denken ist ein filmfremdes Element.«[18] Im Stichwort ›Realismus‹ wird hier also ontologisierend das Wesen des Films isoliert, um im steigenden Abstraktionsgehalt zugleich eine zunehmende Entfernung vom medialen Kern zu diagnostizieren. Dass André Bazins Textsammlung »Qu'est-ce que le cinéma?« mit einem Aufsatz zur »Ontologie des photographischen Bildes« einsetzt, folgt dem gleichen Argumentationsmuster: Die ›ungeformte Realität‹, die als buchstäblich verstandener *Eindruck* im filmischen Material verstanden wird und erst in zweiter Linie als *Ausdruck*, wird zum archimedischen Punkt des Filmischen erklärt. Jeder künstliche Eingriff in das Material über Schnitt und Montage wird demgegenüber als supplementär und abgeleitet vernachlässigt. In seiner umfangreichen und detaillierten Studie zum Montagebegriff fasst Rudolf Kersting die Positionen von Bazin und Kracauer so zusammen: »Die von Kracauer und Bazin fortwährend beschworene Realität existiert als factum, an dem nur eines nicht aufzuscheinen hat, was es doch buchstäblich ist: ein Gemachtes. Das Reale wird ihnen zum schlechthin Ungezeugten. Seine Substanz ist metaphysisch.«[19] Allerdings sind die Gründe dafür, am Film besonders seine Bindung an die konkrete Realität hervorzuheben, unterschiedlich. Bei Bazin bildet – und dies ist für Jean-Luc Godard, dessen Denken im *Cahiers du cinéma*-Umfeld der fünfziger Jahre geprägt wurde, entscheidend – das Reale und Konkrete einen zweifachen Gegenpol: Es steht sowohl der Scheinwelt des Studio-Illusionismus, aber auch der Illusionierung, die die politischen Systeme vor 1945 zum Programm erhoben hatte, wirkungsvoll entgegen. Die Bedeutung des italienischen Neo-Realismus, der das Reale wie eine moralisch reinigende Kraft in den Film zurückkehren ließ, kann hier kaum überschätzt werden. Das vielzitierte Diktum, mit einer filmischen verbinde sich zugleich eine moralische Einstellung, ist hier so zu interpretieren, dass der Film mit der Anbindung an die – soziale, ungestellte, quasi-dokumentarische – Realität neue Glaubwürdigkeit erhält: Die Realität wird als ein Bereich gedacht, der sich gegen die Ideologisierung und Manipulation resistent erweist.

Die emphatische Umarmung des Films als »Kunst der Konkretion« ist älter als die Entwürfe Bazins und Kracauers, die in ihr den Fluchtpunkt des Filmischen erkennen. Bereits in den zwanziger Jahren, die als erste Blütezeit der Filmtheorie gelten können, macht das Nachdenken

18 Ebd., 346.

19 Rudolf Kersting: Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films, Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld 1989, 261.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

über die Referentialisierung des technischen Mediums Film einen wichtigen theoretischen Bezugspunkt aus. 1930 kommt Béla Balázs, dessen Filmtheorie keineswegs als realistisch zu bezeichnen wäre, da sie sich vor allem den formalen und technischen Möglichkeiten der filmischen Zurichtung und Veränderung dieser Realität widmet, zu einem auf den ersten Blick ähnlichen Urteil. Am Schluss seines zweiten Buchs, »Der Geist des Films«, das gewissermaßen schon im Titel eine Gegenposition zur realistischen Auffassung bezieht, heißt es:

> Der Film ist die Kunst des Sehens. Er ist also die Kunst der Konkretion. Der Film sträubt sich, seiner inneren Bestimmung nach, gegen die mörderische Abstraktion, die im Geiste des Kapitalismus, aus den Dingen Waren, aus den Werten Preise und aus den Menschen unpersönliche Arbeitskräfte gemacht hat. Die photographische Technik der Großaufnahme drängt den Film, trotz alledem, zu einem Realismus der Nähe, die zur unerbittlichen Gegenwart wird.[20]

Balázs begrüßt den Konkretionszwang des Films also keineswegs aus einer Position der Theoriefeindlichkeit – seine drei Filmbücher sind selbst als kunstvoll-assoziative Filmtheorie zu lesen –, sondern aus materialistischen Motiven: »Mörderisch« ist die Abstraktion für Balázs, weil er in ihr zugleich eines der Kernprinzipien kapitalistischer Ökonomisierung ausgemacht zu haben glaubt. Wo Ware, Preise und Arbeitskräfte nur auf dem Wege der Entindividualisierung und Austauschbarkeit zu produzieren sind (und ihrerseits, das ist mitgedacht, selbst Austauschbarkeit und Entindividualisierung produzieren), ist der Film auf die Sichtbarkeit und Nähe jedes einzelnen Objekts angewiesen, das von der Kamera erfasst werden soll. Er leistet daher, so Balázs' Utopie, gegen jede Art von Verdinglichung Widerstand.[21] Balázs' Verurteilung richtet sich daher auch nicht wie die Entwürfe Bazins und Kracauers gegen den montierenden Eingriff[22] in das Material, sondern gegen die Entindividualisierung und Gleichmacherei einer unterschiedslosen Abstraktion, die das Einzelne aus den Augen verliert.

Die Konstellation, in der Godard und Farocki ihre Überlegungen und Praktiken des Filmens entwickeln, ist eine andere. Beide, besonders Godard, sind zwar stark von André Bazin beeinflusst, dessen Nachdenken

20 Béla Balázs: Der Geist des Films [1930], mit einer Einleitung von Hartmut Bitomsky, Frankfurt am Main: Makol 1972, 216.

21 Dies gilt auch, wenn der entstandene Film selbst natürlich ohne weiteres als Produkt vermarktet werden kann und den üblichen Marktgesetzen unterliegt.

22 Balázs hatte 1929 beim »Kongreß Unabhängiger Filmschaffender« in La Sarraz (Schweiz) Eisenstein kennengelernt, dessen Filme er wie viele andere in Berlin interessiert und begeistert verfolgt hatte.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

über Filme gerade in der Verbindung von konkreter Beobachtung und abstrahierender Systematisierung in Frankreich den Filmdiskurs nach dem Krieg auf ein neues Niveau brachte. Mit den *Cahiers du cinéma* gründete Bazin 1951 die bis heute weltweit einflussreichste Filmzeitschrift, die nicht nur Godard, sondern vielen Protagonisten der späteren »Nouvelle Vague« eine Plattform bot, ihre ersten Texte zum Film zu publizieren. Neben Henri Langlois, dem Leiter der Pariser Cinémathèque, ist Bazin daher die zweite Gründungsfigur des französischen Nachkriegskinos – jemand, den Godard buchstäblich als ›Vorfahr‹ bezeichnet und der auch für das von Godard immer wieder reklamierte Filmemachen *durch* Textproduktion Pate steht.[23] »Bazin était un cinéaste qui ne faisait pas de films mais qui faisait du cinéma en en parlant, comme un colporteur.«[24] Auch Godards frühes Interesse an Schnitt und Montage ist zumindest indirekt als Reaktion auf die von Bazin verfochtene Bevorzugung der ungeschnittenen langen Einstellung zu verstehen, die gegenüber Schnittfolgen ein Plus an Wirklichkeit hätten. »J'ai toujours eu, par éducation, l'esprit de contradiction. Je me disais: ils disent vert, est-ce qu'on ne pourrait pas dire le contraire? Bazin disait: plan-séquence, moi je me demandais si le découpage classique, finalement, ce n'était pas bien.«[25] Für Farocki, der Bazins Schriften 1975 auszugsweise in deutscher Übersetzung herausgab,[26] ist der französische Kritiker und Theoretiker eher allgemein als Impuls wichtig gewesen: »Bazin war vor allem eine Inspiration. Er hatte die Bildung und auch die Gabe, den Film in die gesamte Geistesgeschichte stellen zu können, ohne dass das irgendwie philiströs wurde.«[27]

Was ihr Verhältnis zum »Realismus« des Kinos angeht, ist die Sache bei Farocki und Godard komplizierter: Einerseits ist die Arbeit beider Filmemacher eng mit so genannten ›dokumentarischen‹ Techniken verbunden, andererseits ist sie von einem tiefen Zweifel an der direkten, unvermittelten Abbildbarkeit der ›Realität‹ durch die Kamera geprägt. Im gemeinsamen Glauben an den Forschungscharakter des Mediums und an seine Fähigkeit, Entscheidendes zur Erforschung der Realität beitragen zu können, stehen sie also durchaus auf der Seite Bazins. In ihrer Skepsis

23 Vgl. zum Stellenwert Bazins für die französische Cinéphilie der fünfziger Jahre Antoine de Baecque: »Un saint en casquette de velours«, in: Ders.: La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968, Paris: Fayard, 2003, 33-61.

24 Jean-Luc Godard: »L'art à partir de la vie. Entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala« [1985], in: JLG I, 9-24: 10.

25 Ebd.

26 André Bazin: Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films, hg. von Ekkehard Kümmerling und Harun Farocki, Köln: DuMont 1975.

27 Tilman Baumgärtel/Harun Farocki: »Aus Gesprächen«, in: Tilman Baumgärtel: Harun Farocki. Vom Guerillakino zum Essayfilm. Werkmonografie eines Autorenfilmers, Berlin: b_books 1998, 204-228: 208.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

gegenüber den filmischen Methoden jedoch gehören sie zugleich zu seinen Kritikern und bewegen sich in einer theoretischen Tradition, die das Medium Film seit den sechziger Jahren einer scharfen Kritik unterzog. Gegen die Substanzialisierung des kinematografischen Realitätsbegriffs, wie er sich vor allem bei Siegfried Kracauer findet, richtete sich besonders in Frankreich eine Gruppe von Theoretikern, die nachdrücklich auf den ideologischen Gehalt des Dispositivs hinwies, auf die nur scheinbar ›objektiven‹ Anteile der Technik (Kamera, Projektion), in denen sich eine bestimmte, kulturell vorgeprägte Perspektive fortschreibe.[28] ›Realität‹ ist dieser Auffassung nach keineswegs ein ideologiefreier Raum. Im Gegenteil: Was im Film abgebildet werde, müsse eher als Effekt der spezifischen Regeln des Apparats aufgefasst werden. Der von der Kamera aufgezeichnete und auf die Leinwand projizierte Raum sei daher keineswegs als bloße Verdopplung eines ›natürlich‹ gegebenen, dreidimensionalen Raumes auf der zweidimensionalen Leinwand zu verstehen, sondern als Fortschreibung und mediale Verhärtung des perspektivischen Codes, der in der Renaissance, also mit Herausbildung der bürgerlichen Gesellschaft, als verbindlich *gesetzt* worden sei. Es handele sich um eine Konstruktion, deren ideologische Voraussetzungen es aufzuzeigen gelte.[29] Gegen die Idee des filmischen Realismus wurden der aus materialistischer Perspektive kritisierte filmische ›Apparat‹ und seine Implikationen in Anschlag gebracht: »L'appareil cinématographique est un appareil proprement idéologique, c'est un appareil qui diffuse de l'idéologie bourgeoise, avant même de diffuser quoi que ce soit. Avant même de produire un film, la construction technique de la caméra produit de l'idéologie bourgeoise.«[30] Können diese Sätze als gemeinsamer Ausgangspunkt gelten, wurde die Tragweite und Interpretation dessen, was unter ›Ideologie‹ im Einzelnen zu verstehen sei, in den unterschiedlichen Texten der Debatte jeweils anders bewertet. Gilt die Kamera für Marce-

28 Die einschlägigen Basistexte dieser unter dem Begriff ›Apparatus-Debatte‹ in die Geschichte eingegangenen Diskussion sind das Gespräch mit Marcelin Pleynets und Jean Thibaudeau »Économique, idéologique, formel...« (Cinéthique, Nr. 3, 1969, 7-14) und Jean-Louis Baudrys Aufsatz »Effets idéologiques produits par l'appareil de base« (Cinéthique, Nr. 7/8, 1970, 1-8). Einer der Wenigen, der die Debatte im deutschsprachigen Raum fruchtbar zu machen versucht hat, ist Hartmut Winkler (Hartmut Winkler: Der filmische Raum und der Zuschauer. ›Apparatus‹ – Semantik – ›Ideology‹, Heidelberg: Winter 1992). Mit gut dreißigjähriger Verzögerung liegen die Kerntexte der Diskussion – sowie aktuelle Weiterführungen – mittlerweile auf Deutsch vor: Robert F. Riesinger (Hg.): Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte. Münster: Nodus 2003.

29 Tatsächlich wäre die gesamte ›Apparatus-Debatte‹ ohne den von Louis Althusser forcierten Ideologiebegriff kaum denkbar, da es immer wieder darum geht, ideologische Voraussetzungen des Kino-Dispositivs herauszupräparieren und anzugreifen.

30 Pleynet/Thibaudeau: »Économique, idéologique, formel...«, 10.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

lin Pleynet – über die Vorstufen Camera Obscura und Fotoapparat – als endgültige Fixierung eines bürgerlich vereinheitlichenden Blicks, so ist für Jean-Louis Baudry die damit verbundene Konstitution eines wahrnehmenden Subjekts entscheidend, das aus psychoanalytischer Perspektive in Frage zu stellen und zu subvertieren sei.[31]

Ganz gleich, wie groß die Unterschiede der ›Apparatus‹-Theoretiker im Einzelnen sind, ihre Kritik und Theorie richtet sich deutlich *gegen* das Medium Film, wenn sie seine technischen Voraussetzungen als ideologisch dechiffriert. Filmkritik wurde damit zugleich zur Institutionskritik, die sich über den einzelnen Film hinaus gegen den gesamten technisch-institutionellen Komplex »Kino« zu richten hatte. In dieser Kritik, die in enger Auseinandersetzung mit Godards agitatorischen Filmen aus der *Dziga-Vertov* Gruppe vor allem in der 1968 gegründeten Zeitschrift »Cinéthique« geäußert wurde,[32] sind unschwer Maximen der zeitgleich in Paris artikulierten (Literatur-)Theorie zu erkennen: Kritik am vermeintlich ›natürlichen‹ Code bildlicher Repräsentation, Angriff auf die metaphysischen Voraussetzungen jeder kinematographischen Identifikation, Entzauberung des »Mythos« Kino etc. Allerdings zielt diese Kritik vor allem auf den negativen Gehalt des kinematografischen Dispositivs ab; sie ist im Kern kinofeindlich, weil sie den Effekten des Kinoapparats insgesamt misstraut. Eine Neubewertung des Films als theoretischem Instrumentarium kann damit dementsprechend nicht verbunden sein. Die unter dem Stichwort »Apparatus-Debatte« bekannt gewordene Diskussion, die vor allem in Paris geführt wurde und in Amerika einen ungleich stärkeren Widerhall gefunden hat als in Deutschland, ist eine zwar theoretisch geschulte Auseinandersetzung mit dem Kino und den ideologischen Anteilen seines technischen Apriori. Da sie aber – bei aller theoretischen Präzision und historischer Herleitung – in eine gegen das gesamte Kino gerichtete Verurteilung mündete, ist die Debatte schwer mit einer Aufwertung des Films zum theoriefähigen Medium vereinbar.

Eine positiv konzipierte »Utopie Film«[33] dagegen, die den Film gegen etablierte Genres und Konventionen als Forschungsinstrument zu entwickeln versucht, findet sich in Deutschland am deutlichsten ausformuliert in Alexander Kluges Filmen und Texten der sechziger Jahre.

31 Für eine weitergehende Diskussion der einzelnen Positionen vgl. Winkler: Der filmische Raum und der Zuschauer, 19-62.

32 Eine Auswahl von Texten aus der nach dem Mai 1968 entstandenen und zunächst stark unter dem Einfluß der *Tel Quel*-Gruppe stehenden Zeitschrift ist bereits 1973 auf Deutsch erschienen. (Gruppe Cinéthique: Filmische Avantgarde und politische Praxis, Reinbek: Rowohlt 1973.)

33 So der Titel eines Textes, den Alexander Kluge 1964 veröffentlichte (»Die Utopie Film« [1964], in: Merkur, Heft 191-204, wieder abgedruckt in Alexander Kluge: In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik, hg. von Christian Schulte, Berlin: Vorwerk 8 1999, 42-56.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Kluges Kritik richtet sich – anders als die in Frankreich geäußerten Einwände – nicht gegen den technischen Apparat, sondern versucht, diesen Apparat anders zu nutzen und mit ihm eine Realität sichtbar zu machen, die immer schon mehr ist als das bloß Sichtbare. Wo Pleynet und andere Autoren der ›Apparatus-Debatte‹ die verdeckten manipulativen Anteile von Kamera und Projektionsapparat attackieren, entdeckt Kluge die konstruktiven Elemente auf der Ebene der Realität selbst. Für ihn, der ebenso wie Godard und Farocki als ein filmisch operierender Theoretiker gelten kann, setzt sich Realität immer schon aus verschiedenen Ebenen und ›Einstellungen‹ zusammen, in denen so genannte fiktionale Anteile ebenso enthalten sind wie ›einfache‹ Realität.[34] Dem vereinfachenden, einsinnigen Realitätssinn setzt Kluge in seinen Filmmontagen ebenso wie in seinen Texten immer wieder einen von Robert Musil inspirierten Möglichkeitssinn entgegen.[35] Einen Möglichkeitssinn, der – dies wird zu zeigen sein – vor allem über die Prinzipien der *Montage* filmisch entwickelt werden kann.

Auch für Kluges Überlegungen zur Möglichkeit des begrifflichen Denkens im Film ist das Verhältnis von anschaulichem, konkretem Material und abstraktem, begrifflichem Gedanken zentral, das einen Kernaspekt des von ihm vertretenen Konzepts einer filmischen Utopie ausmacht. Die Prämisse, 1964 in einem grundsätzlichen film- und bildungspolitischen Aufsatz entwickelt, würden auch Farocki und Godard teilen, zumal sich Kluge auf Letzteren immer wieder bezieht: »Die filmische Bewegung hat große Ähnlichkeit mit dem Gedanken- und Bilderstrom der Hirntätigkeit; es kommt darauf an, sich diesem Strom anzuvertrauen.«[36] Auch bei Kluge ist mit der Parallelisierung von Gedanken- und Bilderstrom eine nachdrückliche Bewertung des Films als Forschungsinstrument verbunden; Filme sind nicht – jedenfalls nicht ausschließlich – auf Unterhaltung aus, sondern »auf Erkenntnis gerichtet.«[37] Genauer führt Kluge diese Überlegungen ein Jahr später aus, wenn er das Prinzip der Montage vom Bildbezug auf das Verhältnis zwischen Bild und Ton und Sprache ausdehnt. »Das Zusammentreffen von sprachlichen, akusti-

34 Vgl. Alexander Kluge: »Die realistische Methode und das sog. ›Filmische‹« sowie »Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft«, beide in: Ders.: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, 201-211 und 215-222. Im letztgenannten Aufsatz rückt Kluge Fiktion und Realität gleich im ersten Satz zusammen: »Es muß möglich sein, die Realität als die geschichtliche Fiktion, die sie ist, auch darzustellen.«

35 Zum Vorbildcharakter Robert Musils siehe Kluges Dankesrede bei der Verleihung des Heinrich v. Kleist-Preises 1985: Alexander Kluge: »Wächter der Differenz. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises«, in: Kleist-Jahrbuch 1986, Berlin 1986, 25-37.

36 Kluge: »Die Utopie Film«, 44.

37 Ebd., 53.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

schen und visuellen Formen und Ihrer Integration in der Montage macht den Film zu komplexeren Aussagen fähig, als dies einer dieser Formen allein möglich wäre.«[38] Film ist also von Beginn an weniger ›Medium‹ als ›Multi-‹ oder ›Intermedium‹. Als filmisches Argument ist aus Kluges Perspektive das zu bezeichnen, was an der Schnittstelle zwischen den verschiedenen Ebenen entsteht und die konkreten Anteile der *mise en scène* mit den abstrakten der Montage auszubalancieren versteht. Filmtheorie im so verstandenen Sinne hält also die Mittelstellung zwischen Anschauung und Begriff:

> Im Film verbinden sich radikale Anschauung im visuellen Teil und Begriffsmöglichkeiten in der Montage zu einer Ausdrucksform, die ebenso wie die Sprache ein dialektisches Verhältnis zwischen Begriff und Anschauung ermöglicht, ohne daß dieses Verhältnis wie in der Sprache stabilisiert ist. Dies gibt gerade der in den Film eingehenden literarischen Sprache besondere Möglichkeiten.[39]

Zugleich ist damit bei Kluge allerdings eine deutliche Verschiebung verbunden. Das theoretische Potential des Films ist nichts, das sich unmittelbar im filmischen Material ausdrückt, sondern etwas, das erst auf Seiten des Zuschauers zusammengefügt und übersetzt werden muss: »Der Ausdruck verdichtet sich nicht materiell im Film selbst, sondern entsteht im Kopf des Zuschauers aus den Bruchstellen zwischen den filmischen Ausdruckselementen. Diese Form von Film rechnet nicht mit dem passiven Zuschauer, ›der nur dasitzen will und gucken‹«.[40] Diese Verlagerung des Utopischen vom Film selbst auf den eingeforderten aktiven Zuschauer soll in Kluges Theorie durch die Akkumulation einzelner utopischer Momente zu einer gesellschaftlichen Kraft werden. Aus vermeintlich individuellen Zuschauerreaktionen, aus ›Sinnlichkeit‹, ›Phantasie‹, ›Eigensinn‹ – so einige von Kluges Schlüsselbegriffen – entsteht potentiell soziale Veränderung.

In ein solches Koordinatensystem theoretisch orientierter Kritik an einer naiven Auffassung vom Realismus des Kinos sind auch die Namen Harun Farocki und Jean-Luc Godard einzutragen. Denn die Filme und Texte beider Regisseure formulieren – darin den Arbeiten Alexander Kluges verwandt – selbst Alternativen zu der bei Kracauer gesetzten Dichotomie von Realität und Abstraktion. Bereits in einem seiner ersten Texte, »Défense et illustration du découpage classique«, der dem Titel

38 Alexander Kluge/Edgar Reitz/Wilfried Reinke: »Wort und Film« [1965], in: Klaus Eder/Alexander Kluge: Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste, München: Hanser [Arbeitshefte Film 2/3], 9-27: 16.
39 Ebd.
40 Ebd., 15.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

nach scheinbar ganz aus der Perspektive einer klassischen Poetik des ›unsichtbaren Schnitts‹ argumentiert,[41] deutet Godard an, dass der vermeintliche Realismus des Films seinerseits nur als Spannungsverhältnis von Konkretion und Abstraktion zu denken ist. Auch das bloße Abbilden sei in einem gelungenen Film nicht als bloße Mimesis zu verstehen, sondern deute bereits auf etwas Allgemeines hin: »[I]l [le cinéma; V.P.] est un regard à chaque instant si neuf sur les choses, qu'il les perce plutôt qu'il ne les sollicite, et qu'il capte ce qu'en elles guette l'abstraction.«[42] Die Perspektive des Kinos ist demnach als eine des zweifachen Blicks zu verstehen, der sich zwar auf die konkrete Wirklichkeit richtet – das wäre die *mise en scène*, die Ebene der Verdopplung –, der in diesem konkreten Gehalt aber zugleich das identifiziert, das von sich aus in Richtung Abstraktion weist und dann vor allem durch die Montage ›abzubilden‹ wäre.

> Denn es koexistieren in ihnen [den Kino-Bildern; V.P.] immer zwei Blickformen: technisches Kamera- und menschliches Auge; eine optische Aufzeichnung, die Tatsache, nie ganz absehen zu können von dem konkreten Gegenstand vor der Kamera einerseits, und eine Besetzung dieser Aufzeichnung, ihr Eingebundensein in eine Geschichte der Bilder, und in Geschichten, die mit (sichtbaren und unsichtbaren) Bildern erzählt werden, andererseits. Die Bilder sind Abbilder (›Objektbilder‹: fotografische Aufzeichnungen von Kamerarealitäten auf Zelluloid, Polyester oder Acetat) – und sie sind ›Metabilder‹, Bilder nicht von ›Dingen an sich‹, sondern von Gesellschaftsbildern […].[43]

Bereits aufgrund ihres Charakters als Bestandteil einer Serie von vorgängigen oder zukünftigen, potentiell anderen Bildern, weisen die Bilder also über die konkrete Abbildung hinaus und tragen das Potential zur Abstraktion in sich. Die Arbeiten Godards und Farockis zeigen, auf welche Weise eine derartige Verbindung von Konkretion und Abstraktion besonders zu betonen ist. Denn unter Umständen ist die Grenze zwischen ›konkret‹ und ›abstrakt‹ im Medium Film als eine nur scheinbare Grenze zu verstehen, zumindest jedoch als ein gleitender Übergang. Was sich sowohl bei Farocki als auch bei Godard beobachten lässt, ist eine Umkehrung der Ausgangsfrage: Wer von der Realität im Medium Film spricht, muss nicht zwingend nach dem Realitätsgehalt der abgebildeten Welt fragen, sondern vor allem nach den Realitätseffekten der medialen

41 Godard zitiert mit dem Titel seines Texts zugleich Joachim du Bellays »Défense et illustration de la langue française« von 1549, eines der programmatischen Dokumente zur Neubewertung der französischen Sprache. Unbescheiden und ironisch zugleich reiht sich Godard also ein in die Tradition der Advokaten einer neuen Sprache, hier: der des Kinos.

42 Jean-Luc Godard: »Défense et Illustration du découpage classique« [1952], in: JLG I, 80-84: 81.

43 Kersting: Wie die Sinne auf Montage gehen, 268.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Bilder selbst. Wenn man es mit Film zu tun hat, handelt es sich im gleichen Maße um eine Wirklichkeit der Bilder, um einen durch die Abbildung selbst indizierten Realismus zweiter Ordnung. Im Realismus des Mediums ist weniger sein Wesen als vielmehr die *Funktion* eines bestimmten Repräsentationsprinzips zu erkennen, das technisch und kulturell ausgeprägt wurde. Die Filme Farockis oder Godards sind also keineswegs als weniger ›realistisch‹ zu beschreiben; jedoch versuchen sie einen Realismus zu entwerfen, der die Konkretion nicht gegen einen möglichen theoretischen Zugriff ausspielt, sondern das eine im anderen entdeckt. Richard Roud hat bereits in den sechziger Jahren darauf hingewiesen, dass die vermeintliche Opposition zwischen Realismus und Abstraktion im Falle Godards zu kurz greift. So sehr Godards frühe Filme einen direkten Zugriff auf die Wirklichkeit suchen, indem sie auf jedes künstliche Licht verzichten und den Direktton gegenüber der Nachvertronung bevorzugen, so wenig schließt dies die Abstraktion aus, denn es seien »the tensions created between the demands of reality and the demands of abstraction«, die seine Filme kennzeichnen.[44]

Deshalb sind die Filme und Texte beider Autoren auch seit ihren Anfängen tief in der jeweils herrschenden gesellschaftlichen Gegenwart verwurzelt. Die Studentenbewegung, der Vietnam- und Algerienkrieg, besonders aber die Bilder, die diese politischen Ereignisse produzierten, bilden in den sechziger Jahren wichtige Hintergründe der jeweiligen Bild- und Textproduktion. ›Theorie‹ ist also nichts, das von der konkreten Realität absähe, sondern bindet konkrete Wirklichkeit in übergeordnete Reflexionen ein. Als Harun Farocki mit anderen Studenten der DFFB 1967 das Experimentalfilmfestival im belgischen Knokke aus Protest gegen den Vietnamkrieg durch eine gezielte Intervention zum Abbruch brachte,[45] geschah dies nicht ohne Grund mit dem Protestslogan »Réalité! Réalité!«, der sich gegen die Abgehobenheit der filmischen Avantgarde richtete. Zu Vietnam müsse man Stellung beziehen, daher seien rein ästhetizistische Formexperimente, wie sie einige der in Knokke gezeigten Filme nach Auffassung der Protestierenden darstellten, abzulehnen. Mit der Realität war also alles andere als eine neutrale Abbildung des *status quo* gemeint, sondern eine Gegenrealität, die man der inflationär gezeigten Repräsentation des Kriegs im Fernsehen durch andere, reflektierte und theoretisch geschulte Bilder entgegensetzen müsste. Bilder, die andere Bilder kritisieren und in dieser Kritik zugleich einen

44 Richard Roud: Jean-Luc Godard, London: Secker & Warburg 1968, 82. Roud gibt im gleichen Kapitel eine Reihe von Beispielen für den »double pull towards both reality and abstraction« (93), die aus VIVRE SA VIE, LE MÉPRIS und MASCULIN FÉMININ stammen. Mit »Abstraktion« ist bei ihm allerdings sehr allgemein jede deutlich erkennbare *Formung* des Materials gemeint.

45 Vgl. dazu Baumgärtel: Harun Farocki, 13-17.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

alternativen Bildraum entwerfen. Godards und Farockis Position ist also die eines spezifischen Realismus', in dem das Filmemachen als politische Handlung lesbar wird.

Theorien des Films / Film als Theorie

Blickt man zurück auf die über hundertjährige gedankliche Auseinandersetzung mit dem Medium Film, so ist der oben geschilderte Zwang zur Konkretion schon früh als Indiz für mangelnde Theorietauglichkeit interpretiert worden. Dies schränkte natürlich keineswegs die Möglichkeiten ein, theoretisch *über* Filme zu sprechen: Mit der allmählichen Anerkennung des Films als Kunstform ergibt sich die Notwendigkeit, das Medium gegen die etablierten Künste abzusetzen und ihm einen eigenen diskursiven Ort zuzuweisen. Spätestens ab 1909 setzt ein vielstimmiger Diskurs ein, der den narrativen Film über seine medialen Gemeinsamkeiten und Differenzen zu den etablierten Erzählformen Literatur und Theater zu bestimmen versucht.[46] Was als »Kino-Debatte« in die Filmgeschichte eingegangen ist, bezeichnet zuallererst das Sichtbarwerden des Films in den ästhetischen Diskussionen der Zeit. Die Versuche, den Film aus der Jahrmarktskultur herauszulösen und als gleichberechtigte Kunstform zu etablieren, zielen in der Rückschau betrachtet vor allem auf eine *inhaltliche* Nobilitierung des Mediums ab. Vom Aufgreifen traditioneller Stoffe und von der Zusammenarbeit mit renommierten Schriftstellern[47] versprach man sich nicht nur eine Verschiebung hin zum bürgerlichen Kunstpublikum; man füllte die neue Form zugleich mit den bewährten Inhalten der etablierten Erzählform »Literatur«.[48] Diese Entwicklung hat

46 Vgl. Anton Kaes (Hg.): Kino-Debatte. Literatur und Film 1909-1929, München/Tübingen: dtv/Niemeyer 1978. Ich bin mir über die Unschärfe der Subsummierung des Theaters unter die *Erzähl*formen im Klaren; hier geht es allerdings weniger um eine Entgegensetzung von dramatischer und epischer Form als um das beiden gemeinsame narrative Moment, das im Gegensatz zu den Ausdrucksformen beispielsweise der Musik zu verstehen ist.

47 Besonders das Jahr 1913 ist als Höhepunkt einer ersten ›Autorenfilm‹-Bewegung in die Geschichte eingegangen, da die Filmindustrie versuchte, zahlreiche Schriftsteller zur Produktion von Film-Texten zu animieren. Vgl. Joachim Paech: »Autorenfilm«, in: Horst Albert Glaser (Hg.): Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte, Stuttgart: UTB 1997, 693-712, Vgl. auch Anton Kaes: »Einführung«, in: Ders. (Hg.): Kino-Debatte, 1-36. 1913 erschien auch das von Kurt Pinthus herausgegebene »Kinobuch«, für das Autorinnen und Autoren wie Else Lasker-Schüler, Max Brod oder Albert Ehrenstein »Kinostücke« verfassten (Kurt Pinthus (Hg.): Das Kinobuch [1913/14], Frankfurt am Main: Fischer 1983).

48 »Au royaume du cinéma, tous les ›genres‹ autres que narratifs – le documentaire, le film technique, etc. – sont devenus des provinces marginales, des marches pour ainsi dire, cependant que le *long-métrage de fiction romanesque* [que l'on appelle couramment, par une sorte d'emploi prégnant, un

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zwei gravierende Folgen: Der Film wird zum einen auf seine erzählerischen Anteile festgelegt, zum anderen wird das Medienspezifische zunächst zugunsten des Altbekannten bei Seite gerückt.

Allerdings gibt es auch von Beginn an Versuche, die Eigenheiten des Films weniger in einer möglichen Übertragung anderer Medieninhalte zu sehen, sondern den Film *von seiner Form* und deren Möglichkeiten her zu analysieren und die Differenzen zu Literatur und Theater stark zu machen. Georg Lukács etwa entwickelte schon früh seine »Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos«[49], die das Medium über den Begriff der »Gegenwart« vom bürgerlichen Theater abzugrenzen versuchen. In den Folgejahren bis zur Einführung des Tonfilms beteiligen sich in Deutschland von Thomas Mann bis Bertolt Brecht zahlreiche Literaten an der teils polemisch geführten Diskussion um die umstrittene Kunstform Film. In der Phase früher Filmtheorie lassen sich nach der grundsätzlichen Anerkennung des künstlerischen Werts des Films zudem Schauspielertheorien, Kameratheorien und Montagetheorien unterscheiden, die das filmische Medium von jeweils einzelnen Komponenten her analysieren.[50] Zumindest als *Objekt* theoretischer Reflexion ist der Film somit – darin den anderen Künsten gleichgestellt – relativ bald nach seiner Erfindung etabliert. Mit dieser Etablierung ist aber zugleich eine Einschränkung verbunden. Dem Film wird nun ein genau begrenzter Funktionsraum zugewiesen, der mit den Worten Unterhaltung und Zerstreuung, in ausgewählten Fällen auch mit dem der ästhetischen Erbauung beschrieben werden kann. Rudolf Arnheims Buchtitel »Film als Kunst«[51] kann daher als Einlösung dessen gelten, was ein Großteil der Theoretiker des Stummfilms sich auf die Fahnen geschrieben hatte.

Die von mir verwendete, analog zu Arnheims Titel konstruierte Formulierung »Film als Theorie« soll einen anderen Schwerpunkt setzen und dem Film neben seiner Funktion als Kunst oder Unterhaltung vor allem Erkenntnispotential zusprechen.[52] Unter dem Stichwort »Film als

›film‹ tout court, dessinait de plus en plus nettement la voie royale de l'expression filmique.« (Metz: »Quelques points de sémiologie du cinéma«, 96.)

49 Georg Lukács: »Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos«, in: Kaes (Hg.): Kino-Debatte, 112-117.

50 Vgl. Helmut M. Diederichs: »Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films«, in: Ders. (Hg.): Geschichte der Filmtheorie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, 9-27: bes. 12ff.

51 Rudolf Arnheim: Film als Kunst [1932], Frankfurt am Main: Fischer 1979.

52 Eine ähnliche These, wenn auch an anderem Material und mit einer anderen Stoßrichtung, vertritt Thorsten Lorenz in seiner Lektüre der Texte zur ›Kino-Debatte‹: »Die Philosophie des Kinos will deshalb als Umschlagen vom genitivus objectivus in den genitivus subjektivus gelesen werden. […] Philosophie ist kinematographisch. Sie erhält sich zombiehaft am diskursiven Leben, weil sie listig den Zeitpunkt ihrer technischen Realisierung verschweigt.« (Thors-

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Theorie« ist ein Ort zu bestimmen, an dem Kunst, Unterhaltung und Wissenschaft zusammenfallen.

Besonders aus der Kunstgeschichte, die in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts verstärkt als allgemein verstandene Kunst- oder Bildwissenschaft neue Konturen und Kompetenz zu gewinnen sucht, ist die Frage nach einem möglichen »Selbstbewusstsein« des Bildes aufgeworfen worden. In diesem Zusammenhang sind die unterschiedlichen Mechanismen der Selbstthematisierung des Kunstwerks (erneut) in den Blick geraten.[53] Für die Zwecke dieser Untersuchung ist besonders William J.T. Mitchells Konzept des »Metapicture« hilfreich. Mitchell, selbst Literaturwissenschaftler und durch die Beschäftigung mit William Blake auf die Relationen zwischen Text und Bild aufmerksam geworden, analysiert das »Metapicture« als ein Kernelement dessen, was er mehrdeutig »Picture Theory«[54] nennt. In terminologischer Anlehnung an das logisch-philosophische Verhältnis von Metasprache und Objektsprache, aber auch an literaturwissenschaftliche Konzeptualisierungen von ›Metafiction‹[55] versteht Mitchell unter dem Metapicture einen Bildtypus, der in der Lage ist, ›sich selbst‹ zu reflektieren. »Metapictures« sind dabei keineswegs auf den Bereich der Kunst beschränkt – im Gegenteil; es ist einer der entscheidenden Schritte hin zur von Mitchell propagierten »Iconology«, mit »Bild« in einem umfassenden Sinne alle denkbaren Bilder zu meinen. Den überwiegenden Teil seiner Beispiele findet Mitchell daher in Cartoons, Abbildungen aus Zeitschriften oder Karikaturen. Zwar sieht auch er in Velazquez' »Las Meninas«, der von Foucault zur »représentation de la représentation classique«[56] erhobenen Ikone der Kunstgeschichte, ein Bild, das beinahe enzyklopädisch Mechanismen der Selbstthematisierung zu integrieren sucht: durch eine Staffelung seiner Motive, unterschiedlicher Beobachterstandpunkte, Spiegelungen und Rahmungen. Für Mitchels Argument jedoch ist ein Vexierbild wie der berühmte »Duck-Rabbit«,[57] der auf die Instabilität der Wahrnehmung des

ten Lorenz: Wissen ist Medium. Die Philosophie des Kinos, München: Fink 1988, 19.)

53 Vgl. Valeska von Rosen: Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs, Emsdetten/Berlin: Gebr. Mann Verlag 2001 und Victor I. Stoichita: L'instauration du tableau. Metapeinture à l'aube des temps modernes, 2. Auflage, Genf: Droz 1999.

54 Der Titel »Picture Theory« will das Wort *Picture* nicht nur als Substantiv, sondern auch als Imperativ des Verbs »to picture« verstanden wissen.

55 Vgl. Patricia Waugh: Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction, London u.a.: Routledge 1993.

56 Michel Foucault: Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, Paris: Gallimard 1966, 31.

57 Der »Duck-Rabbit«, dessen erkenntnistheoretische Implikationen auch Wittgenstein in seinen »Philosophischen Untersuchungen« beschäftigte, ist eine Illustration, die ihren Ursprung in den ›Fliegenden Blättern‹ des 19. Jahrhunderts hat. Je nachdem, welches der beiden im Gesamtbild enthaltenen Bilder

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Betrachters abzielt, mindestens ebenso zentral. Im Zusammenhang mit diesen von ihm »dialectical pictures« genannten Bildern schlägt Mitchell eine Definition vor, die auf die Filme Farockis und Godards übertragbar ist: »Metapictures are Pictures that show themselves in order to *know* themselves: they stage the ›self-knowledge‹ of pictures.«[58] Aus dieser Definition sind vor allem zwei Elemente herauszulösen: Einerseits spricht aus ihr ein Vertrauen in die Bilder, das implizit eine Anthropomorphisierung des Bildes zur Folge hat. Das Metapicture wird als »selbstbewusstes Bild« gedacht, dem nicht nur Autonomie, sondern auch eine entsprechend große Kraft zugesprochen wird. Das Theoretische ist nichts, das dem Bild von Außen hinzugefügt werden müsste, sondern es steckt in den Bezügen, Mehrdeutigkeiten und Brüchen innerhalb seiner Oberfläche. Zwar entwickelt Mitchell seine Ideen an unbewegten Bildern – vor allem an Zeichnungen und Gemälden –, aber der Grundgedanke lässt sich ohne weiteres auf Filme übertragen.[59] Mehr noch: Es ließe sich die These vertreten, dass die Forderung des Vexierbilds, zwischen zwei möglichen Bildern zu springen, gerade in den späten Arbeiten Godards vom kognitiven Apparat des Zuschauers auf die Ebene der Bilder rückverlagert wird, wenn immer wieder zwei Bilder nicht nur überblendet werden, sondern in einem flimmernden, pulsierenden Akt zwischen den Einzelbildern hin- und hergeschaltet wird. Vereinzelt ist dies bereits in den Arbeiten der siebziger Jahre zu beobachten – etwa in COMMENT ÇA VA –, zum Prinzip wird es in den filmhistorisch orientierten Arbeiten wie LES ENFANTS JOUENT À LA RUSSIE oder den HISTOIRE(S) DU CINÉMA.[60]

Es würde nahe liegen, die Identifizierung des Theoretischen im Bild selbst als *Autonomisierung* des Bildes zu beschreiben. Dies beschreibt aber nur die eine Seite dieses Modells. Denn die Konstituierung eines »selbstbewussten Bilduniversums« führt weder bei der theoretischen Beschreibung Mitchells, noch in der praktischen Arbeit Farockis oder Godards zu einer Abschaffung des Betrachters, sondern im Gegenteil zu seiner Aktivierung. Wenn jedes in sich gespaltene Bild und erst Recht jede Kombination mehrerer Bilder der Ort einer Entscheidung ist, so ist

der kognitive Apparat des Betrachters gerade aktualisiert, erkennt er entweder eine Ente mit einem langen Schnabel oder einen Hasen mit langen Ohren. Vgl. zur Diskussion dieses Bildes Mitchell: »Metapictures«, 45-57.

58 Ebd., 48. Vgl. auch das ausführliche Interview mit Mitchell in der Zeitschrift *Mosaic*: »Essays into the Imagetext. An Interview with William J.T. Mitchell«, in: Mosaic 33/22 (Juni 2000), 1-24.

59 Zumal Mitchell, wenn auch in einem anderen Kapitel, Billy Wilders SUNSET BOULEVARD als einen der klassischen Metafilme bespricht, der zugleich eine Reflexion auf den sterbenden Stummfilm wie auf die Liebe zum klassischen Kino enthält. Vgl. Mitchell: »Beyond Comparison. Picture, Text, and Method«, in: Ders.: Picture Theory, 100ff.

60 COMMENT ÇA VA, F 1975, LES ENFANTS JOUENT À LA RUSSIE, CH 1993, HISTOIRE(S) DU CINÉMA, F/CH 1988-1998, Regie: Jean-Luc Godard.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

der projektive Raum dieser Entscheidung zwar durch das Material vorgezeichnet; die Entscheidung selbst allerdings, welche Brücke zwischen den Bildern geschlagen wird, ist immer auf Seiten des Betrachters zu treffen. Auch wenn das »Theoretische« in den Bildern selbst liegt, bedarf es der Übersetzung, um diesen Gehalt explizit zu machen. An solchen Übersetzungsprozessen arbeiten sowohl Harun Farocki als auch Jean-Luc Godard seit mehreren Jahrzehnten, und eine der Aufgaben dieser Arbeit ist es, diese Übersetzungsarbeit wiederum zu übersetzen und sichtbar zu machen. Die Pointe ist dabei weniger, dass der aktive Zuschauer zu demjenigen wird, der das »offene Kunstwerk« vollendet und die Leerstellen aus seinem gedanklichen Fundus heraus ergänzt; dies wäre die Vorstellung, dass der Zuschauer gewissermaßen zum Mitautoren des Films wird. Bei Godard und Farocki ist eher die gegenteilige Bewegung zu beobachten, dass der Autor selbst zum Zuschauer wird. Wenn Godard im Gespräch mit Woody Allen zur Verblüffung seines Gesprächspartners behauptet, er sei schon froh, wenn er *am Ende eines Films* eine Idee vom Film bekommen habe und damit der Vorstellung eines im Vorhinein festliegenden Drehbuchs, das es lediglich zu verfilmen gelte, radikal widerspricht, so liegt darin nicht nur Koketterie.[61] Es ist auch ein Bekenntnis dazu, vor dem eigenen Film zunächst einmal – vor allem in der Arbeit am Schneidetisch – Leser und Zuschauer zu sein, der dem Film im Schnitt eine Interpretation verleiht.

Kaja Silverman hat vorgeschlagen, in Godard – zumindest in seinen späten Arbeiten – den »Author as Receiver« zu erkennen; jemanden, der bei aller produktiven Präsenz in seinen Filmen[62] über Techniken der Zitation und der Dissoziierung immer stärker vom Produzenten zum Rezipienten wird. In Abgrenzung von Roland Barthes vielzitiertem Diktum vom Tod des Autors schreibt sie: »The Godard who lives on after his authorial death is not a scriptor but rather a receiver. What he receives is language itself, which now emerges as the veritable agent both of speech and writing.«[63] Tatsächlich zeigen die zahlreichen Szenen, in denen Godard und Farocki als Autoren in ihren Filmen auftreten, sie als Scharnier und Relais zwischen Produktion und Rezeption. Die SCHNITTSTELLE, an der Farocki im gleichnamigen Video sitzt und seine Filme sichtet, zueinander in Beziehung setzt und kommentiert, markiert ebenso sehr den Schnittpunkt zwischen (sehender, anschaulicher) »Theorie« und (schreibender, filmender) Praxis wie Godards Ort in den HISTOIRE(S) DU CINÉMA: Von den ersten Minuten an prägen die Geräusche des hin- und her-

61 MEETING W.A. OU JLG MEETS W.A., F 1986, Regie: Jean-Luc Godard.

62 Dies gilt vor allem für die HISTOIRE(S) DU CINÉMA und das AUTOPORTRAIT DE DÉCEMBRE (JLG/JLG).

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

spulenden Schneidetischs und das Klappern der elektronischen Schreibmaschine die Tonspur und kennzeichnen Godards filmgeschichtliches Projekt als Überblendung von Sehen und Schreiben, von Rezeption und Produktion, von Praxis und Theorie.

Die Formulierung »Film als Theorie« zieht die Frage nach sich, was unter »Theorie« zu verstehen ist. Mit welchem Theoriebegriff operiert das Modell »Film als Theorie«? Eine der Schwierigkeiten – zugleich allerdings eine Chance – liegt darin, dass der Begriff Theorie selbst seit den sechziger Jahren eine Umcodierung erfahren hat, die beinahe als Neudefinition zu bezeichnen wäre. Dem klassischen Modell, das mit Empirie und Theorie zunächst einmal zwei verschiedene Herangehensweisen an ein Problem markierte, ist – vor allem im amerikanischen Raum – eine Auffassung zur Seite getreten, die »Theory« als eine spezifische Form des Schreibens und damit selbst gewissermaßen als Praxis bestimmt.[64] Als ein Schreiben, so könnte man die grundsätzliche (und klar vom frühromantischen Denken geprägte) Zuspitzung des Verfahrens bezeichnen, das »Schrift« zugleich zum Thema hat und die eigene Praxis damit auf der Ebene des Beschriebenen ebenso wie auf der des Beschreibens ansiedelt. »Theorie« im so verstandenen Sinne vollzieht also das, was Richard Rorty als den »linguistic turn« beschrieben hat und im Zuge dessen das Schreiben (die »écriture«) zum umfassenden Terminus wurde, der »theory« im gleichen Moment begründet, in dem er ihre Grenzen hin zum literarischen Schreiben durchlässig macht. Der Begriff »theory« ist also in sich durch eine aporetische Doppelbewegung gekennzeichnet, in der sich die terminologische Grenzziehung mit einer gleichzeitigen Entgrenzung verbindet.

Heute von »Theorie« zu sprechen muss jedoch auch bedeuten, auf die historische Dimension dieses Begriffs hinzuweisen. Ein Blick in die USA, aus denen zwar nicht die Ausgangstexte, aber doch ihre Anordnung in einem Feld namens »Theory« stammt, kann zu Beginn des 21. Jahrhunderts den Eindruck erwecken, das kurze Zeitalter der Theorie sei vorüber. »The Latest Theory Is That Theory Doesn't Matter«, überschreibt Emily Eakin im April 2003 einen Artikel in der *New York Times*, in dem sie von einer Tagung der Zeitschrift *Critical Inquiry* berichtet, die als eines der wichtigsten amerikanischen Publikationsorgane für »Theory« in den siebziger und achtziger Jahren gelten kann:

64 Vgl. dazu etwa Richard Rortys Vorschlag, Derridas Projekt der Dekonstruktion in Abgrenzung zur klassischen Philosophie als eine spezifische Form des Schreibens zu charakterisieren (Richard Rorty: »Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida«, in: New Literary History, Jg. 10, Herbst 1978, 141-160.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

These are uncertain times for literary scholars. The era of big theory is over. The grand paradigms that swept through humanities departments in the 20th century – psychoanalysis, structuralism, Marxism, deconstruction, post-colonialism – have lost favor or been abandoned. Money is tight. And the leftist politics with which literary theorists have traditionally been associated have taken a beating.[65]

Anlass des Symposiums mit dem Titel »The Futures of Criticism« war eine Neuperspektivierung des Begriffs »Theory« nach ihrer Hochphase zwischen den sechziger und neunziger Jahren, die William J.T. Mitchell mit dem Begriff »›theory revolution‹ of the late twentieth century« beschreibt. Einen zweiten Anlass bildet aber auch der Rückschlag des »Realen«, als der die Anschläge vom 11.9.2001 in den USA empfunden wurden. Die Kurzbeiträge zahlreicher Teilnehmer, darunter Homi K. Bhabba, J. Hillis Miller, Fredric Jameson oder Teresa de Lauretis, pendeln zwischen Nostalgie und Neuaufbruch. Sie sind aber vor allem hilfreich zur – in diesem Fall oft rückblickenden, manchmal melancholischen – Bestimmung dessen, was der Theoriebegriff in den siebziger und achtziger Jahren umschrieb. Fredric Jameson skizziert den Ausgangspunkt von ›Theorie‹ folgendermaßen: »I believe that theory begins to supplant philosophy (and other disciplines as well) at the moment it is realized that thought is linguistic or material and that concepts cannot exist independently of their linguistic expression.«[66] Laut Jameson ensteht Theorie in dem Moment, in dem die Untrennbarkeit von Denken und Sprechen festgestellt wird und die Einsicht, dass jede Erkenntnis sprachimmanent bleiben muss, zugleich als selbstreflexive Ebene in das eigene Sprechen eingezogen wird. Wichtiger noch für die Fruchtbarmachung dieses Theoriebegriffs erscheint aber der Schritt, den Jameson anschließend beschreibt:

In a second moment – sometimes called poststructuralism – this discovery mutates as it were into a philosophical problem, namely, that of representation, and its dilemmas, its dialectic, its failures, and its impossibility. Maybe this is the moment in which the problem shifts from words to sentences, from concepts to propositions. At any rate, it is a problem that has slowly come to subsume all other philosophical issues, revealing itself as an enormous structure that no one has ever visited in its entirety, but from whose towers some have momentarily gazed and whose underground bunkers others have partially mapped out. Thus, the general issue of representation is still very much

65 Emily Eakin: »The Latest Theory Is That Theory Doesn't Matter«, New York Times, 19. April 2003, p. A17.

66 Fredric Jameson: »Symptoms of Theory or Symptoms for Theory«, in: Critical Inquiry, 30.2 (Winter 2004), 403-408: 405.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

with us today and organizes so to speak the normal science of theory and its day-today practices and guides the writing of its innumerable reports, which we call articles.[67]

Mit dem Begriff »Repräsentation« ist ein Zielpunkt benannt, der für Jean-Luc Godard ebenso wie für Harun Farocki im Zentrum ihrer Arbeiten der letzten 35 Jahre steht. »Repräsentation« ist ein mehrdeutiger Begriff, und die Kopplung dieser Mehrdeutigkeiten führt bei beiden Filmemachern zu einem politischen Verständnis der Arbeit mit Bildern. Einerseits basiert das Medium Film in forcierter Weise auf dem Prinzip der pikturalen Repräsentation: Die Abbildung steht hier scheinbar eindeutig für das Abgebildete, sie vertritt es und setzt sich an seine Stelle. Diese Art von Vertretungsanspruch, an dessen Gültigkeit und Suggestivität in den sechziger Jahren verstärkt Kritik geäußert wurde, ist aber zugleich auch auf der Ebene politischer Prozesse zu finden: Jede Art des Sprechens für jemand anderen, jede Interessenvertretung folgt einem Modell der Repräsentation, das ebenfalls ab Mitte der sechziger Jahre eine Neudefinition und Ausweitung erfuhr. Vor dem Hintergrund des Vietnamkriegs und der zunehmenden Proteste wird die Frage politischen Handelns eng an die Frage einer Parteinahme für Amerika oder Südvietnam gekoppelt. Sowohl für Farocki als auch für Godard stellen Vietnam und das Problem von Unterdrückung und Widerstand zentrale Bezugspunkte für das Filmemachen dar. Die Filme, die Farocki in seiner Zeit an der DFFB gedreht hat, setzen sich fast durchgängig mit dem Thema des amerikanischen Krieges auseinander[68] und versuchen dabei eine Bildsprache zu entwickeln, die gerade die Distanz zwischen Berlin und Vietnam zum Ausgangspunkt einer modellhaften Verfremdung macht und nicht auf die kurzschlüssige Gleichsetzung zwischen studentischem Protest und vietnamesischem Widerstand setzt. In Godards Arbeiten gibt es seit 1965 in jedem Film explizite Bezüge zum Krieg in Indochina. Entscheidend daran ist, dass in beiden Fällen die zwei Facetten des Repräsentationsbegriffs miteinander verbunden werden: Für jemand anderen zu sprechen ist nicht davon zu trennen, welches *Bild* man von diesem anderen hat, welches Bild also vorher medial vermittelt wurde. Die Frage der Repräsentation wird zur entscheidenden Frage einer (Bild-)Politik und zum Punkt, an dem die Arbeiten Farockis und Godards sich mit dem Feld namens »Theorie« überschneiden.

Film und Theorie so eng aneinander zu rücken, wie dies im Titel des Buchs geschieht, lenkt den Blick aber auch auf die Filmwissenschaft und

67 Ebd.

68 Dies trifft insbesondere auf WHITE CHRISTMAS (1968) zu, in dem Farocki Bing Crosbys Hit mit Bombenabwürfen auf Vietnam kollidieren lässt.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ihr Verhältnis zur Theorie. Gerade in der Filmtheorie gibt es Stimmen, die auch dort das Zeitalter der Theorie für beendet erklären. Unter dem Schlagwort »Post-Theory« fordern David Bordwell und Noël Carroll eine Rekonstruktion der Filmwissenschaft, die von den als »Theory with a capital T« bezeichneten Konzepten Abstand nehmen soll, die ihrer Auffassung nach vor allem die amerikanischen *Film Studies* der siebziger und achtziger Jahre bestimmte. Mit Theorie ist hier vor allem ein Amalgam aus Strukturalismus, Lacanscher Psychoanalyse, Poststrukturalismus und Marxismus gemeint:

> What we call Theory is an abstract body of thought which came into prominence in Anglo-American film studies during the 1970s. The most famous avatar of Theory was that aggregate of doctrines derived from Lacanian psychoanalysis, Structuralist semiotics, Post-Structuralist literary theory, and variants of Althusserian Marxism. Here, unabashedly, was Grand Theory – perhaps the first that cinema studies ever had. The Theory was put forth as the indispensable frame of reference for understanding all filmic phenomena: the activities of the film spectator, the construction of the film text, the social and political functions of cinema, and the development of film technology and the industry.[69]

Was Bordwell und Carroll polemisch an die Stelle von »Theory« setzen wollen, ist dabei keineswegs ein neuer Positivismus, der sich auf das Erstellen von Sequenzprotokollen, Filmographien und eine theoriefreie, naive Beschreibung von Filmen beschränkt. Eher geht es ihnen um die Rückbindung des Theoretisierens an die Filme selbst, aus denen das Theoretische zu allererst zu gewinnen wäre. Insofern liegt der von Carroll und Bordwell strategisch konstruierte Begriff »Post-Theory« durchaus auf der Linie der hier vorgeschlagenen Argumentation. Allerdings lassen auch Bordwell und Carroll die Grenze zwischen Film und Theorie weitgehend unangetastet: Gegen die Filmtheorien der siebziger Jahre zu schreiben, geht auch weiterhin von einer klaren Trennung aus, die die Filme auf die eine Seite, ihre Analyse und Theoretisierung dagegen auf die andere stellt.

Fasst man die beiden »Rückblicke« auf das Zeitalter der Theorie zusammen, so sind sich beide Positionen darin einig, dass mit Theorie ein diskursiver Raum gemeint ist, der vollständig aus Texten besteht. Bilder können zwar als Untersuchungsgegenstand in Betracht kommen, sie zählen aber ihrerseits nicht als theoretische Äußerungen. Diese Eingrenzung führt eine lange Tradition der Privilegierung des Worts fort, das als »Lo-

69 David Bordwell/Noël Carroll: »Introduction«, in: Dies (Hg.): Post-Theory. Reconstructing Film Studies, Madison: University of Wisconsin Press 1996, xiii.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

gos« mit der Vernunft regelrecht in eins zu fallen schien. »Logisches«, abstraktes Denken ist – qua definitionem – ein Denken in der Sprache, das sich von der Verführung durch Bilder freihält und nüchtern begrifflich argumentiert. Es ist kein Zufall, dass die Kritik des von Jacques Derrida als »logozentrisch« charakterisierten Denkens sich nicht nur zeitgleich und am gleichen Ort wie die Neubewertung des Bildes durch Godard artikuliert, sondern es neben den inhaltlichen auch personnelle Überschneidungen zwischen beiden Projekten gibt.[70] Allerdings ist auffällig, dass auch Derridas zahlreiche Texte zum Problem des Logozentrismus diese Kritik *innersprachlich* artikulieren und die Vorherrschaft eines bestimmten Denk- und Schreibstils lediglich durch andere Arten der Sprachverwendung (Assoziation, Wiederholung, Verschiebung etc.) konterkarieren. Das Bild findet hier allenfalls in seinem übertragenen Sinne Eingang, wenn Derrida über den ausgreifenden Umgang mit Metaphern diskursive Strategien unterläuft und die Bildlichkeit der Sprache gegen die Sprache selbst ins Feld führt. 1993 hat der amerikanische Historiker Martin Jay mit »Downcast Eyes« eine materialreiche Studie vorgelegt, die im französischen Denken des 20. Jahrhunderts – unter anderem bei Derrida – eine hartnäckige Abwertung des Visuellen diagnostiziert.[71] In der Rekonstruktion, welchen Status das Auge und die visuelle Wahrnehmung in der Ideengeschichte seit der griechischen Antike gehabt haben, kommt Jay zu dem Ergebnis, dass die Gleichsetzung von Sehen und Erkenntnis, die das europäische Denken mit zahlreichen Differenzen und Nuancen vom antiken Griechenland bis zur Französischen Aufklärung grundlegend strukturiert, im 19. Jahrhundert in eine Krise gerät. Dafür ist unter anderem die Erfindung der Fotografie verantwortlich, mit der die genaue optische Wahrnehmung und Reproduktion zum ersten Mal an eine Maschine delegiert wird. Zwar kann diese apparative Einlösung des Traums vom exakten Sehen auf den ersten Blick als Sieg des Visuellen gewertet werden. Allerdings bedeutet die Fotografie zugleich die Entmachtung des Auges. Das Auge wird frei, aber es braucht ironischerweise auch nicht mehr so genau hinzusehen, da nun die Fotografie für das genaue Registrieren der Wirklichkeit zuständig ist.[72] In Jean-

70 Für seinen Film UNE FEMME MARIÉE (1964) hatte Godard versucht, Roland Barthes als Schauspieler zu gewinnen; Jean-Louis Comolli, einer der Protagonisten der ›Apparatus-Debatte‹, ist zum einem Redakteur der politisierten *Cahiers du cinéma* gewesen. Zum anderen spielt er sowohl in Godards LES CARABINIERS als auch in ALPHAVILLE (1965) mit.

71 Martin Jay: Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought, Berkeley: California UP 1994.

72 Diese Dialektik prägt nicht nur das Verhältnis von Fotografie und Blick, sondern ist bei der Einführung eines jeden externalisierten Speichermediums zu beobachten: Wer seine Telefonnummern im Handy gespeichert hat, braucht sie sich nicht zu merken; wer einen Text kopiert, erhöht damit die Wahrscheinlichkeit, ihn nicht zu lesen.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Louis Comollis Worten: »The photograph stands as at once the triumph and the grave of the eye.«[73] Nach diesem Bruch, so Jays These, wird besonders im französischsprachigen Raum dem Blick (und damit unmittelbar verbunden auch den Bildern) ein Misstrauen entgegengebracht, das den unterschiedlichsten Denkern des 20. Jahrhunderts gemeinsam ist.

Dies ist nicht der Ort, im Einzelnen Jays Rekonstruktion der Verschiebungen und Modifikationen dessen nachzuzeichnen, was er als »antiocularcentric discourse« bezeichnet. Wichtig ist in diesem Zusammenhang vor allem seine Beobachtung, dass seit den sechziger Jahren eine Zuspitzung und Radikalisierung dieses Diskurses wahrzunehmen sei, der dem ehemals »nobelsten Sinn«[74] aus den verschiedensten Gründen mit Vorbehalten begegnet. In so unterschiedlichen Texten wie denen Lacans, Althussers, Debords, Foucaults, Barthes', Metz', aber auch Derridas oder Luce Irigarays sei eine Skepsis gegenüber visueller Wahrnehmung festzustellen, die Jay zusammenfassend als »Denigration of Vision« beschreibt: »Although definitions of visuality differ from thinker to thinker, it is clear that ocularcentrism aroused (and continues in many quarters to arouse) a widely shared distrust.«[75] Jays Beobachtung fügt sich ein in ein allgemeineres Interesse am Bild und visuellen Repräsentationsphänomenen, das seit den neunziger Jahren an den verschiedensten Orten wahrzunehmen ist. Besonders im angloamerikanischen Raum, mit einer Verzögerung aber auch in Deutschland, ist das »Bild« zum zentralen Bezugspunkt avanciert – eine Entwicklung, für die William J.T. Mitchell den sofort weitläufig aufgegriffenen Begriff »Pictorial Turn« geprägt hat.

Whatever the pictorial turn is, then, it should be clear that it is not a naïve return to mimetical theories of representation, or a renewed metaphysics of pictorial ›presence‹: it is rather a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visuality, apparatus, discourse, bodies and figurality.[76]

73 Jean-Louis Comolli: »Machines of the Visible«, in: Teresa de Lauretis/Stephen Heath (Hg.): The Cinematic Apparatus, New York: St. Martin's Press 1980, 121-142: 123.

74 Siehe vor allem Hans Jonas' einflussreichen Text »The Nobility of Sight« (Hans Jonas: »The Nobility of Sight. A Study in the Phenomenology of Senses«, in: Philosophy and Phenomenologic Research 54 /1953, 507-552). Harun Farocki bezieht sich in einem Gespräch mit Thomas Elsaesser ausdrücklich auf Jonas' Untersuchung der metaphorischen Beschreibungen des Erkennens. Vgl. Thomas Elsaesser: »Making the World Superfluous: An Interview with Harun Farocki«, in: Ders. (Hg.): *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*, Amsterdam: Amsterdam UP 2004, 177-189: 181.

75 Jay: Downcast Eyes, 588.

76 William J.T. Mitchell: »The Pictorial Turn«, in: Artforum, März 1992, 89-94: 90.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Unabhängig davon, ob man Mitchells Diagnose für richtig oder falsch hält, ist zweierlei an ihr festzuhalten. Zum einen bezeichnen die von ihm angeführten Aspekte des neuen Interesses am Bild sehr genau die Punkte, von denen aus auch Harun Farocki und Jean-Luc Godard Bilder zu analysieren versuchen. Um den Umgang mit Bildern wirksam zu beschreiben und kritisieren zu können, nehmen sie sowohl den filmischen Apparat und das Reden über das Kino, aber auch den eigenen Körper – das sehende Subjekt – sowie die Metaphorizität des Diskurses unter die Lupe. Die Texte und Filme Farockis und Godards haben daher teil an dem, was Mitchell als »pictorial turn« bezeichnet, sie stehen der unhinterfragten Verbreitung von Bildern aber zugleich skeptisch gegenüber. Das betrifft vor allem die Verwendung von medialen Bildern in militärischen Zusammenhängen und die Berichterstattung darüber. Für Mitchell bildet der erste Irakkrieg den Hintergrund, vor dem sich die Frage nach den (technischen) Bildern und ihrer Funktionalität verschärft und neu stellt.[77] In ihrer Abstraktion und kühlen Distanzierung scheint der direkte Bezug zwischen Bild und Kriegsrealität vollständig gekappt zu sein.

Das Problematische eines allgemeinen Bildbegriffs, der unterschiedslos sprachliche Bilder, Gemälde, Fernseh-, Video- und Kinobilder bis hin zu mentalen Vorstellungen umfasst, liegt auf der Hand: »Wer nach dem Bild fragt, fragt nach Bildern, einer unübersehbaren Vielzahl, die es fast aussichtslos erscheinen läßt, der wissenschaftlichen Neugier einen Weg zu weisen. Welche Bilder sind gemeint: gemalte, gedachte, geträumte? Gemälde, Metaphern, Gesten?«[78] Einen Vorschlag zur Differenzierung hat der französische Filmkritiker und -theoretiker Serge Daney – wie Mitchell vor dem Hintergrund der neuartigen Fernsehbilder des Irakkriegs von 1991 – gemacht. Dem emphatisch aufgeladenen Begriff des »Image«, mit dem er vor allem die Bilder des Kinos bezeichnet, an deren Produktion auch Godard und Farocki arbeiten, setzt er den Begriff des »Visuellen« entgegen, dessen zunehmende Macht sich vor allem im Fernsehen und in der Werbung bemerken lasse. Beide Kategorien von Bildern unterscheiden sich vor allem in ihrem Grad von Abgeschlossenheit und behaupteter Vollständigkeit:

Le visuel, ce serait la vérification optique d'un fonctionnement purement technique. Le visuel est sans contre-champ, il ne lui manque rien, il est clos, en boucle, un peu à l'image du spectacle pornographique qui n'est que la vérification extatique du fonctionnement des organes et de lui seul. Quant à l'image, cette imgage que nous avons aimée au cinéma jusqu'à l'obscénité,

77 Mitchell verweist mehrfach auf die technischen Bilder, mit denen die amerikanischen Medien im Irakkrieg 1991 von den Militärs versorgt wurden.

78 Gottfried Boehm: »Die Wiederkehr der Bilder«, in: Ders. (Hg.): Was ist ein Bild?, München: Fink 1995, 11-38: 11.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ce serait plutôt le contraire. L'image a toujours lieu à la frontière de deux champs de force, elle est vouée à témoigner d'une certaine *altérité*, et, bien qu'elle possède toujours un noyau dur, il lui manque toujours quelque chose. L'image est toujours *plus et moins qu'elle-même*.[79]

Während also das Visuelle den ubiquitären Bildkosmos meint, der von der Werbung über die Fernsehberichterstattung bis hin zur optisch funktionierenden Zielmechanik der Raketen das Bildfeld strukturiert, ist das »Bild« in Daneys Sinne ein utopischer Ort, der sich gegen die Vereinnahmung durch das Visuelle sperrt. Tatsächlich rückt Daney »Bild« und Widerstand wenig später im gleichen Text eng aneinander: »Alors, non seulement l'image se fait rare, mais elle devient une sorte de résistance obtuse ou de souvenir ému dans un univers de pure signalisation.«[80] Die Arbeiten Farockis und Godards sind als Rettungsversuche des »Bildes« in Daneys Verständnis zu sehen; als ein Festhalten am Widerstand, den die Bilder gegen ihre Vereinnahmung leisten. Allerdings artikuliert sich dieser Widerstand nicht als eskapistischer Rückzug in die »heile Welt« des Kinobildes, sondern durchaus in kritischer und offensiver Auseinandersetzung mit dem »Visuellen« – bei Farocki etwa in einer Analyse der Bilder des Ersten Golfkriegs. Die drei Installationen AUGE/MASCHINE sowie ihre Fernsehfassung ERKENNEN UND VERFOLGEN widmen sich genau denjenigen Nicht-Bildern, die von den intelligenten Kameras des Irakkrieges gefilmt wurden und die Daneys Unterscheidung zwischen Visuellem und Bildhaftem provoziert haben.[81]

Auch in den Arbeiten Farockis und Godards ist das Bild mit einer Reihe von Zweifeln belegt, die das Nachdenken über Bildlichkeit überhaupt erst in Gang setzen; insoweit ließen sich beide Positionen ohne weiteres in das von Jay skizzierte Spektrum eines »antiocularcentric discourse« einfügen. Der scheinbaren Evidenz des Sichtbaren gilt es zu misstrauen; der Gleichsetzung zwischen Sehen und Verstehen begegnen sowohl Godard als auch Farocki mit einer Skepsis, deren Gründe genauer zu beschreiben sein werden und die sich in umfangreichem Sinne als Kritik an vermeintlich unproblematischen Phänomenen der Repräsentation äußert. In einem Text über das HISTOIRE(S) DU CINÉMA-Projekt schreibt Michael Witt: »Godard's entire theory and practice constitutes a sustained reflection on vision, a relentless critique of the homogeneities inscribed in visual imagery and subjectivity complemented by a constant

79 Serge Daney: »Montage obligé. La guerre, le Golfe et le petit écran«, in: Ders.: Devant la recrudescence des vols de sac à mains. Cinéma, télévision, information, Lyon: Aléas 1991, 187-196: 192f.

80 Ebd., 193.

81 Mehr zu Farockis Analyse des »Visuellen« und der ›operativen Bilder‹ im Abschnitt »Vermessen: BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES« in Kaptitel V.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abb. 1

search for fresh expressive forms.«[82] Auch Farockis Arbeiten seit den sechziger Jahren können als eine solche *sustained reflection on vision* verstanden werden. Die Kritik, die sich Bildern gegenüber artikuliert, richtet sich jedoch – anders als Jay dies im französischen Denken beobachtet – keineswegs grundsätzlich gegen alle Bilder. Der Hauptimpuls beider Filmemacher besteht vielmehr darin darin, in der bildkritischen Bewegung zugleich andere Bilder zu finden, die eine Kritik und Theoretisierung des Bildes zu inkorporieren verstehen. Damit hängt der – vielleicht banale, aber entscheidende – Unterschied zusammen, dass das Misstrauen gegenüber den Bildern, anders als bei den von Jay versammelten Autoren, ebenfalls in Bildern und Bildfolgen zum Ausdruck kommt. Die Skepsis ist also zugleich offenbar durch ein Vertrauen ausbalanciert, die bestehenden Bilder und Blicke wirksam kritisieren zu können, indem man ihnen andere Blicke und Bilder entgegensetzt. Wenn die Kritik am Visuellen sich ihrerseits visuell äußert, ist damit also ein komplementäres Gegenstück zum »antiocularcentric discourse« gegeben, den Jay beschreibt. Der Versuch, Bilder mit Bildern zu kritisieren und Formen einer bildimmanenten Kritik zu finden, ist Ausdruck eines differenzierten Denkens über Bilder, in dem das Bild nicht per se diskreditiert, sondern mit alternativen Formen der Bildproduktion zu konfrontieren ist.

NICHT LÖSCHBARES FEUER von 1969, Farockis erster Film nach dem Studium an der Filmhochschule, zeigt, wie eine solche Kritik aussehen kann. Das nicht-löschbare Feuer des Titels, die Flamme, die beim Einsatz von Napalm im Vietnam entsteht, provoziert hier über eine unmittelbare Kritik am Krieg und seinen Schrecken hinaus die Frage nach der Abbildbarkeit solcher Vorgänge. Die im Fernsehdiskurs immer bereits vorausgesetzte Unterstellung, dass es ein sinnvoller und aufklärerischer Akt sei, etwa einen verbrannten Körper nach einem Angriff zu zeigen, wird hier in Frage gestellt.

Man sieht Farocki im Anzug an einem Tisch sitzen und die Zeugenaussage eines vietnamesischen Zivilisten vorlesen, der von einem Napalm-Angriff auf sein Dorf berichtet. Anschließend blickt der Regisseur

82 Michael Witt: »Montage, My Beautiful Care, or Histories of the Cinematograph«, in: Michael Temple/James S. Williams (Hg.): The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000, Amsterdam: Amsterdam UP 2001, 33-50: 45.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

von dem vor ihm liegenden Text auf in die Kamera und fährt mit einer Überlegung zur Wirkung von Bildern fort (Abb. 1):[83]

Abb. 2

Wenn wir Ihnen Bilder von Napalmverletzungen zeigen, werden Sie die Augen verschließen. Zuerst werden Sie die Augen vor den Bildern verschließen. Dann werden Sie die Augen vor der Erinnerung daran verschließen. Dann werden Sie die Augen vor den Tatsachen verschließen. Dann werden Sie die Augen vor den Zusammenhängen verschließen.[84]

Der Repräsentationsakt, der mit der simplen Abbildung von Napalmopfern verbunden wäre, läuft also ins Leere. Die Napalmverletzung zu zeigen, würde dieses Bild dem Bereich des »Visuellen« zuordnen. Es würde – so der Kommentar – zu einer Negation des Bildes im Bild selbst führen und darüber hinaus auch die Erinnerung und schließlich die Wahrnehmung der Tatsachen selbst überdecken. Exposition und Auslöschung des Bildes würden in eins fallen.

Farocki geht einen anderen Weg: Anstatt Napalmopfer vor der Kamera zu exponieren, exponiert er den Akt des Ausstellens und nicht zuletzt sich selbst, wenn er sich eine Zigarette auf dem Handrücken ausdrückt und eine Stimme aus dem Off dazu die vergleichsweise geringe Temperatur einer brennenden Zigarette nennt (Abb. 2). Auch dies ist ein »Metapicture«, das über das Problem der Bildlichkeit spricht, indem es ein anderes Bild an die Stelle des erwarteten setzt. Indem Farocki von den Napalmverletzungen erzählt, erzeugt er sprachlich ein Bild von ihnen und enttäuscht zugleich die voyeuristische Neugier des Zuschauers. Die Szene ist als eine Repräsentation des Repräsentationsakts zu lesen, die statt des erwarteten Bildes den eigenen Körper als Einsatz ins Spiel bringt. Es wirkt wie ein Schock, statt des fernab liegenden Vietnamkonflikts, an dessen Bilder von Verletzten man sich gewöhnt hat, hier eine wenn auch minimale, so doch ungleich wirkungsvollere, »authentische« Verletzung zu sehen: Eine hochgradig artifizielle, konstruierte Injektion des ›Realen‹, die das Nachdenken über die Bilder der Realität in Gang setzt.

83 Ein Hinweis zu den Abbildungen: In den meisten Fällen geht aus dem Text unmittelbar hervor, aus welchem Film das jeweilige Bild stammt. Wo dem nicht so ist oder weitere Erläuterungen nötig erscheinen, erfolgt dies durch Bildunterschriften.

84 NICHT LÖSCHBARES FEUER, BRD 1969, Regie: Harun Farocki.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Differenz und Theorie

Theorie im hier verstandenen Sinne ist ein Effekt von Differenz. Nur im oszillierenden Hin und Her zwischen Einzelkader und Bewegungsbild, zwischen den Bildmedien Malerei, Fotografie, Film und Fernsehen, zwischen filmendem Subjekt und gefilmter, objektiver Welt, entsteht ein filmischer Diskurs, der als theoretisch bezeichnet werden kann. In der potentiellen Verknüpfung der unterschiedlichen Medien, zu denen prominent auch die Literatur – sowohl als verfilmter Stoff als auch als der begleitende »literarische« Diskurs diverser Paratexte (Kritiken, Analysen, Interviews etc.) – gehört, bildet der Film einen zentralen Bestandteil dessen, was Siegfried Zielinski den »audiovisuellen Diskurs« nennt.[85] Das Medium Film ist als eines der prominenten Elemente dieses Diskurses zu begreifen, weil es das Ausdrucksreservoir im Rückgriff auf die existierenden Medien wohl am deutlichsten ausweitet: Es ist leichter, Malerei im Film zu repräsentieren, als einen Film in einem Gemälde ›darzustellen‹. Die Schwierigkeiten, mit denen jeder intermediale Transformationsprozess konfrontiert ist, machen aber zugleich die Grenzen und Eigenheiten jedes einzelnen Mediums sichtbar. Umgekehrt ist es aber auch die Grenze, an der das einzelne Medium selbst sichtbar wird. Daher ist die Grenze zwischen den Medien der bevorzugte Ort theoretischer Reflexion und der Schauplatz, an dem die hier behandelten Filme ›spielen‹.

Filme, die sich als Bestandteil und Theorie dieses Diskurses verstehen oder als Beiträge zu einer filmimmanenten Theoriebildung zu lesen sind, lassen sich auf verschiedene Weisen zu bestimmen. Zum einen bewegen sie sich zwischen Fakt und Fiktion.[86] Genauer: Sie greifen die beiden vermeintlichen Fixpunkte »Fakt« und »Fiktion« auf, um in ihrer Verschiebung und Umwidmung das übergeordnete Problem filmischer Repräsentation zum Gegenstand zu machen. Was passiert, wenn ein Bild sich an die Stelle des ›Realen‹ setzt? Wenn also das ›Reale‹ nicht nur durch das Bild hindurch scheint, sondern als Bild gefasst werden muss? Wie sind Bilder zu entziffern? Wie erzeugen Filme und Texte den Eindruck, ›objektiv‹ zu erzählen und welche Konventionen filmischen Argumentierens bilden sie dabei heraus? Das filmwissenschaftliche Raster, das – wenn auch mit einer gewissen Skepsis – weiterhin die beiden Grundregister Dokumentarfilm und Spielfilm zur Leitdifferenz macht,

85 Vgl. Siegfried Zielinski: Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte, Reinbek: Rowohlt 1989.

86 Kein Zufall, dass Alexander Kluge die Nachschriften seiner Fernsehmagazine mit »Facts und Fakes« betitelt und damit programmatisch auf ein ästhetisches Verständnis hinweist, in dem Dokumentation und Fiktion als gleichberechtigte Anteile eines komplexen Realitätsbegriffs aufgefasst sind.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

gerät hier an seine Grenzen. Jean-Luc Godards Selbstverständnis deckt sich an dieser Stelle mit dem, was er 1958 seinem Gesprächspartner François Reichenbach in den Mund legt: »Tous les grands films, je crois, tendent, dans ce qu'ils ont de plus profond, vers le documentaire«[87], eine Aussage, die sich umkehren lässt und dann auf das Fiktive im Dokumentarischen verweist. Auch Godard geht es nicht um eine Gegenüberstellung von Realität und Erfindung, sondern um das Wechselverhältnis, von dem jeder einzelne Film implizit handelt. Wenn dies hier als Gemeinsamkeit der Projekte Farockis und Godards herausgestellt wird, so gilt das trotz oder gerade wegen der unterschiedlichen Ausgangspunkte filmischer Arbeit. Während Godard 1959 mit À BOUT DE SOUFFLE im Bereich des ›Spielfilms‹ beginnt, nähert sich Harun Farocki dem ›Theoretischen‹ eher aus der Richtung des Dokumentarfilms. Wichtiger als eine solche Identifizierung der jeweiligen Ausgangspunkte scheint mir jedoch das gemeinsame Interesse beider Filmemacher zu sein: Ein Interesse an Mechanismen der Bildproduktion und -rezeption, an der Funktionsweise von Bildern und an den Möglichkeiten, aus den Bildern selbst eine (widerständige) Bildtheorie zu gewinnen.[88]

Es liegt nahe, dass filmtheoretisches Denken, das sich im Medium Film selbst entwickelt, zur Ausbildung selbstreferenzieller Strukturen neigt. Wie bei jeder Untersuchung selbstreferenzieller Phänomene stellt sich aber auch hier die vorgelagerte Frage, was unter dem Präfix »selbst« zu verstehen ist. Denn die Reflexion, das ist bereits in der Bezeichnung sprachlich eingeschlossen, ist nur von einem mit sich nicht-identischen Ort aus möglich, in einer dialektischen Bewegung, die den Ort der Reflexion verlässt, um in der Spiegelung – etwa an anderen Medien – wieder zu sich zurückzukehren. Für die mediale Selbstreflexion gilt daher das, was Hans-Jost Frey anschließend an die idealistischen und romantischen Überlegungen zum Subjektbegriff allgemein über die Bewegung der Reflexion schreibt:

> Die Reflexion stellt zunächst kein Gegenüber her. Sie geschieht nicht so, daß das Denken sich selbst gegenübertritt und sich selbst zum Gegenstand macht, den es denkt. Das sich reflektierende Denken hört nicht auf, etwas anderes zu denken, um sich selbst an die Stelle dieses anderen zu setzen, sondern es

87 Jean-Luc Godard: »Jean-Luc Godard fait parler François Reichenbach« [1958], in: JLG I, 144-146:144.

88 »Das Leben, das er mit dem Kino retten möchte, ist das, was sich in Momenten, zwischen den Bildern offenbart. Wodurch sich die alten Unterscheidungen von ›fiktiv‹ und ›dokumentarisch‹ von selbst auflösen. Erst einmal sind Bilder Bilder. Und Imaginationen sind für Godard verlängerte ›Images‹, nicht Erfindungen, die vorher im Kopf passieren.« (Frieda Grafe: »Jean-Luc Godard: Die Rückseite der Berge filmen« [1981], in: Dies.: Beschriebener Film 1974-1985 [*Die Republik* Nummer 72-75, 25. Januar 1985], 179-184: 180.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wird seiner selbst inne, indem es anderes denkt. […] Im Augenblick der Reflexion ist das Denken gleichzeitig bei etwas anderem und bei sich selbst. Es gewinnt Selbstgewißheit in der Ausrichtung auf anderes. Aber gewinnt es sie wirklich? Hat nicht die Vorstellung des Sichbegleitens auch etwas Beunruhigendes an sich? Ist von sich selbst begleitet zu werden nicht verwirrend? Ist das Denken, das sich begleitet, wirklich noch das Denken, das begleitet wird?[89]

Freys äußerst verdichtete und verdichtende Beschreibung der Reflexion als paradoxem Aufspaltungsprozess, in dem gewissermaßen durch die Entfernung von sich selbst eine Annäherung an das Eigene erzielt wird, lässt sich auch auf die Möglichkeiten von Reflexivität im Film übertragen. Sieht man von der Anthropomorphisierung des Mediums ab, die im Sprechen von einer »Selbstreflexivität des Films« liegt, ist der Mechanismus dieser Reflexion auch beim Film so zu denken: als eine Bewegung weg vom Medium – etwa, indem er ein anderes Medium (Fotografie, Malerei, Literatur) in den Blick nimmt –, die zugleich, als Spiegelung und Reflexion, auf das Medium zu führt.

Der Widerstand, den Godard gegen die üblichen Verwertungs- und Produktionsweisen des Kinos leistet, ist in modifizierter Form – als Ablehnung und als Gefühl der Überforderung – auf Seiten der Zuschauer wiederzufinden, die seine Filme als schwierig und schwer zugänglich einschätzen. Ein solcher Widerstand gegen die Filme Godards ist nur zum Teil aus ihrer verwirrenden Bilderfülle heraus zu verstehen. Begreift man Godards Filme als Teil eines theoretischen Feldes, so könnte im Widerstand gegen sie auch das ausgemacht werden, was Paul de Man als »Resistance to Theory« beschrieben hat. Die Vorbehalte und Abwehrreaktionen gegenüber dem Feld, das sich seit den sechziger Jahren vor allem als Literaturtheorie entwickelt und allmählich mit dem Begriff »Theorie« insgesamt identifiziert wurde, sind nach de Man vor allem als »resistance to the use of language about language«[90] zu verstehen; als Angst vor der Vermischung von Meta- und Objektebene. Es könnten ähnliche Widerstände sein, die gegenüber den Arbeiten Farockis und Godards bestanden und bestehen:[91] Offenbar biegt sich der Gebrauch des filmischen Mediums hier auf das Medium selbst zurück und generiert zahlreiche Spiegelungs- und Vervielfachungseffekte. Was an Farocki und Godard zu studieren ist, ist daher weniger der ›Gebrauch von Spra-

89 Hans-Jost Frey: »Reflexion«, in: Ders.: Lesen und Schreiben, Basel/Weil am Rhein/Wien: Urs Engeler 1998, 117-120: 117f.

90 Paul de Man: »Resistance to Theory«, in: Ders.: The Resistance to Theory, Minneapolis: University of Minnesota 1986, 3-20: 12.

91 Seit NOUVELLE VAGUE (1990) haben Jean-Luc Godards Filme keinen Verleih mehr in Deutschland gefunden.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

che über Sprache‹ als der Gebrauch von Film über Film. De Mans Beschreibung ist aber auch hilfreich, um dem Begriff Theorie schärfere Konturen zu verleihen und die Färbung zu beschreiben, die der Begriff heute trägt. Nach de Man entsteht Theorie, »when the approach to literary texts is no longer based on non-linguistic, that is to say historical and aesthetic, considerations or, to put it somewhat less crudely, when the object of discussion is no longer the meaning or the value but the modalities of production and of reception of meaning and of value prior to their establishment […].«[92] Der Schritt von der analytischen Beschreibung zur Theorie ist demnach – erneut ganz im Sinne der Romantik, die auch für de Man den zentralen Bezugspunkt darstellt – als Schritt in Richtung einer Transzendentalisierung von Sinnproduktion zu fassen. Theoretisches Sprechen in Text oder Bild wäre damit ein Sprechen, das die Bedingungen seiner Sinnproduktion mit einkalkuliert und die Bedeutungsgenerierung selbst zum Thema macht. Harun Farocki hat diese Reflexionsebene, die im Laufe der sechziger Jahre in immer stärkerem Maße auf die narrativen Anteile in Godards Filmen übergreift, in der Auseinandersetzung mit LE GAI SAVOIR von 1968 auf ein allgemeines gesellschaftliches Klima bezogen und in der Studentenbewegung einen Politisierungsschub des Selbstreflexiven erkannt:

> 1968 begannen sich die Studenten zu fragen: Was bedeutet mein Tun unter politischen Gesichtspunkten? Welchen Zwecken dient es? Einmal ausgestreut, trugen Fragen dieser Art die Saat der Selbstzweifel in alle Richtungen davon. Sogar die Bürokraten fingen an, sich selbst und ihren Betrieben unangenehme Fragen zu stellen. Godard war zehn Jahre älter als die Studentengeneration, doch er teilte diese selbstreflexive Haltung. In *Le Gai Savoir* wirft er die Frage auf: Was ist Kino? Diese Frage wird nicht nur verhandelt, es ist die Form des Films, in der sie ausgetragen wird.[93]

Einerseits stellt LE GAI SAVOIR in dieser Hinsicht lediglich eine Fortführung und Radikalisierung selbstreferentieller Motive dar, die schon in Godards Kurzfilmen der späten fünfziger Jahre zu finden sind. Andererseits ist in dem Film zu beobachten, wie die Frage nach Politik und Didaktisierung die Überhand gewinnt und zur Kernfrage des Filmens wird. In kaum einem anderen Film werden die drei Diskursfelder Film, Forschung und Politik so ausdrücklich miteinander kurzgeschlossen, an die politische Aktualität gekoppelt und alle daraus resultierenden Effekte der Verwirrung, Überforderung und Konfusion so bereitwillig in Kauf ge-

92 Paul de Man: »Resistance to Theory«, 7.

93 Harun Farocki/Kaja Silverman: »Ich spreche, also bin ich nicht.«, in: Dies.: Von Godard sprechen, aus dem Amerikanischen von Robert M. Buergel, Berlin: Vorwerk 8 1998, 134-166: 134.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

nommen. Das Fernsehstudio, in dem sich Émile Rousseau (Jean-Pierre Léaud) und Patricia Lumumba (Juliet Berto) in sieben Nächten treffen, um ihre Analysen von Bild und Ton durchführen, wird zum Forschungslabor erklärt, in dem es die gängigen Bilder sukzessive zu sammeln, zu zerlegen und dann neu zu organisieren gilt. Selten artikuliert sich so vehement die Forderung, dass eine politische Revolution auch von einer Revolution der Darstellungsweisen flankiert werden müsse. Wohl auch deshalb ist der Film nur schwer an filmgeschichtlichen Maßstäben zu messen und wäre eher in seinen impliziten und expliziten Bezügen zu den zeitgenössischen Theorien Foucaults, Derridas oder Althussers zu diskutieren. Was sich dort als Kritik am Modus wissenschaftlicher, sprachlicher und ökonomischer Repräsentation zu lesen gab, überträgt Godard auf die Politik der Bilder.

Die Betonung der theoretischen, reflexiven Anteile im Kino Jean-Luc Godards ist nichts Neues; bereits seit seinem ersten Spielfilm À BOUT DE SOUFFLE, in dem sich Jean-Paul Belmondo als Michel Poiccard überdeutlich auf das Vorbild Humphrey Bogart bezieht, sind vor allem die Verweise auf Vorbilder aus der Filmgeschichte überdeutlich. À BOUT DE SOUFFLE mit seiner Widmung an das amerikanische B-Movie-Studio »Monogram« markiert fast parodistisch den Wunsch, sich vom französischen Qualitätskino abzuheben und an amerikanische Formen und Genres anzuschließen. Das reflexive Moment, das die Kritikertätigkeit Godards in die Filmproduktion verlängert, ist schon damals erkannt worden. Ab Mitte der sechziger Jahre ist, in Deutschland vor allem in der Zeitschrift *Filmkritik*, auf Godards Tendenz hingewiesen worden, das Kino zum Forschungswerkzeug auszubauen und zu einer Verschmelzung ästhetischer und erkenntnistheoretischer Fragestellungen zu kommen. Spätestens nach PIERROT LE FOU[94], dem Film, der bis zu diesem Zeitpunkt am offensivsten und weitestgehenden Comic, Literatur, Malerei und Film, High- und Low-Culture-Elemente miteinander kombinierte und seine Bestandteile als heterogene Fragmente nebeneinander stellte, ist diagnostiziert worden, dass es Godard offenbar um etwas anderes als das Erzählen geht. Seine Filme sind, um die bekannte Formulierung Kants abzuwandeln, als eine Untersuchung der Bedingungen der Möglichkeit des Erzählens zu verstehen. Auch der bewusst oder unbewusst aufgegriffene Anteil frühromantischer Theorie an seiner Vorgehensweise ist schon damals erkannt worden. Es ist kein Zufall, dass Herbert Linders umfassender Artikel zu Godard 1966 in der Rubrik »Theorie und Praxis« erscheint; das »und« ist hier tatsächlich als eines der Gleichzeitigkeit zu verstehen. Was Linder beschreibt, schließt direkt an die von Novalis und Friedrich Schlegel ausformulierten Überlegungen zur Transzendentalpo-

94 PIERROT LE FOU, F/I 1965, Regie: Jean-Luc Godard.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

esie an: »Godards Filme enthalten ihre eigene Analyse, sie enthalten als Schauspiel die Reflexion des Schauspiels, des Darstellens und des Sehens; die Position des Zuschauers ist nicht mehr die des Subjekts gegen das Objekt.«[95] In enger Anlehnung an frühromantische Positionen wird hier also eine Durchlässigkeit von Objekt- und Metasprache, von künstlerischer Praxis und ästhetischer Theorie zum Programm. Falls es für einen so deutlichen Rekurs auf frühromantische Positionen noch weiterer Belege bedürfte, liefert Godard selbst sie spätestens 1967 in LA CHINOISE nach.

Abb. 3 und 4

In der Wohnung, in die sich die jungen Maoisten zurückziehen, um die Grundlagen des Marxismus-Leninismus durchzuarbeiten, hängt neben revolutionären Parolen auch das bekannte Novalis-Porträt an einer der Wände; in einer Szene wird es für einen kurzen Augenblick als Großaufnahme gezeigt (Abb. 3 und 4).[96] Man darf daraus keine strenge Aktualisierung frühromantischer Vorstellungen ableiten; Godards Eklektizismus ist sprichwörtlich,[97] und gerade LA CHINOISE kann als ein Beispiel für die forcierte Durchmischung von Tagespolitik und historischen Bezügen gelten, für die bereits die Namen der Hauptfiguren stellvertretend stehen. Einer der jungen Maoisten (gespielt von Jean-Pierre Léaud), die in Nanterre in der Wohnung einer »Genossin« in Klausur gehen, um sich politisch zu schulen, heißt Guillaume Meister und greift damit Goethes mehrteiligen Roman

95 Herbert Linder: »Godard. Instinkt und Reflexion«, in: Filmkritik 3/1966, 125-138: 125.

96 Man müsste diese Szene genauer analysieren, zumal das Porträt Novalis' hier in der unmittelbaren Nachbarschaft von Descartes, einem mit dem Namen »Kant« versehenen Mann in Nazi-Uniform und Zeitungsausschnitten aus der politischen Gegenwart Frankreichs steht. Novalis ist hier also nicht Bestandteil eines Heldenaltars, sondern in eine durchaus ambivalente Reihe gestellt.

97 »J'aime énormément les livres, et les livres de poche, parce qu'on peut les mettre dans la poche (en fait, c'est eux qui vous mettent dans la poche). Mais je ne lis pas de façon sérieuse, c'est rare que je lise un livre, même un roman, de bout en bout.« (Jean-Luc Godard: »Quand j'ai commencé à faire des films, j'avais zéro an, Rencontre avec Jean-Luc Godard«, in: Libération, 14.5.2004.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

auf, der wiederum für Friedrich Schlegel und die Theorien der Frühromantik zentral war.[98] Wird hier einerseits paradigmatisch die literarische Gattung ›Bildungsroman‹ aufgerufen, so steckt andererseits eine historische These darin. Zusammen mit dem Hinweis auf Novalis kann die Namensgebung als eine – ungenaue und wohl auch nicht auf historische Präzision angelegte – Überblendung zweier Zeitebenen bewertet werden. Die studentische Politisierung Mitte der sechziger Jahre, die Godard schon im Frühjahr 1967, also etwa ein Jahr vor dem offenen Ausbruch der Proteste, seismographisch mit Gewalt und Terror in Verbindung bringt, wird zugleich auf die Zeit »um 1800« und das epochale Ereignis der französischen Revolution zurückbezogen.[99] Auch hierin liegt bereits eine Annäherung der beiden Pole Reflexion und Politik, die Harun Farocki mit Blick auf LE GAI SAVOIR herausgestellt hat.

Dieses Kräftefeld, das mit den Begriffen ›Revolution‹, ›unendliche Spiegelung‹, ›Illusionsbruch‹ umschrieben werden kann, resultiert nicht nur aus bestimmten Bildverhältnissen, sondern lässt sich auch auf der Ebene des einzelnen Bildes wiederfinden. Denn auch Godards Bildbegriff schließt an die für die Frühromantik zentrale Dialektik von Begrenztheit und Unendlichkeit an:[100]

L'image est quelque chose qui indique quelque chose d'illimité et en même temps le limite beaucoup. L'image et le son c'est un peu incomplet. Si notre corps n'était fait que d'yeux et d'oreilles, ça ne suffirait pas. Or c'est très limité. Et en même temps ce »très limité« donne une impression d'illimité. Ça va de zéro à l'infini sans arrêt.[101]

Das Bild erscheint hier als ein paradoxes Wesen, das zugleich unvollständig und überfüllt, zugleich begrenzt und unendlich ist. Bei Godard

98 Vgl. Friedrich Schlegel: »Über Goethes Meister« [1798], in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe Band II, 126-146. Schlegel stellt vor allem die Inkommensurabilität des Romans heraus: »Denn dieses schlechthin neue und einzige Buch, welches man nur aus sich selbst verstehen lernen kann, nach einem aus Gewohnheit und Glauben, aus zufälligen Erfahrungen und willkürlichen Foderungen zusammengesetzten und entstandnen Gattungsbegriff beurteilen; das ist, als wenn ein Kind Mond und Gestirne mit der Hand greifen und in sein Schächtelchen packen will.« (133)

99 Diese Art der »historisierenden« Montage wird in einigen der folgenden Filme, insbesondere in WEEK END und LE GAI SAVOIR, noch deutlicher. Etwa, wenn Jean-Pierre Léaud im historischen Kostüm als St. Just jakobinische Parolen deklamiert (WEEK END) oder als in Novalis' Sinne »chemisch« experimentierender Medienanalytiker den Namen »Émile Rousseau« verliehen bekommt.

100 Vgl. zur »Paradoxie von Universalanspruch und Unabschließbarkeit« Detlef Kremer: Romantik, 2. Auflage, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, 92f.

101 Jean-Luc Godard: Introduction à une véritable histoire du Cinéma. Tome I, Paris: Éditions Albatros 1980, 70.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

werden diese romantischen Denkfiguren, ähnlich wie bei Eisenstein, vor allem mit dem filmischen Prinzip der Montage identifiziert. Überspitzt gesagt stellt die Montage, die a priori zwei unterschiedliche Bilder in ein Verhältnis zueinander setzt, eine denkbare Einlösung oder, schwächer formuliert, Übersetzung des Differenzgedankens ins Medium Film dar. Denn jeder Schnitt verbindet Ähnlichkeit und Kontinuität mit Alterität und Diskontinuität: Selbst in einer kontrastiven Montage bleibt das zeitliche Kontinuum des Sehvorgangs intakt. Darüber hinaus lassen sich zahlreiche Kernbegriffe frühromantischen Denkens – Ironie, Kritik, Transzendentalpoesie, Fragment – auf die Denkfigur der unendlichen Spiegelung zurückführen. Das Oszillieren zwischen zwei Polen, das nicht durch eine dialektische Schließung zum Stillstand gebracht werden kann, das auf Dauer gestellte reflexive Moment lenkt die Aufmerksamkeit zugleich vom Produkt auf den Prozess der Darstellung.[102]

Was für Godard und Farocki gilt, wird schon in den zwanziger Jahren massiv wahrgenommen: Der Film stellt ein Formenrepertoire zur Verfügung, dessen per se intermediale Beschaffenheit als komplexes Gefüge zu beschreiben ist, das es systematisch von seiner Formseite zu erforschen gelte. Dabei wird die filmische ›Hardware‹ (Kamera, Schneidetisch) ebenso zum Gegenstand wie ihre einzelnen Anwendungsbereiche und Verfahren (Montage, Einstellungsverknüpfung) und ihre Wirkung auf den Zuschauer (Psychophysik, Wirkungsforschung).[103] An dieser ersten Konjunktur theoretischen Denkens im Film, das den Film aus der schnell vollzogenen Festlegung auf Narration und Unterhaltung lösen will, lässt sich ein weiteres Kriterium gewinnnen, das auch auf Farockis und Godards Arbeiten zutrifft: Denn neben der theoretischen Orientierung der russischen Filmemacher ist in den zwanziger Jahren auch eine enge Verbindung mit der übrigen literatur- und kunsttheoretischen Entwicklung in der Sowjetunion zu erkennen. Parallel zu Eisensteins präsemiotischen Ansätzen, die Bauformen filmischer ›Sprache‹ zu verstehen und im Rahmen seiner Montagetheorie didaktisch nutzbar zu machen, entsteht der russische Formalismus, der nicht nur die Konstruktionsweisen literarischer Texte erforscht, sondern den Film als die avancierteste künstlerische Strömung der Zeit emphatisch zum Untersuchungsgegenstand erklärt. Einige der Forderungen, die aus der formalistischen Schule an die Analyse von Kunstwerken gestellt wurden – Bloßlegung des Verfahrens, Hinweise auf die Gemachtheit des Textes/Bildes auch unter Inkaufnahme einer erschwerten Rezeption – lassen sich auf Dziga Vertovs

102 Vgl. Winfried Menninghaus: Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, 132ff.

103 Vgl. dazu Ute Holl: Kino, Trance und Kybernetik, Berlin: Brinkmann & Bose 2002.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

MANN MIT DER KAMERA[104] ebenso gut beziehen wie auf die Arbeiten Godards oder Farockis.[105] Einer der Gründungstexte des Formalismus, Viktor Šklovskijs »Die Kunst als Verfahren« von 1916, beginnt mit Sätzen, die nicht nur auf die Visualität und Metaphorizität des Denkens abzielen, sondern fast beiläufig auch die Grenze zwischen Ästhetik und Erkenntnistheorie porös machen und somit mittelbar die Durchlässigkeit von Theorie und Praxis betreffen: »›Kunst ist Denken in Bildern.‹ Diesen Satz kann man von einem Primaner hören, aber auch der gelehrte Philologe geht von ihm aus, wenn er auf dem Felde der Literaturtheorie ein Lehrgebäude errichten will.«[106] Als ›Denken in Bildern‹, als Beiträge zu einer filmimmanenten Theorie sollen hier die Filme Godards und Farockis verstanden werden.

Montage und Filmdenken

»C'est le film qui pense«, spitzt Jean-Luc Godard 1987 im Gespräch mit Marguerite Duras die Vorstellung eines tatsächlich »denkenden Films« terminologisch zu, um von der Schriftstellerin und Regisseurin eine Mischung aus Widerspruch und Nachsicht zu ernten.[107] So sehr Duras' Einschränkung Recht zu geben ist, dass das Denken des Films nicht vollständig vom Denken seines Urhebers abzulösen ist – und ebenso wenig vom Denken des Zuschauers, dessen Ergänzungen in die Lücken der Montage hineinfallen –, so sehr sollte man Godards Aussage ernst nehmen und darin eine poetologische Maxime erkennen, die stellvertretend für seine Arbeiten seit den späten fünfziger Jahren stehen kann.

In den HISTOIRE(S) DU CINÉMA, insbesondere im Kapitel 3A (LA MONNAIE DE L'ABSOLU), das sich zentral mit dem Verhältnis zwischen Malerei und Kino auseinandersetzt, beschreibt Godard dies mit der Entgegensetzung zweier Denkformen. »Une pensée qui forme« ist die Kom-

104 DER MANN MIT DER KAMERA, UdSSR 1929, Regie: Dziga Vertov.

105 Wie eng die persönlichen und inhaltlichen Überschneidungen zwischen Theorie und Praxis in der UdSSR in den 20er Jahren sind, lässt sich an jemandem wie Viktor Šklovskij ablesen, der nicht nur einer der prominentesten Vertreter des russischen Formalismus ist, sondern auch 1926 mit Lew Kuleshow an seinem Film BY THE LAW als Drehbuchautor arbeitete und darüber hinaus der Verfasser einer Romanbiographie Eisensteins ist (Viktor Schklovski: Eisenstein. Romanbiographie [1976], aus dem Russischen von Oksana Bulgakova und Dietmar Hochmuth, Berlin: Volk und Welt 1986).

106 Viktor Borisovič Šklovskij: »Die Kunst als Verfahren« [1916], in: Jurij Striedter (Hg.): Texte der russischen Formalisten. Bd.1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München: Fink 1969, 2-25: 2.

107 »Ne radote pas. Le film ne pense pas seul. Sans toi, il n'y a pas de film«, antwortet Duras. (Marguerite Duras/Jean-Luc Godard: »Entretien télévisé« [1987], in: JLG II, 140-147: 143.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

positionsform, die quasi idealistisch von der *Vorstellung* ausgeht und einen vorher entwickelten Gedanken nachträglich ins Bild setzt. Es ist eine Methode der Illustration und Bebilderung, in der das Bild supplementär zum vorgefassten Gedanken hinzutritt. Das andere Modell, »Une forme qui pense«, für das Godard Beispiele in den Bildern Edouard Manets findet, das aber ebenso die Ziele seiner eigenen Arbeit benennt, operiert in Gegenrichtung. Hier ist das Gedankliche ganz an die Form delegiert und wird als eine Möglichkeit gesehen, aus Spannungen – seien es interne oder solche zwischen den Bildern – Gedanken zu schaffen. Der Soziologe Dirk Baecker hat Godards Formel in einem Gespräch mit Alexander Kluge aufgegriffen und versucht zu präzisieren, was unter einem solchen bildinternen Denken zu verstehen sein könnte:

> Was wissen die Bilder über das nächste Bild, was weiß jede einzelne Einstellung über die nächste Einstellung, die nur möglich ist, wenn zuvor dies oder jenes gezeigt worden ist? Godard ist ein scharfer Denker, im präzisen Sinne des Wortes, der bei jedem Bild, das er aufnimmt, fragt, welches Bild wohl als nächstes erwartet wird und wie er eine Bildsequenz fabrizieren kann, die diese Erwartung strapaziert und eine neue an ihre Stelle treten lässt, für die unter Umständen dasselbe gilt. ›Die Form denkt‹, heißt hier, dass die Form, die sich ja nur bildübergreifend einstellt, einen Zusammenhang herstellt, der aus der Trennung der Bilder, aus ihrer Herauslösung aus dem Zusammenhang, entsteht.[108]

Hilfreich ist die Präzisierung, weil sie den Begriff der *Form*, den Baecker als »feste Kopplung« im Gegensatz zur »losen Kopplung« des *Mediums* bezeichnet, an eine bildübergreifende Struktur und damit erneut an das Konzept der Bildverknüpfung und Montage rückbindet. In der Tat ist zu fragen, ob an dieser Stelle Daneys Überlegungen zum gleichzeitigen Mangel und Überschuss des Bildes nicht mit dieser »denkenden Form« namens Kino zusammenzubringen wären. Denn Mangel und Überschuss begründen gleichermaßen Verweisstrukturen, die über das Bild hinausdeuten und von sich aus eine Forderung nach einem weiteren Bild stellen, auf das sie diesen Überschuss oder diesen Mangel dann übertragen. Der Bildfluss fordert Verweis, Montage, Differenz. Ein Bild, selbst ein Einzelbild, kommt nie allein.

Es ist allerdings eine offene Frage, wie sich diese Art von ›Filmdenken‹, um Theweleits auf Godard abzielenden Terminus aufzugreifen,[109] angemessen beschreiben ließe. Zum einen, indem man tatsächlich von

108 Alexander Kluge/Dirk Baecker: »Was wissen die Bilder?« in: Dies.: Vom Nutzen ungelöster Probleme, Berlin: Merve 2003, 135-143: 141.

109 Vgl. Theweleit: Deutschlandfilme. Filmdenken und Gewalt, Frankfurt am Main: Stroemfeld 2003, 25-34.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

den Filmen und Texten ausgeht und sie weniger als Ziel- denn als Ausgangspunkt der Analyse begreift. Zum anderen, indem man die Rekonstruktion der theoretischen Elemente als Übersetzungsvorgang kenntlich macht. Denn wenn weiter oben die Mediengrenze als der bevorzugte Ort theoretischer Reflexion bezeichnet wurde, so bedeutet das zugleich, dass auch ein Sprechen über den »Film als Theorie« sich im Hin und Her zwischen Beschreibung und Interpretation, zwischen Bild und Sprache bewegen muss. Als ein relationierendes Springen, als Konstruktion und Rekonstruktion von Verhältnissen hat vor allem Jean-Luc Godard das filmische Verfahren der Montage beschrieben. Zwischen »Montage, mon beau souci« von 1956 und den HISTOIRE(S) DU CINÉMA aus den neunziger Jahren, die diese Formel mehrfach als Bildtititel aufgreifen, bildet sie ein Kernelement seiner Poetik. Der theoretisch-schöpferische Akt, durch das Zusammenfügen zweier Bilder ein drittes, unsichtbares Bild hervorzurufen, findet seine Zuspitzung in der Figur einer blinden Cutterin, die Godard in JLG/JLG als Schnittassistentin einstellt. Von der ersten theoretischen Auseinandersetzung mit der Montage bis zu ihrer Beschreibung als zentraler denkerischer Akt erfährt der Montagebegriff bei Godard eine Ausweitung, die hier kurz rekonstruiert werden soll.

Bereits »Montage, mon beau souci« stellt *mise en scène* und Montage, wie sie den Namen André Bazin und Sergej Eisenstein zugeordnet werden können, nicht streng gegeneinander, sondern interessiert sich für eine dialektische Verknüpfung beider Konzepte. Die Montage, so eine der bekannten Formulierungen, sei nichts anderes als »le fin mot de la mise en scène«[110], eine Konsequenz also aus den Inszenierungspraktiken der jeweiligen Einstellung. Montage und *mise en scène* gegeneinander ausspielen oder gedanklich voneinander trennen zu wollen, ist nach Godard daher von vornherein unsinnig und geht an der praktischen Filmarbeit vorbei. Ebenso gut könne man versuchen – so ein weiterer Vergleich Godards – den Rhythmus von der Melodie zu trennen. Godard erläutert diesen Gedanken an einem einfachen Beispiel. Um zu filmen, wie jemand ein Mädchen sieht und überlegt, ob er sie ansprechen solle, muss der Filmemacher auf zwei dramaturgische Fragen filmisch eine Antwort finden. Auf die erste, »Wie soll ich sie ansprechen?«, antwortet die Inszenierung über Einstellungsgröße, Brennweite etc. Die zweite Frage ist allgemeiner und strenggenommen aus der konkreten Situation heraus nicht zu beantworten: »Vais-je l'aimer?« Es ist dieser Sprung in eine hypothetische Zukunft hinein, den Godard der Montage zuweist. Trotz der Untrennbarkeit von Montage und *mise en scène* ist der Montage also hier der Schritt von der konkreten Situation in eine spekulative, abstraktere Ebene hinein vorbehalten. In »Montage, mon beau souci« hängt die-

110 Jean-Luc Godard: »Montage, mon beau souci« [1956], in: JLG I, 92-94: 92.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ser Schritt vor allem mit der Rhythmisierung der Szene, weniger mit einer Konfrontation mehrerer Einstellungen zusammen – ein Prinzip, das in Godards eigener Filmarbeit wichtig werden sollte. Wenn im Einzelbild und seiner Inszenierung bereits die Montage ›mitgedacht‹ ist, so ist das auch als Hinweis darauf zu verstehen, dass die Opposition von konkretem Bild und abstraktem Begriff nur eine scheinbare ist.

Den Kontrast zwischen diesem noch eng am Film orientierten Montagebegriff und seiner späteren Ausweitung zum allgemeinen intellektuellen Prinzip verdeutlicht ein Sprung in die späten siebziger Jahre. Auf Einladung des Leiters der Cinémathèque von Montreal führte Godard 1978 am dortigen *Conservatoire d'Art Cinématographique* eine Reihe von filmhistorischen Veranstaltungen durch, die eine wichtige Vorstufe zu den späteren HISTOIRE(S) DU CINÉMA darstellen und dem ursprünglichen Plan zufolge selbst bereits zum Filmprojekt hätten werden sollen. Godard ist in Montreal für den kurz zuvor gestorbenen Henri Langlois eingesprungen und hat die Veranstaltung als kommentierte Filmprojektionen konzipiert. In einer Art Retrospektive bildet immer ein Film Godards selbst den Ausgangspunkt und wird mit anderen Filmen gekoppelt, die als Einfluss, über gemeinsame Themen oder andere Querverbindungen mit dem eigenen kommunizieren. Auch wenn hier also keine Verbindung von einzelnen Bildern oder Sequenzen im Zentrum steht, orientiert sich Godards Verfahren an einer Form der Montage; mit dem Unterschied, dass nun ganze Filme als Montageblöcke miteinander in Kontakt gebracht werden. Henri Langlois' Programmauswahl für die *Cinémathèque française* ist das Vorbild für diese Art der Gegenüberstellung unterschiedlicher Filme. In den langen Vorträgen und Gesprächen in Montreal entwickelt Godard dezidiert die These, die er bis heute vertritt und die deutlich auf das russische Kino der zwanziger Jahre zurückgeht:

> [L]e cinéma à son invention a développé, enfin a impressionné, on a pu le voir, une façon de voir qui était autre chose et qu'on a appelée disons le montage, qui est de mettre en rapport quelque chose avec quelqu'un d'une autre manière que le faisait le roman ou la peinture à l'époque.[111]

Das Innovative der Montage, die Godard ähnlich wie Pudovkin mit dem Kino gleichsetzt und als sein genuines Gestaltungsmittel bezeichnet,[112] ist nach Godard nicht allein auf der Produktionsseite, sondern vor allem auf der des Rezipienten zu verorten. Das Zusammenfügen unterschiedlicher Ausschnitte der Welt und ihre Kollision führen zu einer neuen Art

111 Godard: Introduction à une véritable histoire du Cinéma, 175.

112 Pudovkin hat dies in den kurzen Merksatz gefasst: »Die Grundlage der Filmkunst ist die Montage.« (Wsewolod Pudowkin: Schriften zum Film, München: Hanser 1973, 4.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

des Sehens, die man als relationales oder vergleichendes Sehen bezeichnen könnte: »Montage ist Bezug und der Bezug ist da, ehe sich die Einstellung bildet, der eine andere sich anschließt. Sie ist Vergleich, nicht Gleichung zwischen den Dingen«,[113] fasst Frieda Grafe Godards Montagebegriff zusammen. Erst die Kombination zweier Bilder, zweier Blickwinkel auf einen Tatbestand, entwickelt eine Relation, die man sich als ein flexibles Dreieck vorstellen kann, in dem der Betrachter selbst den dritten Punkt neben den beiden Bildern definiert. »[Q]uand les gens voyaient un film, il y avait quelque chose qui était au moins double et comme quelqu'un regardait, ça devenait triple […] C'était quelque chose qui ne filmait pas les choses mais les rapports entre les choses. C'est à dire, les gens voyaient d'abord un rapport avec eux-mêmes.«[114] Aus diesem Begriff der Montage als Fremd- und Selbstverhältnis leitet sich zugleich ein politischer und moralischer Aspekt her, der mit der Kraft der Montagewirkungen zusammenhängt. Montage ist nicht nur die Voraussetzung einer Grammatik des Films, sondern begründet auch eine spezifische Rhetorik des Bildes und ist in dieser Hinsicht immer von Vertretern ›realistischer‹ Theorien als suggestiv, manipulativ und ideologisch zurückgewiesen worden. Godard ist auf der Seite derer, die in der Verknüpfung eine Kraft sehen, die es zu erforschen und zu beschreiben gilt, da sie tatsächlich eine neue Art des Denkens begründet. In dieser Hinsicht ist Godards Auffassung von Montage über die Jahrzehnte hinweg erstaunlich konstant geblieben, auch wenn seit den achtziger Jahren ein verstärktes Interesse für Ton und Musik hinzugekommen ist, das den Montagebegriff nochmals ausweitet und über die unmittelbare Bildebene hinausträgt. 1995, anlässlich der Verleihung des Adorno-Preises, hat Godard einmal mehr auf die Montage als entscheidendes Instrumentarium zur Analyse von Geschichte hingewiesen. Im »großen Kampf zwischen den Augen und der Sprache« weist er dem Blick die größere analytische Kraft zu und begreift die Montage als »heilsame Kraft«:

Il y a un grand combat entre les yeux et la langue. Les yeux sont des peuples. La langue est des gouvernements. Quand le gouvernement parle de ce qu'il voit et agit en conséquence, c'est bon, car c'est le langage du médecin. Il dit: ›C'est une sinusite‹, et fait acte du montage, de rapprochement. […] [L]e cinéma, surtout, était une nouvelle façon – qu'on n'avait jamais vue – d'appeler les choses par leur nom, une manière de voir les petits et les grands événements qui fut immédiatement populaire, et que réclamait im-

113 Frieda Grafe: »Die tatsächliche Kinogeschichte. Godards Geschichtsbild« [2000], in: Dies: Film/Geschichte. Wie Film Geschichte anders schreibt, Berlin: Brinkmann & Bose 2004, 213-222: 219.

114 Godard: Introduction à une véritable histoire du Cinéma, 175.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

médiatement aussi le monde entier. Bref, le cinéma était fait pour penser, et donc pour guérir les malades.[115]

Um dieses diagnostische Instrument zum Einsatz zu bringen, muss es, wie Godard sagt, eine Annäherung, ein »rapprochement« geben. Diese Annäherung ist in Godards und Farockis Filmen immer wieder auch eine Annäherung verschiedener Bildtypen, aus deren Differenzen und Gemeinsamkeiten theoretisches Potential gewonnen wird. Ein erster Punkt, an dem beide Regisseure die Annäherung zwischen Film und Theorie praktisch werden lassen, ist die Konfrontation des Films mit der Malerei.

115 Jean-Luc Godard: »À propos de cinéma et d'histoire« [1996], in: JLG II, 401-407: 404.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

II. Die Kamera als Pinsel – Film und Malerei

»L'histoire de l'art depuis cent ans, dès qu'elle échappe aux spécialistes, est l'histoire *de ce qui est photographiable*.«

André Malraux[1]

Ausgehend vom Theoriebegriff, der im ersten Kapitel entwickelt wurde, lässt sich das Interesse Farockis und Godards genauer beschreiben: Es ist ein Interesse an Schnittstellen, eine Perspektive, die im medialen Bruch eine der Möglichkeiten erkennt, Abstraktion zu erzeugen und aus konkreten Filmbildern in ihrer Kollision zu Aussagen über das filmische Medium und seine Repräsentationsmöglichkeiten zu kommen. In Eisensteins Worten: aus dem Zusammenprall zweier Sichtbarkeiten etwas Unsichtbares zu gewinnen und sichtbar zu machen. Allerdings können die Ränder der aufeinander stoßenden Komplexe sehr unterschiedlich beschaffen sein; die Bilder, die in ihrer Kopplung etwas über »das Bild« aussagen, können unterschiedlichen medialen Zusammenhängen angehören.

Ein nahe liegender Modus, das Medium, in dem man operiert, zum Thema zu machen, ist die innerdiegetische Konfrontation mit einem anderen Medium. Was im Film als einer komplexen Kopplung von Bild, Ton und Schrift implizit ohnehin stattfindet,[2] kann in expliziter Weise zum Thema werden, wenn innerhalb des filmischen Rahmens verschiedene Bildtypen – Film und Malerei, Film und Fotografie, Film und Video – aufeinander stoßen. Diese Möglichkeit ist nicht auf eine bestimmte filmische Gattung, etwa den Experimentalfilm oder klassische Autorenfilme, beschränkt, auch wenn in diesen Feldern die Untersuchung der medialen Möglichkeiten am naheliegendsten erscheint; der Einsatz von gemalten Bildern in Filmen ist eines der prominentesten Felder, auf denen sich auch die mindestens implizite Theorienähe des Hollywoodkinos nachweisen ließe. Für eine Reihe von Filmen, die innerhalb des nur

1 André Malraux: Le musée imaginaire, Genf: Skira 1947, 32.

2 Auch wenn diese Einschätzung längst zum Gemeinplatz geworden ist, soll hier nochmals darauf hingewiesen werden, dass der Film »einen der privilegierten Orte konstituiert, in dem das Spiel verschiedener Diskurse und Medien der Moderne inzeniert wird.« (Jürgen E. Müller: Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation, Münster: Nodus 1996, 133.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

scheinbar engen Rahmens dessen entstanden sind, was David Bordwell und Janet Staiger als »Hollywood Mode of Production« bezeichnet haben,[3] hat dies Katharina Sykora gezeigt. Trotz aller Standardisierung und innerhalb der vermeintlich starren Vorgaben einzelner Genres findet in den Filmen Otto Premingers, Alfred Hitchcocks oder Albert Lewins eine bildinterne Reflexion des Mediums statt, die auch in dem hier entwickelten Sinn als buchstäblich verstandene Filmtheorie gelten kann.[4] Anhand der Einbindung weiblicher Porträts in verschiedene Erzählplots spaltet sich die Erzählung dort jeweils in einen buchstäblichen, an der Handlung orientierten und einen allegorischen, Bildproduktion und Bildrezeption thematisierenden Strang auf.

Dennoch gibt es einen Unterschied zwischen den theoretischen Anteilen in einem Film wie Hitchcocks REBECCA und Godards PASSION. Hitchcocks Bildtheorie bleibt – dies macht gerade die Stärke seiner Filme aus – weitgehend implizit und ist eng mit der Narration verwoben. Das Gemälde ihrer gestorbenen Vorgängerin**,** mit dem Mrs. de Winter im Laufe des Films mehrfach konfrontiert wird, ist – neben seinem Einsatz zur Reflexion filmischer Möglichkeiten – auch ein wichtiger Bestandteil der Kriminalgeschichte. Es ist daher durchaus möglich, den Film vor allem als spannenden Thriller zu sehen, in dem das Gemälde durch etwas anderes ersetzbar wäre. Der Film lädt ein zu einer ›doppelten Lektüre‹, und Hitchcocks Erfolg sowohl beim großen Publikum als auch im akademischen Raum hängt mit dieser zweifachen Lesbarkeit zusammen, aufgrund derer seine Filme sowohl als spannungsreich erzählte Geschichten wie auch als komplexe und abstrakte Reflexion des Mediums Film aufgefasst werden können. Dagegen stellen Farockis STILLEBEN oder Godards PASSION die Fragen nach dem Repräsentationscharakter von Film und Malerei wesentlich direkter. Die behandelten Gemälde stehen hier tatsächlich so ausdrücklich im Zentrum des jeweiligen Films, dass die Konstruktion wie ein Kartenhaus in sich zusammenfiele, wenn man versuchte, den Bezug auf Malerei durch etwas anderes zu ersetzen. Stärker als die Repräsentation von Realität gerät hier die Realität der Repräsentationen in den Fokus; die abgebildete Wirklichkeit ist vor allem eine Wirklichkeit der Bilder. PASSION und STILLEBEN markieren zwei Grenzwerte – einmal auf der Folie klassisch dokumentarischen Arbeitens, einmal eingebunden in eine Spielhandlung –, indem sie die Malerei nicht nur zum Gegenstand ihres Interesses machen, sondern *auf* und *aus* Gemälden bestehen und in der filmischen Wiederholung (PASSION)

3 Vgl. David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson: The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960, New York: Columbia UP 1987.

4 Vgl. Katharina Sykora: As you desire me. Das Bildnis im Film, Köln: Walther König 2003, besonders 16-25.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

und Analyse (STILLEBEN) zugleich die unterschiedlichen Repräsentationsmodelle Film und Malerei gegeneinander stellen.

Wenn der Film als Medium – in welcher Form auch immer – auf die Malerei trifft oder andersherum die Malerei versucht, filmisch zu operieren, geraten zwei Medien in Kontakt, deren Bezug zur Wirklichkeit ebenso unterschiedlich ist wie ihr jeweiliger Repräsentationsmodus. Die Malerei ist ein klassisches Ausdrucksmedium: Die Farbe wird vom Künstler auf die Leinwand aufgebracht und ein Bild entsteht scheinbar ›aus dem Nichts‹. Ausgangspunkt ist hier auf wesentlich deutlichere Weise, als dies beim Film der Fall sein kann, der Maler als tatsächlicher Autor des Bildes. Das lichtempfindliche Zelluloid dagegen empfängt eher den Eindruck eines Bildes und kann daher in eine Traditionslinie mit anderen Techniken des Abdrucks gestellt werden.[5] Stanley Cavell, einer der wenigen Philosophen, die sich ausführlich mit Filmen und den in ihnen artikulierten Erkenntnismöglichkeiten beschäftigt hat,[6] stellt diese beiden Formen der Bezugnahme scharf gegenüber: »[T]he object has played a causal role in the taking of the photograph altogether other from its role in the making of the painting. A representation emphasizes the identity of its subject, hence it may be called a likeness; a photograph emphasizes the existence of its object, hence it may be called a transcription.«[7] Im Rahmen der gängigen Genealogie ist der Film zweifellos auf der Seite dessen zu verorten, was Cavell »Transcription« nennt. Er wird dem »Universum der technischen Bilder«[8] zugeordnet und schreibt sich in den kontinuierlichen Ablauf ein, der von der Fotografie zu Lumières Kinematographen führt. Sicher: Ohne die Erfindungen Niepces, Daguerres und Talbots gäbe es den Film nicht, und ebenso wenig hätten die Bilder ohne die Bewegungsstudien Muybridges und Mareys in Bewegung

5 André Bazin deutet dies an, wenn er im Leichentuch von Turin einen Vorläufer der Fotografie (und damit auch des Films) erkennt oder in einer Fußnote schreibt: »Il y aurait lieu cependant d'étudier la psychologie de genres plastiques mineurs, comme le moulage de masques mortuaires qui présentent, eux aussi, un certain automatisme dans la reproduction. En ce sens on pouvait considérer la photographie comme un moulage, une prise d'empreinte de l'objet par le truchement de la lumière.« (André Bazin: »Ontologie de l'image photographique« [1945], in: Ders.: Qu'est-ce que le cinéma, Tome I: Ontologie et langage, Paris: Les Éditions du Cerf 1958, 11-19: 14.)

6 Vgl. Stanley Cavell: The World Viewed. Reflections of the Ontology of Film, Cambridge, Mass.: Harvard UP 1979.

7 Stanley Cavell: »What Fotography calls Thinking«, in: Camera Austria 19/20, 1985, 32-43. 33. Cavells Text ist hier auch deshalb von Interesse, weil er in analoger Weise zum hier unternommenen Versuch Denkprozesse *aus der Fotografie selbst* herauszulesen versucht.

8 Mit diesem Begriff bezeichnet Vilém Flusser die Bilderwelt, die nach der Zäsur der fotografischen Erfindung unser Leben bestimmt. Vgl. Vilém Flusser: Ins Universum der Technischen Bilder [1985], Göttingen: European Photography 1986.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

gebracht werden können.[9] Die Nachbild-Experimente Joseph Plateaus, mit denen – oft unter Inkaufnahme eigener Erblindung durch zu langes Starren in die Sonne – die optische Nachwirkung eines Bildes auf der Retina und die Trägheit der optischen Wahrnehmung wissenschaftlich untersucht wurden, sind ebenso wichtiger Bestandteil der Genese des filmischen Dispositivs wie Edisons Idee, die hintereinander geschalteten Aufnahmen auf ein flexibles Material wie Zelluloid aufzubringen; erst so wurden auch längere Aufnahmen auf einer Rolle archivierbar. Der Film ist also, wie es scheint, zuallererst ein technisches Medium, und wie Erwin Panofsky betont hat, stellt die Geburt des Kinos den einzigen Fall in der Kunstgeschichte dar, in dem nicht eine bestimmte Technik einem künstlerischen Impuls folgte, sondern umgekehrt »a technical invention […] gave rise to the discovery and gradual perfection of a new art.«[10]

Der Bezug zwischen Film und Malerei ist zunächst weniger naheliegend – zumindest, wenn man ihn technikgeschichtlich herstellen möchte: Gemälde scheinen keinen präferierten Bezugspunkt für das Medium Film darzustellen. Jacques Aumont bemerkt daher, dass auch seitens der Theoriebildung selten über die Korrelation beider Medien nachgedacht worden sei, und wenn, dann meist aus rein kontrastiven Motiven: »Was die Theorie des Films betrifft, so scheint sie den Film und die Malerei – so selten dies auch der Fall gewesen sein mag – einzig und allein miteinander verbunden zu haben, um sie besser gegeneinander stellen und voneinander unterscheiden zu können.«[11] Aumonts Vorschlag – nicht zuletzt in Auseinandersetzung mit Godards Film PASSION – geht dahin, beide Medien nicht nur auf ihre Unterschiede abzuklopfen, sondern eine Gemeinsamkeit darin zu erkennen, wie sie die Flexibilität von Perspektiven und Wahrnehmungen in Szene setzen. Aumont begreift beide Medien als Manifestationen einer gemeinsamen Konfiguration, die er mit dem Begriff des »variablen Auges« bezeichnet und als entscheidende Neuerung des 19. Jahrhunderts ansieht. Der Begriff trägt einerseits der malerischen Entwicklung um 1800 Rechnung, die sich – etwa in den Gemälden Wil-

9 Für einen kurzen Überblick über die technischen Vorläufer des Films und eine Interpretation, die weniger die materialistischen Anteile als die Einlösung des idealistischen Wunsches nach einem Sieg über die Zeit und einer gelungenen Verdopplung sieht, vgl. André Bazin: »Le mythe du cinéma total« [1946], in: Ders.: Qu'est-ce que le cinéma, Tome I, 21-26. Eine unkonventionellere Herleitung, die Samuel Colts Erfindung des gleichnamigen Revolvers mit seiner runden Trommel und der Zerlegung eines Prozesses in Einzelmomente an den Beginn der Kinogeschichte stellt, nimmt Friedrich Kittler in seiner Vorlesung zu den Optischen Medien vor: Vgl. Friedrich Kittler: Optische Medien, Berlin: Merve 2002, 195ff.

10 Erwin Panofsky: »Style and Medium in the Motion Pictures« [1947], in: Ders.: Three Essays on Style, hg. von Irving Lavin, Cambridge, Mass.: MIT Press 1995, 91-126: 93.

11 Jacques Aumont: »Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film«, in: montage/av 1/1, 1992, 77-89: 78.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

liam Turners – vom Primat der Exaktheit zugunsten einer neuen Maxime von Flüchtigkeit und Lebendigkeit verabschiedet.[12] In der Malerei ist von nun an die Relativität der gewählten Perspektive – und damit eine Subjektivierung des Standpunktes – wichtiger als die überzeitliche Gültigkeit des entstehenden Bildes. Entscheidend ist, dass nach Aumont damit auch eine Verschiebung der Funktion verbunden ist, die Malerei und Film haben können: »Es handelt sich in der Tat um nichts Geringeres als um die Konstitution eines Sehens, um eine neue Zuversicht, die sich auf das Sehen als Instrument der Erkenntnis […] stützt.«[13] Aumont argumentiert also weniger aus der Perspektive der Hardware als aus der des Blicks, der nicht nur durch neue, technische Arten der Bezugnahme – also durch Film und Fotografie –, sondern auch durch einen neuen Umgang mit dem alten Medium, der Malerei modifiziert wird. In diesem Sinne müsste man die mediale Zäsur nicht um 1900 (also mit der Erfindung des Kinematographen) ansetzen, sondern knapp ein Jahrhundert früher, da die Medien von nun an als »verschiedenartige Manifestation gemeinsamer Probleme oder besser eines großen gemeinsamen Problems, nämlich der raum-zeitlichen Variabilität des Blicks auf das, was unserer eigenen Sicht zugänglich ist« zu verstehen seien.[14]

Verfolgt Aumont das Ziel einer Annäherung von Film und Malerei über die Modifikationen des Blicks, den die Artefakte gewissermaßen ›einfordern‹, so hat es auch seitens der Filmemacher von Beginn an Bestrebungen gegeben, sich formal und inhaltlich an der älteren Bildkunst zu orientieren. Schon frühe Filme aus dem Atelier der Brüder Lumière, etwa LA VIE ET LA PASSION DE JÉSUS-CHRIST (1898), orientieren sich notwendig an der langen ikonographischen Tradition des Topos' und schließen eng an gemalte Vorlagen an; zumal der Passions-Film selbst als Abfolge von deutlich gerahmten Tableaux konzipiert ist. Auch über solche einzelnen Anknüpfungen hinaus hat die Anlehnung an die kunstgeschichtliche Tradition in der weiteren Filmgeschichte immer zwei Stoßrichtungen. Einerseits inspiriert sie die Bemühungen um den ›absoluten Film‹, für die in den zwanziger Jahren Hans Richter, Walter Ruttmann oder Viking Eggeling stehen. Das Medium wird hier ganz von seiner reproduktiven Aufgabe entbunden und stattdessen zur dynamischen Darstellung von Flächen und Linien eingesetzt. Die Übergange zum Zeichentrickfilm einerseits, zur abstrakten Malerei des Konstruktivismus' andererseits sind in Filmen wie Ruttmanns OPUS-Serie oder Richters RHYTHMUS 21 überdeutlich.[15] Aber auch innerhalb der realistischen

12 Vgl. ebd., 80.
13 Ebd., 81.
14 Ebd., 87.
15 OPUS II-IV, D 1921-25, Regie: Walter Ruttmann; RHYTHMUS 21, D 1921, Regie: Hans Richter.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Schulen ist die Malerei neben dem Theater und dem Roman immer wieder als Zielpunkt anvisiert worden. Die Bemühungen, den Film zunächst als Kunstform zu etablieren und ihn später aus der Einbettung in industrielle Herstellungsprozesse zu lösen und damit individuelleren Gestaltungsmöglichkeiten zu öffnen (»caméra stylo«, »Autorenfilm«[16]), sind Indizien für den Wunsch, das Medium über seine reine Transkriptionsfunktion hinauszutragen und den Film trotz aller Einschränkungen zum Ausdrucks- und Reflexionsmedium zu entwickeln. Michelangelo Antonioni, der selbst von der Malerei zum Film kam und besonders in seinem ersten Farbfilm IL DESERTO ROSSO das Filmbild über Flächig- und Farbigkeit in die Nähe abstrakter Gemälde rückte,[17] ist hierfür ebenso Kronzeuge wie Stanley Kubricks nachgestellte Tableaux in BARRY LYNDON oder Peter Greenaways kunstgeschichtlich aufgeladene Inszenierungen.[18]

Jean-Luc Godard steht in dieser Tradition, und gerade in seinen Arbeiten seit den achtziger Jahren hat er Kino und Malerei immer wieder eng aneinander gerückt. PASSION ist dafür nicht das einzige Beispiel. LETTRE À FREDDY BUACHE, ein Kurzfilm, der die Topographie Lausannes anhand seiner Farben und Formen nachzeichnet und das Filmbild weit in Richtung abstrakter Malerei treibt, steht dafür ebenso wie THE OLD PLACE, den Godard und Anne Marie-Miéville als Auftragsarbeit für das Museum of Modern Art drehten.[19] Allerdings lässt sich Godards Sensibilität für Motive und Verfahren moderner und klassischer Malerei bereits bis in seine frühesten Filme zurückverfolgen. In LA CHINOISE zielt Godard 1967 auf eine Herleitung des Films ab, die von der technikgeschichtlichen Genealogie abweicht, in der sich die Vorgeschichte des Films als ein produktiver Zusammenfall unterschiedlicher Erkenntnisse aus Optik, Chemie und Mechanik darstellt: Lumière, verkündet der Maoist Guillaume Meister (Jean-Pierre Léaud), sei »le dernier peintre im-

16 Vgl. Alexandre Astruc: »Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo«, in: L'Écran français 144, 30. März 1948.

17 Vgl. zu Antonioni auch Roland Barthes: »Cher Antonioni« [1980], in: Ders.: Œuvres Complètes. Tome III: 1974-1980, hg. von Eric Marty, Paris: Seuil 1995, 1208-1212. Zur Tradition des flächigen, »planimetrischen« Bildes im Autorenfilm ab 1960 vgl. David Bordwell: »Modelle der Rauminszenierung im zeitgenössischen europäischen Kino«, in: Andreas Rost (Hg.): Zeit, Schnitt, Raum, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1997, 17-42.

18 Für eine ganze Reihe von Beispielen sowohl aus dem Experimental- wie auch dem narrativen Kino vgl. den Katalog Hall of Mirrors: Art and Film since 1945, hg. von Kerry Brougher, New York: Monacelli Press 1996 [The Museum of Contemporary Art Los Angeles 17.3.1996-28.7.1996]. Zu Greenaway vgl. Detlef Kremer: Peter Greenaways Filme. Vom Überleben der Bilder und Bücher, Stuttgart/Weimar: Metzler 1995.

19 LETTRE À FREDDY BUACHE, CH 1981, Regie: Jean-Luc Godard; THE OLD PLACE. SMALL NOTES REGARDING THE ARTS AT FALL OF 20TH CENTURY, F/USA 1998, Regie: Jean-Luc Godard/Anne-Marie Miéville. Vgl zur Entstehung des Films Colin MacCabe: Godard. A Portrait of the Artist at Seventy, New York: Farrar, Straus and Giroux 2003, 310-315.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

pressioniste«. Dass dies nicht einfach als die verwirrte Position eines fehlgeleiteten politischen Sektierers abzutun ist, sondern aus Léauds Mund durchaus auch Godard selbst spricht, zeigt sich, wenn man Meisters Äußerung und Godards Rede zur Eröffnung der Lumière-Retrospektive 1966 nebeneinander stellt, in der das gleiche Argument in etwas weniger zugespitzter Form entwickelt wird: »Louis Lumière, via les impressionistes, était donc bien le descendant de Flaubert et aussi de Stendhal dont il promena le miroir le long des chemins.«[20] Dies ist zuallererst als Provokation zu verstehen: Der vermeintliche Realist Lumière, dessen Name in der Filmgeschichte wie kein anderer für die dokumentarischen, objektiven Anteile des Kinos steht, soll ein Impressionist sein? Jemand, der weder die zeitgenössischen Maler seiner Zeit kannte noch je einen Pinsel in der Hand gehabt hat? Welche Funktion hat also eine solche Engführung von Malerei und Film? Ebnet sie nicht auf Kosten jeder Spezifik die Differenz zwischen den Medien ein?[21]

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass die Annäherung von Film und Malerei, die in der unkonventionellen Neubewertung Lumières sprachlich behauptet wird, Teil einer umfassenden Beschäftigung mit – nicht nur, aber besonders: impressionistischer – Malerei bei Godard ist, die immer wieder dazu dient, den Film neu zu perspektivieren. In ihrer vergleichbaren Eigenschaft, genuines Bildmedium zu sein, stellt sie ein reflexives Gegenstück zum Film dar, zu dem über Nähe und Distanz, über Gemeinsamkeiten und Differenzen ein Bezugssystem aufgebaut wird, das eine theoretische Auseinandersetzung mit Godards eigener Bildproduktion erlaubt. Besonders aufschlussreich ist die Analyse des Wechselverhältnisses beider Medien, da der von beiden Polen aufgespannte gedankliche Raum Godards Filmarbeit von Anfang an charakterisiert und bis heute ein zentrales Moment der Auseinandersetzung darstellt. Von À BOUT DE SOUFFLE bis hin zu ÉLOGE DE L'AMOUR, dessen zweiter Teil den Zuschauer als eine regelrechte Farbexplosion trifft und die digitale Videotechnik zu Verfremdungen nutzt, die das Filmbild der malerischen Komposition annähern, greift Godard immer wieder auf die Malerei zurück. Offenbar handelt es sich nicht um eine bloß motivische

20 Jean-Luc Godard: »Grace à Henri Langlois« [1966], in: JLG I, 280-283: 282.

21 Der von Godard vorgeschlagenen Zusammenschau von Impressionismus und früher Kinematographie war im Sommer 2005 eine Ausstellung in Lyon gewidmet: *Impressionisme et naissance du cinématographe*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 15. April – 18. Juli 2005. Die kritische Besprechung in den *Cahiers du cinéma* weist auf die Gefahr einer Nivellierung der medialen Unterschiede hin: »En clair, l'impressionisme est une ressemblance qui finit; le cinéma est une ressemblance qui commence. La ressemblance, cette mince ligne de partage à tous deux, n'est ainsi que la frontière qui les distingue sans conciliation […].« (Jean-Pierre Rehm: Lumière au grand jour, in: Cahiers du Cinéma Nr. 603, Juli/August 2005, 68-71: 70.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Vorliebe, sondern um einen wichtigen strukturellen Bezugspunkt, der die Konturen des filmischen Mediums sichtbar machen kann.

Zweifellos ist PASSION der Film Godards, der am deutlichsten und umfassendsten zum Verhältnis von Malerei und Film Stellung nimmt, indem er beide Medien so eng wie möglich miteinander zu verschränken versucht. PASSION ist – auch aufs Ganze der Filmgeschichte bezogen – einer der wenigen Filme, die tatsächlich ohne die Malerei nicht existieren würden, da er im buchstäblichen Sinne aus Gemälden der Kunstgeschichte besteht. Der Film basiert auf einer Zusammenführung zweier Bereiche, die zugleich als Felder der Arbeit charakterisiert sind. Es gibt die Fabrik, in der Isabelle (Isabelle Huppert) arbeitet und in Konflikt mit der Fabrikleitung gerät, und es gibt – nicht weit davon entfernt – das Filmteam, das im Rahmen einer Fernsehproduktion berühmte Bilder der Kunstgeschichte als *tableaux vivants* nachstellt. Diese nachgestellten Bilder sind in PASSION nicht lediglich Bestandteil der filmischen Diegese – Objekte, die durch die Erzählung in bestimmter Weise auf einer anderen Ebene gerahmt würden –, sondern sie machen weite Teile der Diegese selbst aus, indem sie die Unterscheidung zwischen Rahmen und Gerahmtem immer wieder kollabieren lassen und in diesem Prozess weitgehend auflösen. Es ist daher nicht überraschend, dass im Anschluss an PASSION eine ganze Reihe von Büchern und Texten erschienen ist, die das Verhältnis von Film und Malerei hier in völlig neuer Form bestimmt sieht.[22] Der Blick auf PASSION, der die Aufmerksamkeit für das Thema Malerei und Film oft zu unrecht bindet, sollte jedoch nicht verdecken, dass Godards Filme auch vor dieser konzentrierten Beschäftigung mit der Malerei bereits voller Anspielungen, Referenzen und Zitate aus der Kunstgeschichte stecken. Auf zwar beiläufigere, aber in ihrer Häufung erstaunlich konstante Weise hat Godard bereits in seiner ersten Phase als Regisseur[23] bis zur Mitte der sechziger Jahre immer wieder auf Gemälde Bezug genommen und sie in Relation zu seinen Figuren gesetzt. Jeder einzelne Film seit À BOUT DE SOUFFLE ist daher nicht nur als permanente Auseinandersetzung mit Film- und Literaturgeschichte zu verstehen, sondern wirft

22 Jacques Aumont: L'œil interminable. Cinéma et peinture, Paris: Seghers 1989, Raymond Bellour (Hg.): Cinéma et peinture. Approches, Paris: PUF 1990. Jean-Louis Leutrat: Des traces qui nous ressemblent, Paris: Edition Comp'Act 1990. In Deutschland sind vor allem die Arbeiten Joachim Paechs zu nennen, der auch nach seiner Monographie zu Passion (Passion oder die Ein*bild*ungen des Jean-Luc Godard, Frankfurt am Main: Filmmuseum 1989) in zahlreichen Artikeln über den Film geschrieben hat und ihn als Paradebeispiel für die Intermedialität des Films versteht (Joachim Paech: »Intermedialität des Films«, in: Jürgen Felix (Hg.): Moderne Film Theorie. Paradigmen, Positionen, Perspektiven, Mainz: Bender 2002, 287-313.)

23 Damit ist hier die Zeit bis 1965 gemeint, als deren Abschluss PIERROT LE FOU gelten kann.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

immer auch Seitenblicke auf die Malerei, um von dort aus den Film als Medium buchstäblich zu reflektieren.

Mit Bildern erzählen: À BOUT DE SOUFFLE

In À BOUT DE SOUFFLE lassen sich die Schnittpunkte zwischen Malerei und Film sehr genau lokalisieren; Gemälde spielen im Wesentlichen an zwei Stellen der filmischen Erzählung eine Rolle. Rein quantitativ betont der Film sehr viel häufiger den Wunsch, sich in eine bestimmte Kinotradition zu stellen. Von der Widmung (»Ce film est dédié à la Monogram Pictures«) über die geradezu ikonische Szene, die Belmondo beim Versuch zeigt, Humphrey Bogarts Gesichtsausdruck so exakt wie möglich zu kopieren bis hin zum Interview, das Patricia (Jean Seberg) als Reporterin mit dem Regisseur Jean-Pierre Melville führt, durchziehen den Film überdeutliche Anspielungen auf den *Film noir* und das amerikanische Kino. So sehr sich Godard ganz im Sinne der Autorenpolitik auf die Seite des vermeintlich uninspirierten amerikanischen Konfektionsfilms stellt, so präzise sind jedoch andererseits seine Rückgriffe auf die französische Malerei der Moderne.[24]

Zum einen fällt früh Auguste Renoirs Bild »Mlle Irene Cahen d'Anvers«[25] ins Auge, für dessen Reproduktion Patricia in ihrem Zimmer nach einer geeigneten Stelle sucht. Die Szene ist zunächst auf der Ebene des Plots lesbar. Das Bild bietet, neben den übrigen Postern mit Reproduktionen Picassos und Paul Klees und gemeinsam mit Patricias an anderer Stelle artikulierter Vorliebe für William Faulkner und Dylan Thomas vor allem eine Möglichkeit, sie als kunst- und literaturinteressierte, junge Journalistin zu charakterisieren und damit den Kontrast zum Kulturbanausen und Kriminellen Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) besonders deutlich werden zu lassen. Kunst vs. Leben: Diese romantische Opposition, aus deren Antagonismus und ihrer versuchten Überwindung der Film einen großen Teil seiner narrativen Motivation schöpft, reproduziert sich so in den beiden Figuren. Die Polarität der Interessen markiert die Anziehung ebenso wie die Unvereinbarkeit, die später zu Patri-

24 Eine Untersuchung der kunstgeschichtlichen Bezüge in À BOUT DE SOUFFLE unternimmt auch Gerd Bauer; allerdings geht er auf die Materialität der Abbildungen und die internen Bezüge zu anderen Godard-Filmen, von denen später die Rede sein wird, nicht ein. Vgl. Gerd Bauer: »Jean-Luc Godard: Ausser Atem/À bout de souffle (Frankreich 1959)«, in: Helmut Korte/Johannes Zahlten (Hg.): Kunst und Künstler im Film, Hameln: Niemeyer 1990, 111-119.

25 Vgl. Angela Dalle Vacche: »Jean Luc Godard's *Pierrot le Fou*. Cinema as Collage against Painting«, in: Literature-Film Quarterly Vol. 23 (1995), No 1, 39-54: 46. Pierre-Auguste Renoir: *Mlle. Irène Cahen d'Anvers* (1880). Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm, Sammlung Bührle, Zürich, Schweiz.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Je voudrais qu'on soit...

... Roméo et Juliette...

Oh là, là... c'est bien des idées de fille, ça! Abb. 5-7

cias Verrat und Michels Tod führt. Allerdings geht die Verwendung von malerischen Vorlagen bereits in diesem Film über die konventionelle Figurenzeichnung hinaus. Als Michel den von Patricia geäußerten Wunsch »Je voudrais qu'on soit Roméo et Juliette« – eine überdeutliche Anknüpfung an die wohl berühmteste Chiffre romantischer Liebe – als naiv zurückweist, wird ohne erzählerische Vorbereitung oder spätere Wiederaufnahme des Motivs eine Postkarte des Picasso-Gemäldes »Les Amoureux«[26] abgefilmt. Hat man das Zimmer in der langen Szenenfolge vorher aufmerksam wahrgenommen, wird man die Postkarte bereits über dem Kopfende des Betts gesehen haben. Die Montage allerdings löst das Bild aus jedem erzählerischen Rahmen heraus und isoliert es *als Abbildung*. Stellt man die drei Einstellungen zusammen (Abb. 5-7), so ist die ambivalente Wirkung dieser einfachen Operation zu erkennen: Einerseits irritiert die Tatsache, dass der Fluss der Bilder für einen Moment lang durch eine unbewegte Aufnahme unterbrochen wird; andererseits wird dieser Bruch durch eine Reihe von Ähnlichkeiten zwischen den Bildern überbrückt.

Godard überträgt nicht nur die Raumaufteilung des Picasso-Bildes in die filmische Handlung, indem er Patricia links und Michel rechts anordnet; durch die Großaufnahme der Postkarte nähert er auch die Proportionen soweit einander an, dass die auf der Postkarte dargestellten Figuren beinahe ebenso so groß erscheinen wie Michel und Patricia. Bereits durch diese Angleichung der Größe entstehen Vergleichbarkeit und

26 Pablo Picasso: *Les Amoureux* (1923). Öl auf Leinwand, 130,2 x 97,2 cm, National Gallery of Art, Washington.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Verwandtschaft.[27] Welche Konsequenzen hat nun diese sehr simple Montagesequenz? Zum einen wird die Liebesgeschichte zwischen Patricia und Michel als Adaption des literarischen und kunstgeschichtlichen Stoffes von Romeo und Julia charakterisiert. Das tragische Ende des Films wird also bereits an dieser frühen Stelle des Films nahe gelegt. Für den Bruchteil einer Sekunde kommt es aber auch zu einer auffälligen Synchronizität von Film, Malerei und Literatur. Wer bei den Namen Romeo und Julia automatisch an Shakespeare denkt, wird auf der Bildebene stattdessen auf Picassos Verarbeitung des Motivs gelenkt, ohne dass dadurch der filmische Fluss nachhaltig unterbrochen würde. In dieser Geste, die auch als Hommage an den Maler verstanden werden kann, wird der Film ganz ausdrücklich auf sein Vorläufermedium Malerei bezogen. Mit Blick auf die späteren Filme Godards ist in der Montage aber auch eine Autonomisierung des Bildes angedeutet, deren Folgen vor allem in den Filmen der sechziger Jahre deutlicher werden. Schon hier werden Bild und Erzählung tendenziell dissoziiert und treten auseinander. Aus dieser Distanzierung ergeben sich zugleich zahlreiche Möglichkeiten, aus der Differenz zwischen Text und Bild theoretisch produktive Spannungen zu gewinnen.

Zugleich stellt sich die Frage, ob die Nähe, in die Malerei und Film in À BOUT DE SOUFFLE gerückt werden, eine normative Wertung impliziert. Wertet es den Film auf, dass er sich hier in unmittelbarer Nachbarschaft zu einem Klassiker der modernen Malerei befindet? Im Kontext von Godards Film, der sich auf der Folie des amerikanischen Gangsterfilms bewegt, ist eher das Gegenteil der Fall. Denn auch wenn es sich bei den gezeigten Malern um klassische Gemälde handelt, sind die Bilder gerade nicht als Gemälde, sondern ausdrücklich als billige Reproduktionen, als Poster und Postkarten zu sehen. Es geht also, auch wenn dies angesichts der Motive leicht in Vergessenheit geraten kann,[28] streng genommen nicht um ein Gemälde von Picasso, sondern allenfalls um dessen tausendfach reproduzierte Repräsentation. Daher ist auch der Ort, an dem

27 Die Veränderung von Größenverhältnissen ist nach André Malraux einer der Gründe dafür, dass die Fotografie die Kunstgeschichte revolutioniert hat: »Le développement de la reproduction agit aussi plus subtilement. Dans un album, un livre d'art, les objets sont en majorité reproduits au même format; à la rigueur, un buddha rupestre de vingt mètres s'y trouve quatre fois plus grand qu'une Tanagra... Et les objets d'art, parce que leur dimensions deviennent presque les mêmes, *perdent leur échelle*. Voici que la miniature s'apparente à la tapisserie, à la peinture, au vitrail.« (Malraux: Le musée imaginaire, 24.)

28 Darin besteht auch ein grundsätzliches Manko bei Gerd Bauers oben zitierter Analyse: Die Poster in Patricias Zimmer werden bei ihm uneingeschränkt als Kunst interpretiert. Der Unterschied zwischen Werk und Reproduktion, der meiner Einschätzung nach für Godards Umgang mit kunsthistorischen Quellen zentral ist, gerät so nicht in den Blick.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

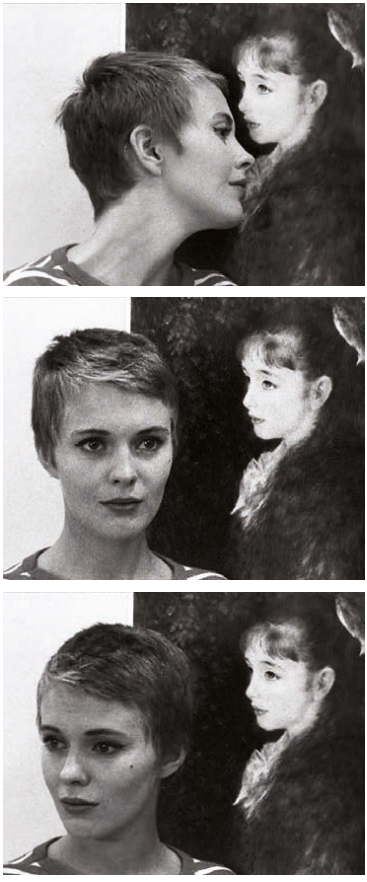


Abb. 8-10

Godard die Kunst zeigt, weder in À BOUT DE SOUFFLE noch in den folgenden Filmen der sechziger Jahre das Museum.[29] Es sind ganz im Gegenteil banale, alltägliche Orte wie Patricias Schlaf- und Badezimmer. Wie sich zeigen wird, bleibt diese Auffassung, die Malerei (wie vieles andere auch) respektlos als Material für die filmische Auseinandersetzung zu begreifen, für Godards Arbeiten bis in die siebziger Jahre zentral.

In der Erzählung, in deren Fluss das Einkopieren des Picasso-Bildes nicht mehr als ein kurzes Stocken bedeutet, findet sich kurz darauf ein Platz für die Renoir-Reproduktion, die gleich im Anschluss nochmals eng mit Patricia in Verbindung gebracht wird. Auf ihre Frage »Est-ce que tu la trouves plus jolie que moi?« reagiert Michel statt mit einer Antwort mit einer Beschreibung Patricias (Abb. 8-10). »Dès que tu as peur ou tu es étonnée..., les deux en en même temps... t'as un drôle de reflet dans les yeux.« Patricia stellt eine verlegene Nachfrage (»Et alors?«), um von Michel zu hören: »Je voudrais recoucher avec toi.« Wichtiger als der Dialog, der als ein weiterer Beleg für das Aneinander-Vorbei-Reden von Michel und Patricia gelesen werden kann und die im gesamten Film entfalteten Oppositionen von Schönheit vs. Trieb, Unsicherheit vs. Macho-Mentalität stützt, ist hier die *mise en scène*. War bei der Picasso-Postkarte durch die unvermittelte Montage eine Ambivalenz von (diegetischem) Bruch und (sprachlicher) Verknüpfung hergestellt worden, so findet die Parallelisierung von Film und Gemälde hier innerhalb einer Einstellung statt. Patricias Kopfbewegung ist

29 Auch BANDE À PART von 1964 stellt, was die grundsätzliche Bewegung einer Demusealisierung der Kunst angeht, keine Ausnahme dar. Zwar besuchen Odile, Franz und Arthur dort den Louvre, um die Zeit bis zum Abend zu überbrücken; sie tun dies aber lediglich aus dem sportlichem Ehrgeiz, sich ein Wettrennen durch das weitläufige Gebäude zu liefern.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

auch als buchstäbliche *Annäherung* zwischen filmischem und malerischem Bild zu verstehen, die beide Medien über die motivische Ähnlichkeit zueinander in Beziehung setzt. In Godards Film sind beide, Patricia und das von Renoir porträtierte Mädchen, vor allem *Bild* und damit Anlass für Fragen der Komposition und der pikturalen Repräsentation.

Es bestünde kein Anlass, die beiden Bild-Sequenzen aus À BOUT DE SOUFFLE so ausführlich zu besprechen, wenn sie nicht für die folgenden Filme der sechziger Jahre paradigmatischen Charakter hätten und das hier im Kern Angelegte dort potenziert und häufig deutlicher wieder zu finden wäre. Das dialektische Verfahren, Bezüge zur Kunstgeschichte einerseits als Bruch zu inszenieren, aufgrund dessen die Gemälde merkwürdig aus dem Film herausfallen, andererseits auf verschiedene Arten die Gemeinsamkeiten beider Medien zu akzentuieren, ist in den kommenden Filmen Godards immer wieder, und oft in zugespitzter Form zu beobachten. Aus fast jedem Film bis 1965 lassen sich auf diese Weise einzelne Szenen extrahieren, in denen die Kunstgeschichte nicht nur als zweites großes Bildreservoir neben der Kinogeschichte erkennbar wird,[30] sondern vor allem als Reflexionsfläche zur Problematisierung von Fragen der Repräsentation dient. Denn in der Engführung von Patricia und den Motiven Renoirs und Picassos liegt zugleich ein Hinweis auf die Vermittlungen bildlicher Repräsentation. Zwar wird meist besonders das vermeintlich Unmittelbare, Direkte, fast Dokumentarische des Films als entscheidende Neuerung der »Nouvelle Vague« gegenüber dem etablierten Kino hervorgehoben. Doch von Beginn an ist ebenso klar, dass Godards Filme sich mindestens ebenso sehr auf Bild-Vorlagen beziehen.

Das Museum sprengen: PIERROT LE FOU

»C'est le commentaire de l'image qui fait partie de l'image.«
Jean-Luc Godard[31]

Auch bevor seine Filme in Ausstellungen gezeigt oder von Museen in Auftrag gegeben wurden, hat sich Godard mit der Bildordnung des Museums und speziell mit der Malerei auseinandergesetzt. Der Rekordversuch, den die drei Protagonisten von BANDE À PART für ihren Besuch des Louvre unternehmen, wenn sie das Museum in einem Wettlauf so schnell wie möglich durchlaufen, legt davon ebenso Zeugnis ab wie die

30 Hier ist etwa die kurze Unterhaltung über Paul Klee zu Beginn von LE PETIT SOLDAT zu nennen, die sich wieder, diesmal an einem Zeitungskiosk, auf eine Postkarte bezieht - »Il est beau, ce Paul Klee«, schwärmt Bruno, worauf sein Bekannter Hugues lakonisch antwortet: »Moins beau que la fille avec qui j'ai rendez-vouz.«

31 Jean-Luc Godard: »Parlons de Pierrot« [1965], in: JLG I, 263-280: 275.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Reproduktionen von Renoir und Picasso an Patricias Zimmerwänden in À BOUT DE SOUFFLE. Hier eine Übersetzung der Kunst in den vermeintlich profanen Alltag, dort eine Profanisierung des vermeintlich sakralen Louvre. Die Einbettung von Gemälden der klassischen Moderne, die in Godards erstem Spielfilm punktuell begonnen hat, kulminiert sechs Jahre später in PIERROT LE FOU. Ein Film, der damit endet, dass sich die Hauptfigur das Gesicht Yves-Klein-blau anmalt, dann eine Reihe von pop-artroten Dynamitstangen um seinen Kopf schnürt und sich in einem schreiend gelben Feuerball selbst explodieren lässt, sagt deutlich, dass es ihm – mindestens ebenso sehr wie um eine ›Geschichte‹ – um Farben und um die Sprengkraft von Bildern geht.

> Es ist notwendig, die Bilderketten auseinanderfliegen zu lassen, in die Luft zu jagen; es ist notwendig, dass die Bilder nicht mehr einfach wie in einer Kausal- und Finalkette aneinander nahtlos anschließen, sondern dass sie es zulassen, dass zwischen zwei Bilder immer noch ein Drittes eingeschoben werden kann, ein anderes. Dieses dritte Bild zwischen den Bildern, diese Sprengung, behandelt Godard als eine Tatsache; ihn interessiert in *Pierrot le fou* weniger der endlose Übergang vom Einen zum Anderen über das jeweils Dritte […], sondern die Objektivität dieses Dritten […].[32]

Nicht ohne Grund hat Horst Bredekamp den Film für die Kunstgeschichte reklamiert und angeführt, der Film müsse »wie ein Gemälde analysiert«[33] werden. Tatsächlich sind die Anspielungen und Zitate, die sich ausdrücklich auf die Malerei beziehen hier nicht nur häufiger als in À BOUT DE SOUFFLE, sondern zugleich auch vielschichtiger und damit herausfordernder für den Zuschauer. PIERROT LE FOU ist oft als Abschluss und Summe der ersten, »romantischen« Phase Godards interpretiert worden.[34] Der erste abendfüllende Film beginnt 1959 mit Jean-Paul Belmondos Worten »Après tout, j'suis con«, während PIERROT LE FOU damit endet, dass derselbe Belmondo ausruft »Après tout, j'suis idiot«, bevor er sich in die Luft sprengt und der Film langsam vom blauen Himmel in die Tabula rasa einer weißen Leinwand übergeht.[35] Zwischen

32 Lorenz Engell: »Pierrot le fou«, in: Ders.: Bilder des Wandels, Weimar: VDG 2003, 132-151: 132f.

33 »Kunstgeschichte im ›Iconic Turn‹. Ein Interview mit Horst Bredekamp«, in: kritische berichte 1/1998, 85-93: 86.

34 Auch Godard selbst setzt die Zäsur in der Rückschau nach PIERROT LE FOU an: Vgl. Jean-Luc Godard: Introduction à une véritable histoire du Cinéma. Tome I, Paris: Éditions Albatros 1980, 149.

35 Zu weiteren Gemeinsamkeiten, die PIERROT LE FOU wie ein Remake von À BOUT DE SOUFFLE erscheinen lassen, siehe Alan Williams: »Pierrot in Context(s)«, in: David Wills (Hg.): Jean-Luc Godard's *Pierrot Le Fou*, Cambridge: Cambridge UP 2000 [Cambridge Film Handbooks], 43-63.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

den beiden fast identischen Sätzen, die zwar keine grosse intellektuelle Entwicklung der Figur vermuten lassen, aber doch eine deutliche Rahmung darstellen, liegen zehn Filme innerhalb von nur sechs Jahren,[36] aus denen zahlreiche Motive und Strukturelemente in PIERROT LE FOU wieder aufgenommen werden: Eine kurze Tanzeinlage ruft das Musical UNE FEMME EST UNE FEMME ins Gedächtnis, Godards ersten Farbfilm von 1962, in dem die beiden Protagonisten Belmondo und Anna Karina bereits gemeinsam vor der Kamera gestanden hatten; die Flucht- und Liebesgeschichte, die in Verrat und Tod mündet, greift Elemente aus À BOUT DE SOUFFLE wieder auf; eine kurze Foltersequenz, in der Belmondo in der Badewanne ausgefragt wird, hat sich in ähnlicher Form bereits in LE PETIT SOLDAT abgespielt, und in analoger Weise ließen sich Zitate und Anspielungen auf die anderen Filme aufzählen.

Godard selbst hat den Eindruck, bei PIERROT LE FOU handele es sich um eine Kompilation seiner bisherigen Filme, in einem Text gestützt, der damals zu Werbezwecken in verschiedenen Zeitschriften publiziert wurde: »PIERROT LE FOU c'est: – un petit soldat qui découvre avec mépris qu'il faut vivre sa vie, qu'une femme est une femme, et que dans un monde nouveau, il faut faire bande à part pour ne pas se retrouver à bout de souffle.«[37] So gut wie alle bisherigen Filme Godards finden sich in diesem einen Satz versammelt. PIERROT LE FOU ist somit – zumindest für Zuschauer, die Godards Weg bis dorthin verfolgt haben – ebenso sehr als Meta-Reflexion seiner bisherigen Arbeit wie als neuer Film zu erkennen. In die knappe Selbstbeschreibung ist ein ästhetisches Programm eingeschrieben, das an die Stelle von Originalität die kombinatorische Kopplung existierender Versatzstücke setzt.

»Wie in einem Fiebertraum muß *Pierrot le fou* entstanden sein«[38], schreibt Martin Schaub über die Produktionsphase des Films. Die Dreharbeiten fanden in kürzester Zeit im Sommer 1965 statt, und der Film wurde bereits auf dem Festival von Venedig am 29. August uraufgeführt. In einem langen Interview mit den *Cahiers du cinéma*, das unmittelbar im Anschluss an die Premiere stattgefunden hat, betont Godard mehrfach die Hast und Ratlosigkeit, die diesen Film zugleich angetrieben und blockiert habe:

Je ne peux pas dire que je ne l'ai pas travaillé, mais je ne l'ai pas pré-pensé. Tout est venu en même temps: c'est un film où il n'y a pas eu d'écriture, ni

36 Diese Zählung berücksichtigt nur die abendfüllenden Spielfilme, nicht die Beiträge zu Episodenfilmen.

37 Jean-Luc Godard: »Pierrot le fou« [1965], in: L'Avant-scène Cinéma, 1976, Heft 171/172, 71-111: 108.

38 Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): Jean-Luc Godard, München: Hanser 1979 [Reihe Film 19], 135.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

de montage, ni de mixage, enfin, un jour! Bonfanti [der Toningenieur; V.P.] ne connaissait pas le film et l'a mixé, sans préparation. Il réagissait avec ses boutons comme un pilote d'avion aux trous d'air. Ca correspondait bien à l'esprit du tournage. La construction est donc venue en même temps que le détail. C'était une suite des structures qui s'imbriquaient immédiatement les unes dans les autres.[39]

Es wäre falsch, Godards Aussage für bare Münze zu nehmen. Aber unabhängig davon, ob die Dreharbeiten im Einzelnen seiner Beschreibung entsprachen, ist die Äußerung zumindest als programmatisch für den Aufbau des Films zu verstehen: Die Verschränkung von Detail und Gesamtkonstruktion, von Handlungselement und struktureller Reflexion dieser Handlung greift erneut das Ideal auf, Praxis und Theorie ineinander zu denken und mit dem künstlerischen Akt zugleich eine Theoretisierung dieses Akts zu liefern. Die Wiederaufnahme eines romantischen Strukturelements ist an dieser Stelle nicht zufällig, sondern wird in Godards Film von weiteren Rückgriffen auf Denkfiguren der Frühromantik ergänzt. Godard selbst stellt diesen Bezug her, wenn er die Geschichte von Marianne Renoir und Ferdinand Griffon als »l'histoire du dernier couple romantique« beschreibt, um dann etwas unpräzise hinzuzufügen, die beiden seien »les derniers descendants de *La Nouvelle Héloïse*, de *Werther* et de *Hermann et Dorothée*«[40]. Neben der romantischen Liebe, die ihre Erfüllung erst im Tod beider Liebenden findet, lässt sich auch das Motiv der Reise (nach Süden, zudem aus der Stadt in die Zurückgezogenheit der Küste) oder das des Doppelgängers (»Pierrot« / »Ferdinand«) auf diese historische Folie zurückführen.

Über diese Handlungselemente hinaus tritt der Film aber noch auf einer weiteren Ebene das Erbe romantischer Utopien an: in seinem permanenten Versuch, die Einzelkünste – in diesem Fall vor allem Literatur und Bildende Kunst – miteinander in Verbindung zu bringen. Allerdings ist das Bild des »In-Verbindung-Bringens« irreführend, denn die Kopplung insbesondere von Malerei, Literatur und Film ist, stärker als in Godards früheren Filmen, hier zu keiner Synthese geführt, sondern als harter Aufeinanderprall verschiedener Register inszeniert. Das kann zum einen als eine allegorische Verdopplung dessen verstanden werden, was erzählt wird: Das Zusammenspiel zwischen Film und Malerei bleibt ebenso utopisch wie die Beziehung zwischen Marianne und Ferdinand. An die Stelle von Versöhnung und Einigkeit treten immer wieder Dissoziation und Schnitt. Eines der bekanntesten Bilder aus dem Film zeigt Anna Karina mit einer in der Weitwinkelaufnahme disproportional ver-

39 Godard: »Parlons de Pierrot«, 264.
40 Ebd., 263.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

größerten Schere und fasst zwei zentrale Motive des Films zusammen: Die Schere als Mordwaffe und als Voraussetzung filmischer Montage.

Abb. 11-13

Liest man die Sequenz, in die das Bild eingebettet ist, als allegorische Selbstbeschreibung, so zeigen sich zugleich die unterschiedlichen Verknüpfungslogiken, nach denen Godard – bzw. seine Schnittassistentin Agnès Guillemot, die mit Godard fast ebenso eng zusammengearbeitet hat wie der Kameramann Raoul Coutard[41] – die Bilder zueinander in Beziehung setzt: Auf der Ebene des Plots ist die verzerrte Aufnahme des Hochhauses ein Anhaltspunkt, wo Marianne von den Gangstern gefangen gehalten wird; es ist ein ›establishing shot‹, der dem Zuschauer die Orientierung in der Handlung ermöglicht. Das Bild mit der Schere zeigt sie anschließend in Opposition zu einem Kleinwüchsigen, der sie – ebenfalls in Weitwinkelaufnahme – mit einer Pistole bedroht. In der anschließenden Einstellung sehen wir Ferdinand, der ihr zu Hilfe eilt und von zwei weiteren Gangstern verfolgt wird (Abb. 11-13). Das Bild von Marianne fällt dabei aus der räumlichen Logik der Szenenfolge deutlich heraus; die übliche erzählerische Konvention des ›unsichtbaren Schnitts‹ würde es aus Gründen des Erzählflusses vorschreiben, von der Totale des Gebäudes gleich auf Belmondo im Treppenhaus zu schneiden. Godard dagegen subvertiert das spätestens seit Griffith gängige Verfahren der Parallelmontage, mit dem auch hier ohne weiteres wie in der klassischen ›last minute rescue‹ Spannung erzeugt werden könnte. Und er ironisiert die Verletzung klassischer Schnittfolgen zugleich, indem er den Schnitt selbst als Motiv exakt an der erzählerischen Bruchstelle inszeniert. ›Schnitt‹ ist damit auf mindestens zwei Ebenen zugleich lesbar; als Teil der Erzählung und als Metapher für den auktoriellen Eingriff

41 Zu Agnes Guillemots Zusammenarbeit mit Godard vgl. das Gespräch mit ihr in Jansen/Schütte (Hg.): Jean-Luc Godard, 71-82. Zu Raoul Coutard ist anläßlich der Verleihung des Marburger Kamerapreises 2001 ein Sammelband erschienen: Michael Neubauer/Karl Prümm/Peter Riedel (Hg.): Raoul Coutard – Kameramann der Moderne, Marburg: Schüren 2004.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

durch Montage. Dass Anna Karina dabei frontal in die Kamera schaut, deutet zudem an, dass dieser Schnitt ebenso sehr dem Zuschauer und seinem Erwartungshorizont gilt.

Neben diesem Bruch mit filmischen Konventionen wird in den drei Einstellungen aber auch deutlich, wie sehr sich die Komposition und Montage des gesamten Film nach Kriterien der Farbigkeit richtet. An die Stelle einer erzählerischen Logik ist hier das malerische Prinzip der Farbverknüpfung getreten. Dass die drei Bilder trotz ihrer scheinbaren Unverbundenheit zusammenpassen, liegt nicht zuletzt an der jeweiligen Wiederaufnahme der Primärfarben Blau und Rot, die von den Buchstaben des Vorspanns bis hin zu Belmondos Selbstbemalung vor dem Selbstmord immer wieder Ferdinand (Blau) und Marianne (Rot) zugeordnet werden. Der Farbe wird damit eine Eigenständigkeit zugesprochen, die den Film vom Eindrucks- zum Ausdrucksmedium werden lässt und ihn in die Nähe der Malerei rückt: »Godard hat Farbe nie realistisch-mechanisch gebraucht, sondern immer selektiv wie ein Maler, mit einer bewusst reduzierten Palette«, fasst Frieda Grafe zusammen.[42]

Wie in À BOUT DE SOUFFLE lässt Godard mit Marianne und Ferdinand – diesmal jedoch mit vertauschten Rollen – zwei unterschiedliche Charaktere aufeinanderprallen:

> These two beings, in fact, want to be in two different sorts of art works. Marianne wants to live in a crime drama, a film noir in fact (with herself as the femme fatale). Ferdinand wants to be in a minimalist, modernist narrative (it is he who speaks to the film audience and initiates other Brechtian gestures of self-reflexivity). To place them in the broadest categories that emerge from the director's first period, she is an outlaw, while he is an intellectual.[43]

Diese Entgegensetzung findet sich jedoch nicht nur auf der Ebene der Handlung. Sie wiederholt sich in den Medien, die den beiden Hauptfiguren zugeordnet sind. Marianne Renoir, die bereits durch ihren Nachnamen als Synthese von Malerei (Pierre-Auguste Renoir) und Film (Jean Renoir) charakterisiert ist, wird im Laufe des Films immer wieder mit den Frauenporträts Renoirs oder Picassos in Verbindung gebracht. Der Name Ferdinand dagegen deutet unter anderem auf den Erzähler in Louis Ferdinand Célines Roman »Guignols Band«[44] hin, aus dem Belmondo in

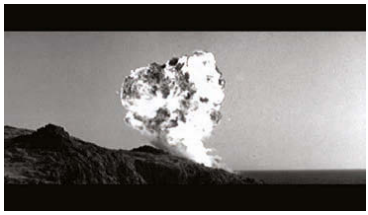
42 Frieda Grafe: »Tomaten auf den Augen. Die Geschichte des Farbfilms ist die Geschichte einer Verdrängung. Gespräch mit Miklos Gimes« [1989], in: Dies.: Filmfarben, Berlin: Brinkmann & Bose 2002, 47-68: 59

43 Alan Williams: »Pierrot in Context(s)«, 49.

44 Louis Ferdinand Céline: »Guignol's Band I« [1944], in: Ders.: Romans III, hg. von Henri Godard, Paris: Gallimard 1988 [Bibliothèque de la pléiade].

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

der langen Szenenfolge an der französischen Riviera mehrfach vorliest. Schematisch lässt sich festhalten: Marianne ist nicht nur nach buchstäblichen ›Vorbildern‹ aus Film und Malerei modelliert. Sie ist zugleich auch diejenige, die schaut (und angeschaut wird). Ferdinand dagegen, der seine Herkunft einem Text verdankt, ist auch im Film derjenige, der liest und schreibt. Dieses agonale Modell steuert nicht auf den Sieg eines der beiden Medien zu, sondern bleibt am Ende des Films in der Schwebe. Allenfalls die Existenz des Films selbst könnte darauf hindeuten, dass das filmische Medium als Gewinner aus der Konkurrenz zwischen Bild und Text hervorgeht. Denn in PIERROT LE FOU bleiben als letzter Eindruck nach der Detonation sowohl ein Bild als auch ein poetischer Text übrig: Das blaue Meer, ein langsamer, gleichmäßiger Schwenk in Richtung Sonne, der die Linie zwischen Himmel und Meer zum Verschwimmen bringt und das Bild immer heller werden lässt. Aus dem Off hört der Zuschauer dazu die dialogisierten Verse aus Rimbauds Gedicht »L'éternité«:



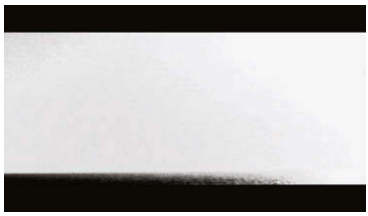


Abb. 14-16

Marianne (*off*).	Elle est rétrouvée.
Ferdinand (*off*).	Quoi?
Marianne (*off*).	L'éternité.
Ferdinand (*off*).	C'est la mer allée
Marianne (*off*).	Avec le soleil.[45]

45 Godard: »Pierrot le fou«, 108. Rimbauds Text gehört zu einem der vier Gedichte, die er unter dem Titel »Fêtes de la patience« zusammengefasst und 1886 publiziert hat. Geringfügig modifiziert nimmt er das Gedicht auch im Abschnitt »Alchimie du verbe« in die Sammlung »Saison en enfer« auf, wenige Seiten hinter der bekannten Zuordnung der Vokale zu einzelnen Farben, auf die Godard im Vorspann des Films anspielt. Dort heißt es: »C'est la mer mêlée / Au soleil«. (Vgl. Arthur Rimbaud: Poésies. Une saison en enfer. Illuminations [1873/1886], préface de René Char, hg. von Louis Forestier, 2. Auflage, Paris: Gallimard 1984, 109 und 144f.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Was den Film überlebt, ist eine weiße Leinwand – Grundlage der Malerei ebenso wie des Films –, auf der der Abspann einsetzt. Der Film endet mit einer ebenso destruktiven wie konstruktiven Geste, die auch die Stimmen verstummen lässt. Tatsächlich setzt Godard damit einen utopischen Schlusspunkt, in dem die drei Medien Literatur, Film und Malerei sich miteinander verbinden, in dieser Verbindung aber zugleich ihr jeweilig Spezifisches einbüßen. In der Explosion stirbt nicht nur Ferdinand, auch die Bildordung des Museums, der die Vorlagen in À BOUT DE SOUFFLE noch entstammten, ist gesprengt.[46]

Aber welche Aussagen trifft der Film vor dieser Implosion des Medialen zum Verhältnis von Film und Malerei? Geht man zunächst von einigen Paratexten, von Godard verfassten kurzen Werbetexten und dem Trailer zum Film aus, so finden sich dort die filmintern geschilderten Kollisionen unterschiedlicher Medien wieder:

PIERROT LE FOU c'est: / – Stuart Heisler revu par Raymond Queneau / – Le dernier film romantique / – le techniscope héritier de Renoir et Sisley / – le premier film moderne d'avant Griffith / – Les promenades d'un rêveur solitaire / – l'intrusion du ciné-roman policier dans le tragique de la ciné-peinture.[47]

Aus dieser Auflistung, die Godards Lust am Werbejargon[48] ebenso deutlich zeigt wie seine Neigung, durch eine katalogartige Reihung von anspielungsreichen Beschreibungen nicht Vollständigkeit, sondern Reibung und interne Widersprüche zu erzeugen,[49] sind hier besonders zwei Einträge von Interesse. »Techniscope als Erbe Renoirs und Sisleys« und »das Eindringen des Kino-Detektivromans in die Tragik der Kino-Malerei«. Postuliert Godard hier einerseits ein Erbschaftsverhältnis, in dessen Verlauf sich das technische Verfahren der Breitwandprojektion als legitimer Nachfahre an die Stelle der Malerei setzt, wird dieses ge-

46 Antoine de Baecque weist darauf hin, dass das Museum in Godards Filmen von Beginn an Ziel für Polemik ist: »[F]rom the outset, Godard has always entertained an initial polemical relationship with museums; to him, they are derisory sites of great learning, which is inherited, defunct and conservative.« (Antoine de Baecque: »Godard in the Museum«, in: Michael Temple/James S. Williams/Michael Witt (Hg.): For Ever Godard, London: Black Dog Publishing 2004, 118-125: 118.)

47 Godard: »Pierrot le fou«, 111.

48 In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre arbeitete Godard in der Presseabteilung der Fox-Studios und war damit befasst, Werbekampagnen für Hollywood-Filme zu konzipieren. Vgl. Colin MacCabe: Godard, 87f.

49 Ein frühes Indiz für Godards Interesse an Jorge Luis Borges ist das ausführliche Borges-Zitat, mit dem LES CARABINIERS einsetzt. Auch im langen Gespräch mit den *Cahiers du cinéma* anlässlich des Kinostarts von PIERROT LE FOU ist mehrfach vom argentinischen Dichter die Rede (vgl. Godard: »Parlons de Pierrot«, 269 und 275).

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

nealogische Modell im Anschluss gleich durch eine Aufweichung zugunsten des Kriminalromans wieder in Frage gestellt. Bei aller emphatischen Einordnung der »siebten Kunst« in den Kanon der traditionellen Malerei ist Kino hier also als eine unreine Form gedacht, als Sammelbecken konkurrierender Medien und Entwürfe. Eine Entscheidung zwischen Malerei und Film muss auch deshalb nicht stattfinden, weil beides in Godards ästhetisches System problemlos integrierbar ist – »on doit tout mettre dans un film«[50], wie er wenig später seinen kategorischen Imperativ formuliert.

Der zweiminütige Trailer zum Film[51] bestätigt diesen Eindruck. Ohne explizit auf das Medium Malerei Bezug zu nehmen, wird die filmische Struktur hier zunächst als Auseinandersetzung zwischen Film und Literatur vorgeführt, die als Medien – wie auch der erste Eindruck des Films gezeigt hatte – auf Belmondo und Karina verteilt werden. »C'était un roman d'amour« wiederholt die Stimme Anna Karinas mehrfach zu kondensiert geschnittenen Bildern, die man sofort als Bilder aus dem Film zu identifizieren meint,[52] und Belmondos Stimme hält jeweils dagegen: »C'était un film d'aventure.« Darin kann man einen ironischen Hinweis auf zwei geläufige Gattungszuschreibungen des amerikanischen Kinos sehen, auf den Abenteuer- und den melodramatischen Liebesfilm, die Godard einerseits aufgreift, andererseits bricht.[53] PIERROT LE FOU lässt sich auf beiden Folien interpretieren, wenn man entweder die Be-

50 Jean-Luc Godard: »On doit tout mettre dans un film« [1967], in: JLG I, 295-296.

51 Anders als viele andere Filmemacher hat Godard seine Trailer selbst geschnitten und, wie Vinzenz Hediger ausgeführt hat, daraus kleine »Godard-Filme« gemacht: »As befits trailers which are also auteur films, Godard Trailers are more than just trailers. Apart from anouncements for coming attractions, they are usually also presentations of the poetics of the film. Furthermore, they can be read as a critique of the trailer; they are about what the trailer is about. And finally, and crucially, they are a laboratory for the aesthetics of the films.« (Vinzenz Hediger: »A Cinema of Memory in the Future Tense: Godard, Trailers, and Godard Trailers«, in: Temple/Williams/Witt (Hg.): For Ever Godard, 144-159: 149) Hediger gibt Godards Aktualisierung der frühromantischen Poetik eine überraschende gattungstheoretische Wendung, wenn er den Trailer insgesamt als ›Einlösung‹ des romantischen Traumes einer Multiplikation von möglichen Anfängen versteht: »Trailers are the only reliable manifestation of the Romantic idea of infinite beginnings within the commercial logic of cinema, a logic which Godard has, if not always closely adhered to, then certainly always been acutely aware of.« (Ebd., 155.)

52 Tatsächlich handelt es sich bei vielen der gezeigten Aufnahmen eben nicht um Auschnitte des Films, sondern um Outtakes oder im Endschnitt nicht verwendetes Material. So ist im Film selbst nicht zu sehen, wie Belmondo in der Prügelei mit den Gangstern gegen die Wand mit den Picasso-Bildern geschleudert wird, und auch das Paul Klee-Bild, das von den Worten »Un paysage d'hiver« begleitet wird, kommt im Film nicht vor.

53 Zum anderen lässt sich auch die Verrechnung dieser Gattungen auf »männlich« und »weiblich« unschwer erkennen.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ziehung zwischen Ferdinand Griffon und Marianne Renoir oder ihre gemeinsame Flucht an die französische Riviera in den Mittelpunkt rückt.

In einer der ersten Szenen des Films liegt Jean-Paul Belmondo in der Badewanne und liest laut (wie man später sieht: seiner Tochter) aus einem Buch vor. Solche Momente, in denen Figuren einander vorlesen, finden sich in fast jedem Film Godards und illustrieren sein Zitierverfahren, das sich oft als Übernahme fremder Texte ausstellt. Klaus Theweleit hat 1995, anlässlich der Verleihung des Adorno-Preises der Stadt Frankfurt an Godard, eine bewußt überzeichnete Definition gegeben: »Godardfilme sind Filme, in denen Leute aus Büchern vorlesen.«[54] Was an den so entstehenden Bruchstellen filmischer Erzählung aufeinander prallt, sind verschiedene zeitliche Ordnungen. Das Gelesene eröffnet einen parallelen Raum, eine Abzweigung des filmischen Diskurses, der mit einem Ebenenwechsel einhergeht. Zugespitzt könnte man formulieren: Der Film geht, allerdings im Text, weiter; die filmische Bewegung setzt sich, allerdings im narrativen Stillstand, fort.

Die wiederholte und für Godard-Filme typische Geste des Lesens im Film kann in diesem Sinne vielleicht als Modell gesehen werden: als Modell für die zeitversetzte, anachrone Haltung des Wahrnehmens (hier des Lesens), für die Unterbrechung von Handlungs- und Ereignisketten durch eine Ungleichzeitigkeit, durch ein Zitat, einen Blick auf die Seite, eine Einblendung der Seite. Durch das Lesen entsteht eine Entfernung, Lösung von der Zeit der Umgebung in der Szenerie, eine Entfremdung von der eigenen Wahrnehmung auf der Stelle, ein Zwischenraum und eine Verzögerung, ein Kontakt (jetzt, hier) – auf Distanz.[55]

Solche Lese-Szenen, die strukturell auf eine Verschachtelung fiktiver Ebenen hinweisen, begleiten Godards Filme von Beginn an; zu denken ist an die Postkarten, die Michel Ange und Ulysse in LES CARABINIERS aus dem Krieg nach Hause schicken, oder an die ausführliche Faulkner-Passage in À BOUT DE SOUFFLE. In PIERROT LE FOU kommt allerdings etwas hinzu. Denn hier handelt es sich, anders etwa als beim Faulkner-Zitat in À BOUT DE SOUFFLE, um einen Sachtext, der sich mit Malerei beschäftigt und den Ebenenwechsel damit nochmals komplizierter gestaltet. Der mediale Schritt vom Film zum Text ist hier zugleich gekoppelt an die inhaltliche Bewegung vom Film zur Malerei. Das Buch, das Belmon-

54 Klaus Theweleit: ONE + ONE. Rede für Jean-Luc Godard zum Adornopreis, Frankfurt, Paulskirche 17.9.95, Berlin: Brinkmann & Bose 1995, 9.

55 Stefan Hesper: »Berührungen auf Distanz. Kommunikation und Kontakt in Jean-Luc Godards Détective«, in: Volker Roloff/Scarlett Winter (Hg.): Godard intermedial, Tübingen: Stauffenburg 1997 [Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 3], 137-152: 139.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

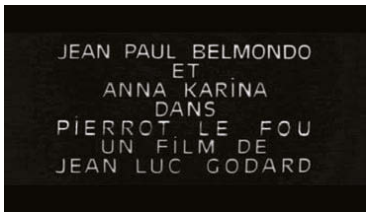


Abb. 17-19

do liest, ist Élie Faures Kunstgeschichte, deren erster Band 1909 veröffentlicht wurde. Die Taschenbuchfassung, deren Rückseite im Film deutlich zu erkennen ist, erschien 1964. Auf Velazquez Bezug zu nehmen, ist daher keine – oder nicht nur eine – Geste der Rückwendung in die künstlerische Vergangenheit, sondern ebenso sehr eine der Einbeziehung von kunsthistorischer Gegenwart. Wie in À BOUT DE SOUFFLE geht es um die Einbindung von Kunst in den Alltag (die Badewanne, der Drehständer an der Buchhandlung, in der Belmondo Faures Buch kauft), um eine Geste der Entmusealisierung, die das Gemälde als eine von zahlreichen Bildformen in eine heterogene Bildfolge integrieren kann. Dieser Eindruck wird durch die vorangehende Szenenfolge gestützt, die der Badewannen-Einstellung zwar eine erzählerische Motivation verleiht, dies jedoch mit einer paradoxen zeitlichen Überlagerung verbindet. Denn die Einstellung in der Badewanne stellt sich in Godards Szenenfolge als eine Auflösung der enigmatischen Anfangssequenz dar, bei der zunächst unklar bleibt, was beschrieben wird und wer spricht. Schon mit dem ersten Bild des Films – der schwarzen Leinwand, auf der farbig nach und nach in alphabetischer Reihenfolge die Buchstaben der Vorspanndaten erscheinen und wieder verschwinden (Abb.17), bis nur noch die »O«s zurückbleiben[56] – setzt eine Stimme aus dem Off ein, die den folgenden Text spricht:

Vélazquez, après cinquante ans, (Abb. 18) ne peignait plus jamais une chose definie. Il errait autour des objets avec l'air et le crépuscule, (Abb. 19) il surprenait dans l'ombre et la transparence des fonds les palpitations colorées dont il faisait le centre invisible de sa symphonie silencieuse. Il ne saisissait plus dans le monde (Abb. 20) que les échanges mystérieux, qui font pénétrer les uns dans les autres les formes et les tons, par un progrès secret et continu

56 Dass darin auch ein Verweis auf Rimbaud und seine programmatischen Äußerungen zur Farbigkeit der Vokale zu sehen ist, bestätigt sich später, als ein Porträt Rimbauds eingeblendet wird, erst Recht aber am bereits zitierten Ende des Films.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abb. 20-22

dont aucun heurt, aucun sursaut ne dénonce ou n'interrompt la marche. L'espace règne. (Abb. 21) C'est comme une onde aérienne qui glisse sur les surfaces, s'imprègne de leurs émanations visibles pour les définir et les modeler, et emporter partout ailleurs comme un parfum, comme un écho d'elles qu'elle disperse sur toute l'étendue environnante en poussière impondérable... (Abb. 22) Le monde où il vivait était triste.[57]

Erst drei Einstellungen später, zu denen weiterhin der Kommentar gesprochen wird – man sieht zwei Tennisspielerinnen, dann, wie Belmondo ein Buch aus einem Drehständer vor einer Buchhandlung heraussucht,[58] es folgt eine Nachtaufnahme eines Flusses, wahrscheinlich der Seine –, kann man die Stimme aus dem Off mit dem in der Badewanne liegenden Belmondo in Verbindung bringen.

Die Anfangsszene muss also im Nachhinein als Rückblende interpretiert werden, da aus dem Buch, das gerade erst gekauft wird, bereits gelesen wird. Wie häufig in Godard-Filmen fallen Ton und Bild auseinander, so dass ein Lücke entsteht und sich die möglichen Bezüge zwischen beiden Ebenen multiplizieren: Spricht hier in einem heterodiegetischen Diskurs, von ›außerhalb des Films‹, Godard (mit Velazquez) über seinen Film? Oder Belmondo (innerhalb der filmischen Erzählung) über Velazquez? Oder wird – eher unbeteiligt und neutral – die Position Faures zitiert, der über Velazquez spricht? Von der Antwort auf diese Fragen hängt es ab, auf welcher Ebene man den Kommentar liest: als selbstreferentielle Aussage über das Filmemachen, als Referenz an Velazquez, als Verneigung vor Faure oder als allegorische Beschreibung der bourgeoi-

57 Godard: »Pierrot le fou«, 72.

58 Die Mehrdeutigkeit, die Godard häufig über die Kopplung von Schrift und Bild in seine Filme hineinbringt, zeigt sich auch hier: »Le Meilleur des Mondes« und die Adresse »Medicis« kann zum einen als ganz konkreter Hinweis auf den Handlungsort Paris verstanden werden. Das Voltaire-Zitat lässt sich aber zugleich auch als Vorausdeutung auf die pessimistisch gefärbte Geschichte von Marianne und Ferdinand lesen, die – wie Candide und Pangloss – von Unglück zu Unglück ziehen.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sen Gesellschaft, die der Film wenig später einführen wird. Fest steht, dass sich selbst die Fragen in dieser Genauigkeit überhaupt erst am Ende der Szenenfolge so stellen lassen. Zu Beginn gibt es lediglich eine Stimme zu hören und Bilder zu sehen, zu denen – gezielt oder nicht – der gesprochene Text einen Kommentar darstellt. Die Verknüpfung zwischen ihnen ist nicht kausal oder temporal, sondern folgt der Logik des UND, die Gilles Deleuze als charakteristisch für Godards Verfahren beschrieben hat: »Ce qui compte chez lui, ce n'est pas 2 ou 3, ou n'importe combien, c'est ET, la conjonction ET.«[59] Das UND, so Deleuze weiter, verschiebe den Fokus vom Wesen der Dinge auf die Relationen zwischen ihnen. Anlass für Deleuzes Bemerkung ist die Fernsehserie SIX FOIS DEUX, die Godard 1976 für das französische Fernsehen gedreht hat, aber im Kern ist schon in der Anfangssequenz zu PIERROT LE FOU eine Lockerung der kausalen Montage hin zu der des UND zu sehen.

Eine Bedeutungszuweisung kann hier nur im Hin und Her zwischen Bild und Text erfolgen, im Dazwischen, als Effekt von Intermedialität. In genau diesem Sinne hat Godard später wiederum auf Faure hingewiesen, dessen Besonderheit als Kunsthistoriker genau darin liege, aus der Kunstgeschichte auszuscheren und Kunst in einem literarischen Sinne zu behandeln: »[S]i Élie Faure nous émeut c'est qu'il parle de peinture en termes de roman. Il faudrait vraiment traduire une bonne fois pour toutes les vingt volumes d'Eisenstein que personne ne connaît parce qu'il a parlé de tout ça d'une autre manière...«[60] Der gedankliche Sprung von Élie Faure zu Sergej Eisenstein, vom Kunsthistoriker zum Filmpraktiker und Theoretiker, mag auf den ersten Blick überraschen; vor dem Hintergrund des späteren Films PASSION ist er beinahe konsequent. Denn dort übernimmt der russische Theoretiker eine Brückenfunktion zwischen Film- und Kunstgeschichte. »Les vingt volumes d'Eisenstein« spielt unter anderem auf dessen umfassende Überlegungen zur Kunstgeschichte an – etwa zum Kinematischen bei El Greco. Faure spricht hier als Kunstwissenschaftler, der die Kunstgeschichte emphatisch für den Film öffnen möchte,[61] Eisenstein wird als jemand angeführt, der den filmischen Blick für seine Vorgeschichte an der Bildenen Kunst schult.[62]

59 Gilles Deleuze: »Trois questions sur SIX FOIS DEUX«, in: Cahiers du cinéma Nr. 271, November 1976, 6-12: 11.

60 Jean-Luc Godard: »Lutter sur deux fronts« [1967], in: JLG I, 303-327: 313.

61 So hatte Faure bereits 1934 über das Verhältnis der Malerei zum Film geschrieben: »La peinture peut faire ses malles, au moins en tant qu'art impérial. Qu'il y ait encore aujourd'hui quelques peintres authentiques, je vous ferai la grâce de le regretter d'autant moins que la plupart d'entre eux aiment précisément le cinéma, subissent son influence, parfois même favorisent, par leur audaces, l'ouverture de ses chemins. Ne peut-on pas soutenir que les plus grands maîtres de la sculpture et de la peinture – entre autres les Hindous, les Khmers, les sculpteurs français médiévaux eux-mêmes, et plus près de nous Tintoret, Michel-Ange, Rubens, Goya, Delacroix, en pour-

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wenn Élie Faure also im Stil eines Romanciers über die Malerei spricht, so spricht Godard in PIERROT LE FOU filmisch über sie. Es liegt in der Fluchtlinie dieser Logik, dass sich die Filmemacher der »Nouvelle Vague« – abgesehen von der Bezugnahme auf die Filmgeschichte – weniger in der Nachfolge der großen Künstler des 19. Jahrhunderts als in der der Kunstkritiker sahen. Das lässt sich noch in Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA deutlich erkennen, ist aber schon früher klar von ihm formuliert worden:

La seule critique d'art qui existe dans le monde, c'est les Français qui l'ont faite, c'est Baudelaire, c'est Malraux et nous [gemeint sind die Filmemacher der »Nouvelle Vague«; V.P.] en étions les héritiers dans le cinéma avec l'art de notre temps, dans les autres pays il y a des universitaires qui parlent du cinéma ou de la peinture, mais pas des critiques d'art comme Élie Faure quand il parle de la vieillesse de Rembrandt ou comme Malraux avec leur propre exagération, mais un sentiment de création...[63]

Nimmt man die hier angeführten Namen – an anderer Stelle nennt Godard auch noch Diderot – zusammen, so ist an ihnen vor allem auffällig, dass es sich keineswegs um Kunstkritiker im üblichen Sinn des Wortes handelt. Zumindest für Diderot, Baudelaire und Malraux gilt, dass ihre theoretisch-kritische Auseinandersetzung einhergeht mit einer umfangreichen praktischen Arbeit als Schriftsteller und von dieser nicht zu trennen ist. Die Genealogie, auf die sich Godard beruft, ist also eine des »Dazwischen«, der künstlerischen Arbeit, die sich zugleich als Reflexion dieser Arbeit begreift. Dazu passt es, dass auch PIERROT LE FOU als Metafilm konzipiert ist, der seine Genese in Bildern reflektiert und diese Genese zugleich als Mischform verschiedener Medien vorführt:

Der Film mischt unablässig Darstellungsweisen, die einem aus Kriminalfilm, Abenteuerfilm, Musical und Wochenschau geläufig sind. Er zitiert, ohne Rücksicht auf Klassifizierung, Élie Faure neben den *Pieds Nickelés* – Faure aus einer billigen Taschenbuchausgabe, die *Pieds Nickelés* aus einem Prachtband.

suivant dans les contours fuyants la continuité des saillies et des mouvements de surface, ont pressenti le cinéma?« (Élie Faure: Introduction à la mystique du cinéma, in: Ders.: Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social, Genf: Gonthier 1963, 48-68: 52.) Zu Faure als »militantem Denker des Kinos« siehe auch Jean-Paul Morel: »Élie Faure, militant du septième art«, in: Les Cahiers de la Cinémathèque de Perpignan, numéro 70, Oktober 1999, 33-42.

62 Ein Teil der Übersetzung Eisensteins erfolgte tatsächlich erst zu Beginn der achtziger Jahre und sollte dann unmittelbar für PASSION wichtig werden. Vgl. Joachim Paech: Passion oder die Ein*bild*ungen des Jean-Luc Godard, 30-38.

63 Jean-Luc Godard: »Propos rompus« [1980], in: JLG I, 458-471: 465.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Der Film vollzieht in jedem Augenblick den Akt seiner Entstehung mit, indem er die scheinbar intuitive Realitätserfahrung seiner Geschichte der empirischen aus Büchern, Bildern und Reklametexten konfrontiert. Dadurch ergibt sich ein Wert auf der Mitte zwischen Objektivität und Subjektivität, der einer bloß empirischen Beobachtung der Umwelt das Bewußtsein seiner eigenen Verwurzelung in ihr voraus hat.[64]

Dieses Mischen verschiedener Ebenen kann beim Zuschauer zu Verwirrung und Desorientierung führen. Es markiert in theoretischer Hinsicht eine Abkehr vom traditionellen Werkbegriff im Sinne einer geschlossenen Kapsel hin zu einer fragmentierten, porösen Form, die aus zusammengesetzten, montierten Einzelteilen besteht. Roland Barthes hat in seiner Forderung, das ›Werk‹ durch den ›Text‹ abzulösen, auf die Annäherung von Rezeption und Produktion hingewiesen, die damit verbunden sei: »Cela veut dire que le Texte demande qu'on essaie d'abolir (ou tout au moins de diminuer) la distance entre l'écriture et la lecture, non point en intensifiant la projection du lecteur dans l'œuvre, mais en les liant tous deux dans une même pratique signifiant.«[65] Ein Beispiel für eine solche Verbindung von Lektüre und Produktion ist Godards Verwendung von Bildern. Die Produktion von Bildern ist bei ihm immer zugleich Rezeption, die sich nicht nur aus dem Fundus der Malerei, sondern auch aus Comics oder Reklame speist. Im Laufe von PIERROT LE FOU wird das filmische Bewegungsbild immer wieder stillgestellt, um Gemälde aus unterschiedlichen kunstgeschichtlichen Epochen ins Visier zu nehmen. Dies geschieht – bei einem ersten, oberflächlichen Blick jedenfalls – scheinbar ohne jede Anbindung an die Geschichte, die Bilder scheinen zunächst einmal »für sich« zu stehen:

Pierrot le fou was studded with elements such as colours, drawings or paintings, which were not related to the plot but which could be linked together because they shared some similarities. Godard used them to suggest that many combinations, many texts dealing with various aspects of art, were to be found in a film.[66]

Ein zweiter Blick korrigiert den Eindruck, die Bilder seien nicht mit dem Plot verbunden, und ermöglicht eine Reihe von Anknüpfungen. Zum einen wird Ferdinand, ähnlich Patricia in À BOUT DE SOUFFLE, zu Beginn des Films bereits als Figur eingeführt, die sich für bildende Kunst inte-

64 Frieda Grafe: »Pierrot le Fou«, in: Filmkritik 10/1965, 588.
65 Roland Barthes: »De l'œuvre au texte« [1971], in: Ders.: Œuvres complètes, Tome II, 1966 – 1973, hg. von Éric Marty, Paris: Seuil 1994, 1211-1217: 1215.
66 Pierre Sorlin: European Cinemas, European Societys 1939-1990, New York: Routledge 1991, 187.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abb. 23-25

ressiert; die Verwendung von Malerei ist also auf dieser Ebene, wenn auch schwach, psychologisch aus der Figur heraus motiviert. Die Bilder könnten Gemälde sein, an die er sich erinnert oder die ihm etwas bedeuten. Eine so eindeutige Anbindung an die Figur Ferdinands, wie sie die Eingangsszene nahelegt, erfolgt allerdings im weiteren Verlauf selten. Wollte man die Gemälde also überhaupt einer Instanz zuordnen, so müsste es ein übergeordneter Erzähler sein, der das filmische Material ebenso wie die Musik und die Bilder organisiert.

Für den weitaus größten Teil der Bilder[67] gilt, dass sie tatsächlich (in Ausschnitten) abgefilmt werden und leinwandfüllend ins Bild kommen. Die Gemälde sind hier also mehr als ein Bestandteil des Films; sie ersetzen den Film (so wie sich an anderen Stellen Texte oder einzelne Panels aus Comics an die Stelle des Films setzen), halten ihn für Momente an und kommentieren die Handlung. In der Suspendierung filmischer Narration wird zugleich der Film als Medium sichtbar; beim Zeigen jedes einzelnen Bildes ist eine Verschiebung von der Narration hin zur Materialität des Films zu beobachten. Film und Gemälde stoßen in diesem Fall hart aneinander, eine diegetische Einbindung findet meist nur auf der Ebene des Tons statt, etwa, wenn Ferdinand aus dem Off den Namen »Marianne Renoir« spricht und zwischen zwei Aufnahmen von Anna Karina, als der Name »Renoir« ausgesprochen wird, das Gemälde »La petite fille à gerbe« geschnitten wird (Abb. 23-25).

Dieses Verfahren kann als eine Weiterentwicklung der bereits in À BOUT DE SOUFFLE begonnenen Parallelisierung eines Bildmotivs mit der Protagonistin gelten. Was dort noch erzählerisch eingeführt und zum Gegenstand des filmischen Dialogs wurde, kommt hier überraschend und unvermittelt. Renoirs Gemälde setzt sich, auch was Bildaufbau, Kompo-

67 Einige der gezeigten Bilder: Henri Matisse: *La blouse roumaine* (1940), Pierre Auguste Renoir: *La petite fille à gerbe* (1888), Pablo Picasso: *Les Amoureux* (1923), Van Gogh: *Café de la Nuit* (1888), zwei weitere Bilder von Picasso (*Jacqueline aux fleurs*, 1958 und *Portrait de Sylvette au fauteuil vert*, 1954).

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sition und den impressionistisch unscharfen Hintergrund angeht, an die Stelle Anna Karinas, und Godard damit mittelbar an die Renoirs. Eines Renoir allerdings, dessen Malerei auch hier bewusst nicht als Gemälde, sondern als Gebrauchsgegenstand, als Postkarte abgefilmt wird. Darauf hat seinerzeit schon Louis Aragon in seiner hymnischen Besprechung des Films hingewiesen: »[L]a multiplication des Picasso aux murs ne tient pas à l'envie que J.L.G. pourrait avoir de se faire prendre pour un connaisseur, quand on vend des Picasso aux Galeries Lafayette.«[68] Picassos Bilder haben hier – ebenso wie die Renoirs – also mindestens zwei Funktionen, denen zugleich zwei Wertniveaus entsprechen. Sie dienen einerseits als Ikonen moderner Kunst, andererseits sind sie gerade deshalb als Reproduktion jederzeit käuflich und nur ein Bildelement von vielen.

Die Transposition eines Gemäldes in einen Film ist alles andere als eine Eins-zu-Eins-Übertragung. Das betrifft, wie bereits in den fünfziger Jahren André Bazin mit Nachdruck gezeigt hat, zunächst einmal den Maßstab: »Enfin et surtout, […] l'écran détruit radicalement l'espace pictural.«[69] Der Raum der Malerei ist ein fundamental anderer als der des Kinos, und die Adaption eines Bildes für die Leinwand kann als eine aggressive Modifikation dieses Raums begriffen werden. Es ist daran zu erinnern, dass es sich bei PIERROT LE FOU – anders als bei Godard-Filmen aus den siebziger Jahren oder der Videoproduktion HISTOIRE(S) DU CINÉMA – um einen Kinofilm handelt, gedreht im Breitwandverfahren Techniscope. Im Vergleich zur Leinwand eines Van Gogh oder Renoir ist die Größe des projizierten Bildes daher gigantisch. Kino ist in diesem Fall also eine übertriebene, fast maßlose Vergrößerung der Malerei, die ebenso emphatisch wie karikaturistisch wirken kann. Auf einen anderen Aspekt hat Bazin noch nachdrücklicher hingewiesen: Malerei und Film sind durch grundsätzlich verschiedene Formen der Begrenzung charakterisiert. Hat der Rahmen (›cadre‹) in der Malerei die Funktion der Abgrenzung des Bildes gegen seine Umwelt und wirkt, wie Bazin beschreibt, zentripetal, indem er die Konzentration des Betrachters nach innen, auf die bemalte Leinwand lenken soll, so wirken auf der tendenziell unbegrenzten filmischen Leinwand (›écran‹) zentrifugale Kräfte, da sie über keinen Rahmen, sondern lediglich über einen verdeckenden ›Cache‹ verfügt:

68 Louis Aragon: »Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard?«, in: Les lettres françaises, 9. September 1965.

69 André Bazin: »Peinture et Cinéma«, in: Ders.: Qu'est-ce que le cinéma, Tome II: Le cinéma et les autres arts, Paris: Les Éditions du Cerf 1959, 127-132: 128.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abb. 26-28

Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisse parfois entendre, le cadre de l'image, mais un cache qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge.[70]

Bazin hat seine Gedanken vor dem Hintergrund einer Reihe von ›Künstlerfilmen‹ aus den fünfziger Jahren angestellt. Es bleibt also ein Schritt zu tun, um sein Konzept von ›cadre‹ und ›cache‹ auf PIERROT LE FOU zu beziehen. Denn hier stehen die Bilder nicht auf die gleiche Weise im Zentrum, wie dies etwa bei Alain Resnais' VAN GOGH oder Henri-Georges Clouzots LE MYSTÈRE DE PICASSO der Fall ist. Deren Versuch, sich den Gemälden eines Malers monographisch zu nähern, steht bei Godard ein collagierender Umgang gegenüber, der die Bilder verschiedener Maler äußerst selektiv als einen möglichen Bezugspunkt neben vielen anderen visuellen Quellen wahrnimmt, denen der gleiche Status eingeräumt wird wie dem filmischen Plot. Wo Resnais den Film geschickt nutzt, um die Malerei zu erläutern, benutzt Godard die Malerei, um sie in Film zu verwandeln. Lässt Resnais' Film den klassischen Werkbegriff weitgehend intakt oder stärkt ihn durch seine Konzentration auf einen Maler, arbeitet Godard eher an seiner Auflösung.

Bazins These, die Leinwand habe ein nach außen wirkendes explosives Potential, wird in PIERROT LE FOU dadurch illustriert, dass tatsächlich meist nur Ausschnitte einzelner Bilder gezeigt werden, die sich offenbar über den Rand der Leinwand hinaus verlängern ließen und, so legt der Film nahe, zugleich eine erzählerische Verlängerung im filmischen Plot finden. Ist die Leinwand also der Ort, an dem immer wieder Übergänge zwischen dem Raum des Gemäldes (der Kunst) und dem des Lebens (des Kinos) inszeniert werden, so ist in dieser Überschreitung zugleich eine

70 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Verlängerung dieses Prinzips in den Zuschauerraum mitgedacht.[71] Wie der Sprung vom Gemälde in die filmische Diegese durch die Montage nur ein gradueller Schritt ist, so ist auch die Grenze zwischen Filmerzählung und Kinoraum keine absolute. Ausdrücklich wird dies zum Thema, wenn sich Ferdinand bei der Autofahrt in den Süden auf Mariannes Frage, mit wem er denn da gerade spreche, zur Kamera herumdreht und antwortet: »Au spectateur!«

In der Reihung und Wiederaufnahme, die einige der Bildmotive im Film finden, stellt sich zudem eine Verkettung her, die nicht kategorial zwischen verschiedenen hierarchischen Ebenen des Bildes unterscheidet, sondern jedes Bild gleichrangig nebeneinander stellt. Das schon aus À BOUT DE SOUFFLE bekannte Bild Picassos (»Les Amoureux«) oder ein Panel aus einem Comic haben die gleiche Wertigkeit wie eine Werbetafel einer »Total«-Tankstelle (Abb. 26-28). An dieser Montage lassen sich mehrere Aspekte von Godards Bildverständnis in den sechziger Jahren verdeutlichen: Hat hier einerseits das Wort bildhafte Qualitäten gewonnen (so wie auch Ferdinands Handschrift in den Szenen an der Küste immer wieder dekorativ ins Bild gesetzt wird), so kann der Begriff andererseits stellvertretend für die Totalisierungsgeste verstanden werden, mit der Godard die unterschiedlichsten Bilder aufgreift und für seine Belange umfunktioniert.

Marjorie Perloff hat diese Art der parataktischen Nebenordnung einzelner Versatzstücke als zentrales Element der Collage herausgestellt: »In collage, hierarchy gives way to parataxis – one corner is as important as another corner. Which is to say that there is no longer a central ordering system.«[72] Überträgt man diesen Collagebegriff, den auch Louis Aragon in seiner Analyse von PIERROT LE FOU in den Mittelpunkt stellt, bedenkenlos auf den Film, bleibt allerdings die spezifische Zeitlichkeit des Mediums auf der Strecke. Schließlich kann der Film – es sei denn mit Mitteln der Mehrfachbelichtung und sonstiger Überlagerungen oder

71 Auch dies greift deutlich erkennbar auf romantische Denkmuster zurück; am exzessivsten hat wohl Ludwig Tieck mit der reziproken Spiegelung von Zuschauerraum und Bühnenraum gespielt, als er die Anzahl ineinander verschachtelter Ebenen in »Die verkehrte Welt« ins potentiell Unendliche vervielfachte. (Vgl. Ludwig Tieck: »Die verkehrte Welt« [1800], in: Ders.: Schriften in zwölf Bänden, Bd. 6: Phantasus, hg. von Manfred Frank, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985, 271-357.)

72 Marjorie Perloff: »The Invention of Collage«, in: Collage, hg. von Jeanine Parisier Plottel, New York: New York Literary Forum 1983, 5-47: 42. Godard hat sich – aus Anlaß der im April 2006 beginnenden Veranstaltungsreihe »Collages de France« im Centre Pompidou - vom Begriff der Collage distanziert und ihn seinen frühen Filmen zugeordnet: »Je ne dirai plus collage, c'était un début pour moi. Il fallait rapprocher des choses qui ne l'avaient jamais été et en trouver d'autres à qui ce rapprochement permettait de trouver une ouverture.« (Jean-Luc Godard: »Le cinéma ne se joue pas à pile ou face: entretien avec Jean-Luc Godard«, in: L'Humanité, 20.5.2004.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

im Verhältnis von Bild und Ton – das Nebeneinander nur als Nacheinander vorführen und in diesem Nacheinander zwingend erzählerische Strukturen erzeugen. Auch die Durchbrechung klassischer Erzählmuster bleibt (oder schafft) Narration. Insofern ist das, was Perloff als Collage-Effekt beschreibt, in erster Linie ein Resultat der Montage, die durch das Hintereinanderschalten gleich kadrierter Einstellungen eine Nivellierung hierarchischer Niveaus bewirkt. Montage, so wäre an dieser Stelle zu ergänzen, könnte man als Verzeitlichung des Collage-Prinzips bezeichnen, das die räumlich angeordneten Einzelstücke in eine zeitliche Aufeinanderfolge überträgt.

Eine solche Nivellierung bedeutet allerdings nicht, dass Godard beliebiges Material in seine Filme einbaute. Gerade an den Zitaten aus der Kunstgeschichte lassen sich Gemeinsamkeiten erkennen, die zeigen, wie genau Godard seine Bezüge kalkuliert: Zum einen handelt es sich bei den einmontierten Bildern fast ausnahmslos um Porträts, in der Mehrzahl von Frauen, andernfalls von Paaren. Es ist also leicht, von den abgebildeten Motiven auf die beiden Hauptfiguren Ferdinand und Marianne zu schließen; der Film ändert damit seinen Charakter und wird von der genuinen Erzählung zur Nacherzählung, zum Neuarrangement bekannter bildlicher Topoi. Zum anderen wählt Godard mit Picasso, Van Gogh und Auguste Renoir drei Maler, die einerseits stellvertretend für die Innovationen moderner Malerei seit dem Impressionismus stehen, für eine Bewegung hin zur Abstraktion und zu einer neuen Art von Farbigkeit, die aber andererseits auf jeweils spezifische Weise am konkreten Gegenstand festgehalten haben, ohne ihn vollständig – wie Kasimir Malewitsch mit dem schwarzen Quadrat oder Yves Klein mit seinen monochromen Bildern – in reine Geometrie oder Farbe aufzulösen. Die Versuchung liegt nahe – erst recht vor dem Hintergrund der zitierten Huldigung Lumières als des letzten Impressionisten –, Godards filmgeschichtlichen Ort analog zur Position der Impressionisten in der Kunstgeschichte zu beschreiben. Sein Bruch mit konventionellen erzählerischen Verfahren wendet sich nicht vom Erzählen ab, wie es etwa die abstrakten Filmemacher der zwanziger Jahre taten (Ruttmann, Richter, Eggeling); vielmehr liegt in dem von ihm provozierten Bruch zugleich eine Erweiterung, die dem Plot durch Elemente wie Licht, Farbigkeit, Musik oder Text neue Möglichkeiten eröffnet. Tendenziell ist damit auch eine Offenlegung des Verfahrens verbunden, wie Enno Patalas sie in PIERROT LE FOU erkennt: »Der Mechanismus epischen Erzählens wird von Godard zwar nicht ungebrochen nachvollzogen, aber er wird auch nicht aufgegeben; vielmehr wird er freigelegt, nach außen gekehrt, sichtbar gemacht, zersetzt.«[73] Die weiße Leinwand,

73 Enno Patalas: »Elf Uhr nachts (Pierrot le Fou)«, in: Filmkritik 2/1966, 83-85: 84.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

die nach diesem Zersetzungakt und der Detonation am Schluss zurückbleibt, deutet voraus auf eine andere weiße Fläche. Sie ist Ergebnis einer Sprengung ebenso wie Voraussetzung eines neuen Zugangs zur Malerei, den Godard in PASSION findet; deshalb beginnt SCÉNARIO DU FILM PASSION, das nach dem Film entstandene ›visuelle Drehbuch‹ zum Film, mit einer weißen Leinwand, die Godard mit einem hellen Strand am Meer ebenso assoziiert wie mit Mallarmés weißem Blatt Papier: »Voir un scénario. […] Voir, et tu te retrouves, je me retrouve et je me retrouve, recherche, tu te trouves devant l'invisible, l'énorme surface blanche, la page blanche, la fameuse page blanche de Mallarmé... et comme un soleil trop fort, la plage...«[74]

Dinge ordnen: STILLEBEN

»Eine Ware scheint auf den ersten Blick ein selbstverständliches, triviales Ding. Ihre Analyse ergibt, daß sie ein sehr vertracktes Ding ist, voll metaphysischer Spitzfindigkeit und theologischer Mucken.«

Karl Marx[75]

Gegenüber der heterogenen und oft unübersichtlich montierten Struktur von PIERROT LE FOU beruht Harun Farockis Film STILLEBEN auf einer ebenso einfachen wie konsequenten Montageentscheidung, die nicht nur zwei Bildtypen, sondern zugleich auch zwei Zeitebenen gegenüberstellt: klassische Stilllebenmalerei aus dem 16. und 17. Jahrhundert auf der einen, zeitgenössische Werbefotografie auf der anderen Seite. Tatsächlich haben Godards und Farockis Film auf den ersten Blick nicht viel miteinander zu tun; lediglich der Rückbezug auf Gemälde scheint beiden gemeinsam zu sein. PIERROT LE FOU ist die temporeich und collagierend erzählte Geschichte eines Paares auf der Flucht, STILLEBEN die ruhige, fast bedächtige Dokumentation von Gemälden und der Arbeit mit Bildern. Gerade in der vermeintlichen Unvereinbarkeit beider Filme können allerdings die Unterschiede im Umgang mit dem theoretischen Gehalt der Bilder deutlich werden.

STILLEBEN ist 1997 als einer der sieben Auftragsfilme für die Kasseler *documenta X* entstanden und stellt nach der Installation SCHNITTSTELLE[76] einen weiteren Schritt Farockis vom traditionellen Umfeld des

74 Jean-Luc Godard: »Scénario du film Passion« [1982], in: L'Avant-scène Cinéma, 1984, Heft 323-324, 78-89: 81.

75 Karl Marx: »Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis« [1867], in: Ders./Friedrich Engels: Das Kapital, Bd. I, MEW Band 23, Ostberlin: Dietz 1968, 85-98: 85.

76 Auf SCHNITTSTELLE wird an anderer Stelle einzugehen sein. Vgl. den Abschnitt *Was ein Schneideraum ist: SCHNITTSTELLE* in Kapitel IV.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Films und Fernsehens in den Bereich der Bildenden Kunst dar, in dem er seitdem immer häufiger mit Ausstellungen und Produktionen anzutreffen ist.[77] STILLEBEN ist also in zweierlei Hinsicht als Bewegung zur Kunst zu charakterisieren, auch wenn er sich nicht als Installation, sondern ganz klassisch als (Fernseh-)Film[78] gibt. Ein erstes Motiv dafür, sich mit Stilllebenmalerei zu beschäftigen, liegt, wie Farocki in einem Gespräch nach der Erstausstrahlung des Films im Fernsehen betont hat,[79] in der Nähe dieses Bildtypus' zum dokumentarischen Film. Dies gilt zunächst in inhaltlicher Hinsicht: Auch Stillleben können, wie der Kommentar des Films betont, als historische Dokumente gelesen werden und geben genaue Auskunft über die Warenwelt ihrer Epoche. Über ein Marktgemälde, auf dem eine Vielzahl von Früchten und Gemüsesorten zu erkennen ist, sagt der Kommentar, dass das Bild Historikern als Quelle für die Erforschung der Ernährungsgewohnheiten in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts gedient hat.[80] Das Bild ist hier also über seine Funktion als autonomes ästhetisches Objekt hinaus gerade aufgrund der Präzision der Abbildung zugleich ein aussagekräftiges Dokument, dem Details über seine Entstehungszeit entnommen werden können. Die Genauigkeit der Abbildung kann aber noch eine zweite Deutung provozieren, die Farockis Gegenüberstellung von Malerei und Fotografie plausibel macht. In einer kontrovers diskutierten Neuinterpretation hat Svetlana Alpers den Terminus »Kunst als Beschreibung« geprägt, um – im Kontrast zur ›erzählenden‹ Kunst Italiens und anderer südlicher Länder – die Besonderheit der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts zu fassen. Sie betont dabei nicht nur die handwerkliche Präzision, sondern erklärt diese Ge-

77 Zu den größeren Ausstellungen, an denen Farocki beteiligt war, zählen Catherine Davids Gruppenausstellung »L'Etat des choses« in den Berliner *Kunst-Werken* (2000), eine Werkschau im Kunstverein und Filmclub Münster (2001), die Ausstellung »Dinge, die wir nicht verstehen« in der Wiener Generali Foundation (2001) und »CTRL SPACE. Rhetorik der Überwachung von Bentham bis Big Brother«, im gleichen Jahr im ZKM in Karlsruhe. Vgl. zu Harun Farockis Arbeiten für Museen und Galerien auch Christa Blümlingers Text über seine Installation ICH GLAUBTE, GEFANGENE ZU SEHEN im Themenheft der Zeitschrift *Texte zur Kunst* »Was will die Kunst vom Film?«. (Christa Blümlinger: »Mediale Zugriffe«, in: *Texte zur Kunst*, September 2001, 166-170.)

78 Co-produziert wurde der Film unter anderem von 3sat/ZDF, zum ersten Mal ausgestrahlt wurde er am 17.8.1997 auf 3sat.

79 »Arbeit mit Bildern«. Gespräch zwischen Harun Farocki und Christa Blümlinger, 3sat 17.8.1997.

80 Vgl. hierzu Norbert Schneider: Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit, Köln: Taschen 1989: »Stilleben sind über die die vordergründige kulturgeschichtliche Funktion der dargestellten Gegenstände hinaus auch Zeugnisse eines Bewusstseins- und Mentalitätswandels.« (18) Schneider greift hier einen Gedanken auf, den er auch im Katalog zur großen Stillleben-Ausstellung 1979/80 in Münster entwickelt hat. Vgl. Norbert Schneider: »Wirtschafts- und Sozialgeschichtliche Aspekte des Früchtestillebens«, in: Stilleben in Europa, hg. von Gerhard Langemeyer und Hans-Albert Peters, Münster: Aschendorff 1979, 266-292.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

nauigkeit durch die allgemein übliche Verwendung von optischen Apparaten wie der Camera obscura, die den Malern beim Abzeichnen ihrer Motive halfen. Auf die Bilder Vermeers bezogen schreibt sie: »Instead of being tantamound to seeing the world, the camera obscura becomes a source of style. Further, the artist is seen attending not to the world and its replication in his image, but to copying the quirks of his device.«[81] Der Realismus der holländischen Malerei ist also als ein spezifisch technischer zu verstehen, der sich ebenso sehr am verwendeten Apparat orientiert wie an der ›Realität‹. Die holländische Malerei, so lässt sich Alpers' These zuspitzen, ist ihrerseits bereits eine ›fotografische‹ Kunst:

> Many characteristics of photographs – those very characteristics that make them so real – are common also to the northern descriptive mode: fragmentariness; arbitrary frames; the immediacy that the the first practioners expressed by claiming that the photograph gave Nature the power to reproduce herself directly unaided by man. If we want historical precedence for the photographic image it is in the rich mixture of seeing, knowing, and picturing that manifested itself in seventeenth-century images.[82]

Zwar analysiert Alpers in ihrem Buch ein sehr viel umfassenderes Korpus von Bildern, das über die Stilllebenmalerei weit hinausgeht,[83] aber gerade die von Farocki untersuchten Stillleben können auf besonders einleuchtende Weise als Beispiele einer »Kunst als Beschreibung« gelten. In der weitgehenden Abwesenheit von handelnden Figuren und der exakten Reproduktion der dargestellten Dingwelt sind sie Kronzeugen für eine besonders enge Verbindung zwischen Sehen, Erkennen und Abbilden.

Farockis Entscheidung, Stilllebenmalerei und Fotografie zusammenzubringen, verdankt sich allerdings höchstens implizit der von Svetlana Alpers vorgeschlagenen These. Sein Interesse als Filmemacher folgt einer anderen Gemeinsamkeit zwischen der Gattung Dokumentarfilm und dem Stillleben, die in der abschätzigen Haltung liegt, mit der beide Gattungen im offiziellen Diskurs bedacht werden: So wie der Dokumentarfilm als Stiefkind des Spielfilms gilt, ist auch das Stillleben gegenüber den übrigen Genres traditionell marginalisiert worden. William Hogarth greift die zu diesem Zeitpunkt bereits topisch gewordene Abwertung auf, wenn er 1753 in seinen Entwürfen zur »Analysis of Beauty« schreibt: »Let us begin with a description of what is termed still life, a species of painting in the lowest esteem because it is in general the easyest to do

81 Svetlana Alpers: The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century, Chicago: Chicago UP 1983, 31.
82 Ebd., 43.
83 Alpers erläutert und verifiziert ihre These vor allem an den Werken Vermeers und Rembrandts.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

and is least entertaining […] Landskip painting ship painting &c. must be rank(ed) with still life, also if only copied.«[84] Laut Hogarth gibt es zwei Gründe dafür, dass die Stilllebenmalerei nach Historienmalerei und Porträtmalerei gemeinsam mit dem Tierstück und der Landschaftsmalerei in der Rangordnung malerischer Gattungen das Schlusslicht bildete: Auf der Produktionsseite ist es der geringe Schwierigkeitsgrad. Die Meisterschaft des Künstlers wurde beim Kopieren unbelebter Dinge wesentlich geringer veranschlagt als bei der Repräsentation von historischer Handlung oder individueller Physiognomie. Und aus einem ähnlichen Grund kritisiert Hogarth – diesmal aus der Perspektive des Rezipienten – das Stillleben für seinen mangelnden Unterhaltungswert.

Der Vernachlässigung seitens der Kunstkritik tritt allerdings spätestens seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts ein auch theoretisch orientiertes neues Interesse am Stillleben zur Seite.[85] In »Looking at the Overlooked«, einer Sammlung von Essays zur Stilllebenmalerei, argumentiert Norman Bryson gegen die Vorbehalte, die traditionell gegenüber dem »least theorised of the genres« bestehen. Gerade vor dem Hintergrund der Theorieferne, die nicht nur dem kritischen Diskurs über Stillleben eigen ist, sondern erst recht die Stillleben selbst zu prägen scheint, erscheint die Frage berechtigt, worin der Zusammenhang zwischen einem empiriegesättigten Bildtypus wie dem Stillleben und den Möglichkeiten einer bildinternen Theorie bestehen könnte. Farockis Film formuliert eine Antwort auf diese Frage, wenn er das theoretische Potential der Stillleben entfaltet.[86] Bryson weist auf eine Besonderheit der Stilllebenmalerei hin, die trivial wirken mag, aber zugleich auf eine der folgenreichsten Weichenstellungen der Filmgeschichte übertragbar ist. Das Stillleben sei »at the furthest remote remove from narrative« – genau aus diesem Grund entziehe es sich immer wieder dem kritischen und theoretischen Diskurs, der sich weitgehend auf Erzählung und personale Zu-

84 Abgedruckt in der kommentierten Quellensammlung: Eberhard König/ Christiane Schön (Hg.): Stilleben, Berlin: Reimer 1996 [= Eine Geschichte der klassischen Bildgattungen, Bd. 5], 152. Vgl. auch Joshua Reynolds Proliferation dieser Position in seinen einflußreichen *Discourses on Art*, der dem Maler von Stilleben zwar einen begrenzten Rang aufgrund seiner Genauigkeit einräumt, aber die Studenten doch davor warnt, sich dieser Gattung zuzuwenden, bevor sie nicht die großen Werke studiert haben. (Vgl. Sir Joshua Reynolds: Discourses on Art [1797], hg. von Robert R. Wark, New Haven/London: Yale UP 1998, 52).

85 Zwei Bücher, auf die in diesem Zusammenhang besonders einzugehen sein wird, sind Norman Brysons Essaysammlung *Looking at the Overlooked* (Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting, London: Reaktion 1990) und Victor I. Stoichitas Untersuchung *L'instauration du tableau* (L'instauration du tableau. Metapeinture à l'aube des temps modernes, 2. Auflage, Genf: Droz 1999).

86 Wie zu zeigen sein wird: in enger Auseinandersetzung mit Teilen des kunsthistorischen Diskurses, vor allem aber in einer Lektüre der Gemälde selbst.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

schreibung beschränkt habe.[87] Auch dies lässt sich ohne weiteres auf das Medium Film beziehen, denn mit dem Begriff der ›Erzählung‹ ist exakt das Feld bezeichnet, auf das sich auch der Film bereits sehr früh festlegte und zu dessen Gunsten andere denkbare Formen und Verfahren schnell beiseite gedrängt wurden. Durch den Rückgriff auf narrative Muster, die die Literatur des 19. Jahrhunderts ausgeprägt hatte, hat sich der Film nicht nur auf Personen beschränkt, sondern auch auf bestimmte Themen und Konflikte: »Ganz im Gegensatz zu ihrem Anspruch, gesellschaftliche Totalität zu repräsentieren, haben sich die Bildmedien auf eine relativ enge Themenpalette – die Menschen, die Liebe, das Verbrechen und die Politik – festgelegt.«[88] Sucht man nach Versuchen, diese Themenpalette auszuweiten und zu ergänzen, so geraten die unterschiedlichsten Filme in den Blick: die so genannten ›Querschnittfilme‹ der zwanziger Jahre mit ihrem neusachlichen Interesse für städtische Räume und erzählerische Querverbindungen;[89] weite Teile des Experimental- und Avantgardefilms, die sich immer auch als Auslotung der spezifischen Möglichkeiten des Mediums verstehen. Auch die Filme Farockis und Godards müssten in eine solche Reihe eingefügt werden, da in ihnen das Interesse am Bild und seinen Möglichkeiten und Grenzen als ein mindestens gleichwertiges Interesse neben die filmische Erzählung tritt, besser: in die jeweilige Erzählung eingewoben ist. Godards Film PASSION, von dem später ausführlicher die Rede sein wird, macht die Differenz zwischen Erzählung und Bild dann zu einem seiner zentralen Motive.

Anders als in PIERROT LE FOU gibt es in STILLEBEN keine wirklichen Hauptfiguren,[90] sondern vor allem Gegenstände und Bilder, die in vielfältiger Weise aufeinander bezogen sind: Bilder *von* Gegenständen, Bilder *als* Gegenstände. Im Zentrum des Films stehen kunstgeschichtlich und religiös aufgeladene Motive – Fisch, Gläser mit Wein, Brote etc. – ihre Beziehung untereinander, besonders aber der symbolische Gehalt,

87 Norman Bryson: Looking at the Overlooked, 9 und 60.

88 Hartmut Winkler: Docuverse. Zur Medientheorie der Computer, München: Boer 1997, 208.

89 Insbesondere gilt dies für Walter Ruttmanns Film BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1927) und vergleichbare Stadtfilme, im kleinen Maßstab auch für den verschollenen Film ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINS (Regie: Berthold Viertel, D 1926), zu dem Béla Balázs das Drehbuch geschrieben hat.

90 Sergej Tretjakov hatte 1929 gefordert, man solle sich – in radikaler Absetzung von der klassischen, personenzentrierten Fabel – der »Biographie des Dings« widmen: »Also nicht der Einzelmensch, der durch das System der Dinge geht, sondern das Ding, das durch das System der Menschen geht – das ist das methodologische literarische Verfahren, das uns progressiver erscheint als die Verfahren der klassischen Belletristik.« (Sergej Tretjakov: »Die Biographie des Dings« [1929], in: Ders.: Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts, aus dem Russischen von Karla Hilscher u.a., Reinbek: Rowohlt 1972, 81-85: 84.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

der den Dingen in ihrer Abbildung im Gemälde zugeschrieben wird. Es geht um das Aufgeladensein der Bilder (im Gemälde), ebenso sehr aber um die Herstellung dieser symbolischen Valenz im Akt der Repräsentation selbst (durch die Fotografie). Der knapp einstündige Film wird in den vier langen Passagen, die sich der Stilllebenmalerei widmen, von einem interpretierenden Kommentar bestimmt, der einzelne, von der Kamera herausgehobene Details der Gemälde deutet und perspektiviert. Auch STILLEBEN ist damit ein Beispiel für Farockis Technik, ›aus den Bildern herauszulesen und in die Bilder hineinzusprechen‹, wie er es andernorts beschrieben hat.[91] In einer der ersten Szenen, anlässlich des Gemäldes »Marktfrau am Gemüsestand« von Pieter Aertsen, formuliert der Film seine zentralen Fragen. »Was hat es damit auf sich, daß die unbelebten Dinge zur Hauptsache der Bilder werden? Geht es um die Dinge selbst, wenigstens in erster Lesart?« Damit ist die Frage der Repräsentation gestellt: Stehen die Dinge für sich, oder sind sie als Stellvertreter zu begreifen, als Verweis auf etwas Anderes, Abstraktes? Wie viel Transzendenz enthalten die Abbildungen? Wie magisch, metaphyisch, religiös sind sie aufgeladen? Oder sind sie ganz im Gegenteil ein malerisches Zeugnis für die Abkehr von transzendenten Vorstellungen? Der Kommentar legt eine solche Vorstellung zumindest nahe:

Zur großen Zeit der Stilleben im 17. Jahrhundert kam die neuzeitliche Naturwissenschaft auf. Sie vermied die symbolische und allegorische Ausdrucksweise, die zuvor den Alchemisten zu eigen gewesen. Der Abbildungskunst fällt es schwer, den allegorischen oder symbolischen Ausdruck zu vermeiden oder solche Deutung. Noch nach Jahrhunderten werden die Gegenstände auf den Bildern angeschaut, als wären sie die Chiffren einer Geheimschrift. Als wären sie Chiffren eines verdeckten Code, eines Code also, der nicht als solcher erkannt werden will und dessen Zeichen deshalb als Nicht-Zeichen erscheinen sollen. Ein Trinkgefäß als Trinkgefäß, ein Brot als Brot.

Die Konstellation ist komplex: Auch die Profanität der Gegenstände, ihre Weigerung, für etwas anderes zu stehen, kann der Betrachter als Täuschungsmanöver verstehen, wenn er das Nicht-Zeichen als Zeichen auffasst. Bedeutung wird – über die ikonographischen, symbolischen Festlegungen hinaus – immer erst zwischen Bild und Betrachter ausgehandelt, und noch die gegenständlichste Darstellung kann ihre Allegorisierung durch den Interpreten nicht verhindern.

91 Gesprochen wird der Text von Hanns Zischler, mit dem Farocki seit den siebziger Jahren zusammenarbeitet (etwa bei einer gemeinsamen Inszenierung zweier Stücke Heiner Müllers in Basel 1978) und der als einer der beiden Hauptdarsteller in ALLEMAGNE NEUF ZÉRO eine weitere Verbindung zu Jean-Luc Godard herstellt.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wenn in Farockis Film Naturwissenschaft und Kunstgeschichte ganz unmittelbar aufeinander bezogen werden, liegt darin auch der Hinweis, dass beide sich an den gleichen Fragestellungen abarbeiten. So unterschiedlich die Diskurse sind, sind sie doch auf ihre spezifische Weise mit dem Verständnis der Dingwelt befasst; sie schaffen in Formeln, Texten und Bildern die Welt nach. Implizit ist in einer solchen gedanklichen Parallelisierung auch das Kino als eine weitere Technik der Repräsentation mitgedacht, die an beide Verfahren gleichermaßen anschließt. Auf einer ganz einfachen Ebene ist das Kino ohne die Erkenntnisse der Naturwissenschaften nicht vorstellbar. Es hat an den Erkenntnissen der Physik und Chemie unmittelbar teil. Aber über den Begriff des ›Bildes‹ ist das Filmemachen zugleich an die Tradition der Malerei – nicht zuletzt ihrer alchemistischen Anteile – angekoppelt. Dass die Bildproduktion (und Bildbetrachtung) auch weiterhin ein magischer Prozess ist, zeigt sich in den Stillleben ebenso wie in der Werbefotografie. Allerdings folgt die magische Aufladung der Bilder einem jeweils anderen Kalkül. Legt Farocki die theoretischen Anteile des Bildes frei und schließt es gleichsam für die Analyse auf, arbeiten die Werbefotografen an der Kanalisierung des Blicks, der sich lediglich in eine Richtung – in die des Kaufakts – öffnen soll. Nicht das Nachdenken über ein Bild steht hier im Vordergrund, sondern seine Übersetzung in Begehren und Konsum.

Farockis Film ist auf mehreren Ebenen als »theoretischer« Film lesbar. Zum einen findet hier, wie in anderen seiner Filme auch, auf der Kommentarebene eine Deutung und Analyse der Bilder statt, ein Verfahren, das immer wieder die Bezeichnung Essayfilm[92] provoziert hat. Das analytische Potential, das in den Bildern verborgen ist, wird in einen Text überführt, der Hinweise gibt, den Blick des Zuschauers auf Details lenkt und, immer ausgehend von konkreten Beobachtungen, zu allgemeinen Aussagen über das Verhältnis von Bild und Realität kommt. Zum anderen ist auch in diesem Film die Montageentscheidung, der Ebene der Stillleben eine zweite Bildebene zur Seite zu stellen, als katalysierender Akt zu verstehen, der latent theoretisches Potential auf beiden Seiten des jeweiligen Schnitts freisetzt. Die Gemälde bekommen erst in ihrer Gegenüberstellung mit einem anderen Bildmedium, der Fotografie, ihre theoretische Valenz.

Vier Fotografen beobachtet Farocki bei der Arbeit im Studio: In den ausführlich und geduldig dokumentierten Szenen werden ein Geldschein, Käse, Bier und eine Uhr mit viel Aufwand in Pose gesetzt und für das *Shooting* präpariert. Sind bei den Stillleben die Bilder als fertige Produk-

92 Für eine Diskussion des Begriffs vgl. Kapitel III (Abweichung als Norm – Anmerkungen zum Essayfilm).

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

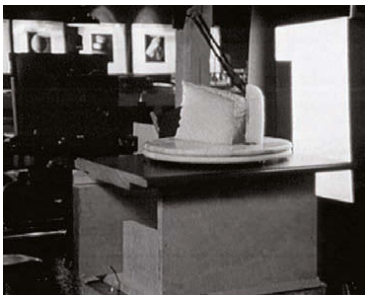


Abb. 29 und 30

te gezeigt (die ihrerseits Produkte zeigen), gerät in den zeitgenössischen Szenen das Produzieren von Bildern in den Blick. Verbindendes Moment zwischen den beiden Ebenen, die in einem eindrucksvollen Zeit- und Kultursprung vierhundert Jahre Geschichte überbrücken, sind die abgebildeten Dinge selbst. Auch in den Studios der Fotografen geht es um die Repräsentation von Gütern oder die abstrakte Größe ›Zeit‹ – hier in Gestalt einer Cartier-Uhr. Die Ähnlichkeit der dargestellten Dinge ermöglicht filmische Übergänge, die als ›Matchcut‹ zwischen zwei Bildern Jahrhunderte überbrücken: Von einem Käse, der für eine Werbeanzeige in einem Pariser Fotostudio penibel und kleinteilig drapiert wird, kann umstandslos auf Hans van Essens Bild »Ein gedeckter Tisch«[93] geschnitten werden (Abb. 29-30), ohne dass dies als scharfer Bruch empfunden wird. Die Sequenz der Werbeaufnahmen ragt noch in das Gemälde hinein, so wie es bei einer Überblendung zur Überlagerung zweier Bilder kommt.

Die entscheidende Frage, die an der Bruchstelle zwischen den Bildern provoziert wird, ist die nach dem Verhältnis beider Repräsentationssysteme: Wie sind beide Inszenierungsformen aufeinander zu beziehen? Wenn das Stillleben in den Ateliers der Werbefotografen weiterlebt, tut es dies als sein Gegenbild? Als seine Fortschreibung oder Negation? Da der Kommentar in diesen Szenen dem Originalton (und damit den pragmatisch-banalen Dialogen zwischen den Fotografen und ihren Assistenten) weicht, hallen die Überlegungen, die anhand der Stillleben entwickelt wurden, in den modernen Sequenzen nach:

Diese Blöcke von dokumentarischen Szenen stehen [den Stillleben; V.P.] unkommentiert gegenüber, und die Hoffnung ist, daß man die Ideen der Kunstgeschichte auf die Werbung projiziert und die Unterschiede bemerkt, und umgekehrt solche Stilleben auch anders sehen kann, wenn man diesen merk-

93 Hans van Essen: *Ein gedeckter Tisch (Stilleben mit Heringen)*, Holz, 56 x 67 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

würdigen kultischen Aufwand, der bei diesen Produktionen an den Tag kommt, auf den heiligen Akt der Kunstrealisierung überträgt.[94]

Es sind zwei gegensätzliche Thesen denkbar, die aus der Gegenüberstellung beider Bereiche resultieren: Die Werbefotografie, die in der Fluchtlinie der Stilllebenmalerei liegt, wäre einerseits als der Gipfel der Profanisierung zu denken. Hier wird das auf die Spitze getrieben, was im 16. Jahrhundert in der Malerei begann: Das Produkt ist vollständig aus seinem religiösen Zusammenhang herausgelöst. Andererseits lässt sich diese scheinbare Profanisierung ebenso sehr als Resakralisierung beschreiben; nur, dass das Heilige nun den Platz gewechselt hat und nicht mehr an seinem ursprünglichen, religiösen Ort, sondern im Rahmen einer neuen Religion des Konsums auftaucht. Dieser Überlagerung zweier Interpretationslinien folgt Farockis Film, ohne sich für eine der beiden zu entscheiden. Er hält den Raum zwischen den Interpretationen offen.

Eine dritte theoretische Ebene neben dem Kommentar und der makrostrukturellen Zweiteilung wird deutlich, wenn man die von Farocki besprochenen Gemälde genauer analysiert. Erst dann zeigt sich, dass die Auswahl und Anordnung der Bilder einen präzisen kunsthistorischen Rahmen eröffnet. Der Film beginnt mit zwei Gemälden Pieter Aertsens, die zugleich für zwei unterschiedliche Aspekte dessen stehen, was Farocki an der Stilllebenmalerei interessiert. »Marktfrau am Gemüsestand«[95] von 1567 (Abb. 31) ist eine prunkvolle Zurschaustellung der Früchte und Lebensmittel, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch neue Kultivierungsmethoden in der Landwirtschaft und den daraus resultierenden Reichtum der holländischen Gesellschaft zugänglich geworden waren; das Bild ist, wie der Kommentar einräumt, kein Stillleben im engeren Sinne, sondern ein Vorläufer der Gattung, aber es beweist den wirtschaftlichen Aufschwung und die ökonomische Prosperität der Zeit. Der Kosmos der Dinge wird hier in seiner überbordenden Fülle ausgestellt und drängt zwei deutlich kleinere Handlungsszenen – einen Knecht mit einer Kuh und ein küssendes Paar – buchstäblich in den Hintergrund. Das Bild steht, so liest es auch Farocki, für eine raumgreifende Expansion der Waren, die sich an die Stelle des Menschen setzen und in den Mittelpunkt rücken. Die Warenwelt, an deren Verbreitung und kommerzieller Verwertung die Fotografen des 20. Jahrhunderts weiterarbeiten, ist

94 Harun Farocki: Material zum Film STILLEBEN, auf der Seite www.farocki-film.de [Abruf 1.2.2006].

95 Farocki nennt bei keinem der besprochenen Gemälde den Titel des Bildes oder den Namen des jeweiligen Malers. Auch im Abspann sind lediglich die Aufnahmeorte genannt. Es geht also nicht um eine Verrechnung bestimmter Eigenarten auf den persönlichen Stil des Malers oder eine präzise kunsthistorische Einordnung, sondern um eine Lektüre der Bilder *als* Bilder.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abb. 31

hier zu einem frühen Zeitpunkt in ein Bild gefasst und damit visuell verherrlicht.

Ein stärkeres strukturelles Argument verbindet sich mit dem zweiten gezeigten Bild, das ebenfalls von Pieter Aertsen stammt. »Fleischerbude«[96] von 1551 (Abb. 32) gilt als Gründungswerk flämischer Stillleben-Thematik und steht insofern zu Recht gemeinsam mit dem Marktstück am Beginn von Farockis Untersuchung. Wichtiger als dieses Argument der Chronologie ist jedoch das theoretische Potential, das sich innerhalb des Bildes als Kommentierung unterschiedlicher Bildebenen entfaltet. Das Gemälde ist ein Beispiel für ein sogenanntes ›inverted still-life‹, in dem die Darstellung einer christlichen Szene mit der Abbildung unbelebter Waren gekoppelt wird. ›Invertiert‹ daran ist, dass sich die Proportionen gewissermaßen ›auf den Kopf gestellt‹ finden und die unbelebten Dinge gegenüber den sakralen Szenen in den Vordergrund drängen – eine Verkehrung der Hierarchien, die vor allem in ihrer Kombination mit fast grotesker Fülle und überbordender Sinnlichkeit an Rabelais' etwa zur gleichen Zeit entstandenen Text »Gargantua und Pantagruel« denken lässt.[97]

»Fleischerbude« zählt nicht nur zu den Gründungswerken der Stilllebenmalerei. Das Gemälde steht gemeinsam mit anderen analog strukturierten Bildern auch am Beginn einer bildtheoretischen Entwicklung, die Victor I. Stoichita mit dem Begriff des ›selbstbewussten Bildes‹ bezeichnet. Das ›selbstbewusste Bild‹ – ein Begriff, der auf der gleichen Anthropomorphisierung basiert wie Godards Credo, es sei der Film selbst, der ›denke‹ – ist für Stoichita ein Bild, das über eine Staffelung unterschiedlicher Bildräume komplexe interne Kommentierungsebenen schafft, die das Bild selbst zum ›theoretischen Objekt‹ werden lassen: »En les considérant maintenant, à plus de quatre siècles de distance, dans une perspective capable d'apprécier justement leur opposition à la norme, ces œuvres rélèvent une valeur paradigmatique: elles sont de vrais objets théoriques, des images qui ont comme thème l'image.«[98] Was ge-

96 Pieter Aertsen: *Fleischerbude* (1551). Öl auf Holz; 124 x 169 cm, Uppsala, Universitäts-Kunstsammlung.

97 Und an Michail Bachtins einflussreiche Lektüre des Texts von Rabelais (Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur [1965], aus dem Russischen von Gabriele Leupold, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995).

98 Victor I. Stoichita: L'instauration du tableau, 17. Stoichita spricht hier im Allgemeinen über den Bildtypus der »nature morte inversée«.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abb. 32

nau dieses Bild zu einem ›theoretischen Objekt‹ mache, beschreibt Stoichita in einer ausführlichen Analyse des Bildes »Christus bei Martha und Maria«,[99] dessen Aufbau mit dem von »Fleischerbude« identisch ist. Er erkennt darin eine »prise de conscience du rôle, du pouvoir, du langage de l'image et de sa portée.«[100] In Gang gesetzt wird die bildinterne Reflexion durch eine Aufspaltung des Bildes in mehrere klar abgegrenzte Bildräume, die sich wechselseitig kommentieren und die an William J.T. Mitchells Überlegungen zum »Metapicture« ebenso wie an Farockis Überlegungen zur »weichen Montage«[101] erinnert.

Das Entscheidende ist auch hier die Gleichzeitigkeit mehrerer Bilder, aufgrund derer ein Bild das vorherige nicht in der Aufeinanderfolge ersetzt und negiert, sondern ein Wechselspiel initiiert. Um dies am Bild »Fleischerbude« zu erläutern: Im Vordergrund ist ein reichhaltig drapierter Tisch zu sehen, dessen Blickfang ein blutiger Ochsenschädel bildet. Im Hintergrund, jeweils durch Balken und Ausblicke aus der überdachten Bude heraus gerahmt, sind eigenständige Bildmotive zu erkennen: Ein Knecht, der Wasser in einen Krug gießt und, wie in einem konkaven Spiegel verzerrt, die biblische Szene der Flucht nach Ägypten. Aus dieser Anordnung ergibt sich automatisch die Frage, in welchem Verhältnis die Würste, Fische, Rebhühner, Schweinsfüße und all die anderen Lebensmittel zu der klein im Hintergrund dargestellten Szene stehen. Verschärft wird der Gegensatz zwischen beiden Ebenen dadurch, dass sich in den Motiven nicht nur die Dingwelt und die belebte Welt gegenüberstehen, sondern zugleich sakraler und profaner Raum hart miteinander kollidieren. In Farockis Interpretation des Bildes steht die Neuordnung der Wertigkeiten im Bild für eine grundsätzliche Verschiebung im Verhältnis zwischen religiösem und weltlichem Diskurs:

Bei diesem Ausschnitt ergibt sich, dass die Waren den Vordergrund beanspruchen und die religiösen Erscheinungen in den Hintergrund drängen. Liest man

99 Pieter Aertsen: *Christus bei Martha und Maria* (1552), Öl auf Holz, 60 x 101,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

100 Victor I. Stoichita: L'instauration du tableau, 26.

101 Harun Farocki: »Quereinfluss, weiche Montage«, in: Christine Rüffert/Irmbert Schenk/Karl-Heinz Schmid/Alfred Tews et al. (Hg.): Zeitsprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen, Berlin: Bertz 2004, 57-61. Mehr zu diesem Montagetypus im Kapitel IV (Cut: Zwischenspiel im Schneideraum).

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

dieses Bild so, wie man Werbebilder liest, dann ist zu verstehen, dass die Waren den Blick auf die religiöse Szene verstellen. Hier die Flucht nach Ägypten, davor: Schweineohren. Es lässt sich auch lesen, dass die Produkte zwar den hauptsächlichen Raum beanspruchen, aber doch ein Fenster auf den religiösen Raum offen halten.

Farocki entdeckt hier im Stillleben bereits den Keim einer Warenästhetik, die zum vormals religiösen Bildraum nicht im Gegensatz steht, sondern eher als Verschiebung und Umcodierung zu begreifen wäre. Wo das religiöse Motiv – so die auch in der Kunstgeschichte geläufige These –[102] in den Hintergrund rückt, geht die religiöse und symbolische Aufladung auf die im Vordergrund dargestellten Waren über. Das erinnert an eine Art fehlgeleitete und vervielfachte Transsubstantiation, die über Brot und Wein hinaus *jede* Ware religiös auflädt. Der Film testet an dieser Stelle eine Reihe von möglichen Folgen, die aus dieser Umcodierung des Verhältnisses von Spirituellem und Profanem resultieren können:

Die Malerei, zuerst in Flandern und den Niederlanden, sie wendet sich von den religiösen Motiven ab, um die hohen Dinge nicht herabzusetzen. Die Malerei will das Hohe nicht herabsetzen und kann kaum vermeiden, dabei das Gewöhnliche zu erhöhen. Die Malerei will das Göttliche nicht vermenschlichen, und es kann ihr geschehen, dass sie Gegenstände von menschlicher Hand vergöttlicht. Das Unvorstellbare soll nicht in falsche Bilder gesetzt werden und es kann dabei geschehen, dass menschliche Herstellungen ins Unvorstellbare rücken.

Mit dem Begriff der Vergöttlichung ist zugleich ein Aspekt benannt, für den der Film wenig später den Begriff »Fetisch« einführt. Das Herstellen eines Bildes – sei es in der Malerei, sei es durch Fotografie – birgt selbst die Gefahr der Fetischisierung, der quasi-religiösen Aufladung des Abgebildeten. Dies gilt nicht nur für die Dinge, die im Bild ästhetisch ver-

102 Etwa bei Norbert Schneider: »Denn die Dominanz des trivial Gegenständlichen über die erhabenen, bedeutungsgeladenen Motive kann nur im Zusammenhang der skizzierten sozialen und ökonomischen Umwälzung begriffen werden. Arnold Hauser hat in seinem Buch über den Manierismus bei dieser Stilrichtung zu Recht das Moment der Entfremdung hervorgehoben. Man kann noch einen Schritt weiter gehen und – mit Georg Lukács – von ›Verdinglichung‹ sprechen, womit gemeint ist, daß die Beziehung zwischen Personen den Charakter einer ›Dinghaftigkeit‹ (Lukács) annimmt, daß die Dinge, sprich: die Waren, fetischhaft den ›Stoffwechsel‹ der Gesellschaft, alle ihre Lebensäußerungen und Bewußtseinsformen bestimmen. In dem Maße, in dem in der okzidentalen Gesellschaft zum ersten Mal tendenziell eine ›Entzauberung‹ (Max Weber) der Religion stattfand, erhielten die Waren eine besondere Ausstrahlung, wurden sie zu fast (und manchmal auch tatsächlich) libidinös besetzten Fetischen, von denen eine magische Wirkung auszugehen schien.« (Norbert Schneider: Stilleben, 27f.).

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

herrlicht werden, sondern auch für die Gemälde selbst, deren Tauschwert in vielleicht noch eklatanterem Maße über den Gebrauchswert hinausgeht. Vor allem mit Blick auf Godards Praxis in PIERROT LE FOU, die Gemälde als Konsumsplitter eines gesprengten Museums zu inszenieren, ist an dieser Stelle daran zu erinnern, dass Farocki die Stillleben nicht als Reproduktionen zeigt, sondern die Museen aufsucht, um die Gemälde vor Ort abzufilmen. Diese Entscheidung führt eine Symmetrie in die eigene Arbeit ein. Der Film STILLEBEN, der seinerseits für die Ausstellung im Museum in Kassel gedreht wird, findet seine Motive ebenfalls im Museum. Er ist nicht nur ein Film über Gemälde oder (implizit) über das Filmemachen, sondern auch über die Fetischisierung des Bildes durch seine Ausstellung im Museum selbst.

Stellt man die zwei Ebenen des Films STILLEBEN einander gegenüber, so sind sie in formaler Hinsicht durch ebenso viele Gegensätze wie Gemeinsamkeiten charakterisiert. Während Farocki in den Stilleben-Sequenzen stets die fertigen Gemälde zeigt, filmt er in den Fotoateliers den langwierigen und minutiösen Akt, den Fetisch in der Bildproduktion zuallererst herzustellen. Mehr noch: Das Produkt, auf das die Arbeiten im Studio zusteuern – das entstehende Foto –, wird dem Zuschauer in seiner endgültigen Form vorenthalten.[103] Die Komplexität des Verhältnisses, die über die schematisierenden Denkfiguren von ›Gleichsetzung‹ oder ›Kontrast‹ hinausgeht, ist in STILLEBEN auch in den formalen Entscheidungen wiederzufinden. Mögen in inhaltlicher Hinsicht die Gemeinsamkeiten überwiegen (Repräsentation von Dingen, Aufwertung der Ware, Fetischisierung des Gegenstands), ist die Statik der Gemälde, deren Besonderheiten nur durch Bildausschnitte deutlich werden, in den Szenen im Atelier von einer Vielzahl von Kamerastandpunkten abgelöst. Die Beweglichkeit des kommentierenden Texts wird in Kamerabewegungen übersetzt. Die Dialoge zwischen den Fotografen, Assistenten und Mitarbeitern in den Studios sind dabei von einem nüchternen Pragmatismus bestimmt, der theoretische Überlegungen und Voraussetzungen vollständig ausblendet. Es scheint von vornherein klar zu sein, wie ein Bild auszusehen hat, über Gelingen oder Nichtgelingen entscheiden strategische Überlegungen. Ob etwas ›funktioniert‹ oder nicht, ist eine Frage der Evidenz, nicht der Auseinandersetzung oder der Diskussion.

103 In dieser Geste erinnert der Film an Godards ONE PLUS ONE (1968), dessen Hauptteil Studioaufnahmen der Rolling Stones ausmachen, die ihr Stück »Sympathy for the Devil« einspielen. Auch Godard beschränkt sich auf die zähen, immer wieder neu ansetzenden Proben und spart das vollständige Stück aus – für den Produzenten des Films so skandalös, dass er den Film bei seinem Start in den USA um das vollständige Stück der Stones ergänzte und dafür von Godard eine Ohrfeige erntete.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

STILLEBEN schließt in diesen Sequenzen unmittelbar an einen anderen Film an, den Farocki zu Beginn der achtziger Jahre gedreht hat, und der nüchtern EIN BILD betitelt ist.[104] Der Titel bezieht sich auf das Shooting einer Fotostrecke für das Magazin *Playboy*. Eine knappe halbe Stunde lang ist zu sehen, wie das abzulichtende Model immer wieder in neue Posen gerückt, hergerichtet, anders beleuchtet, neu drapiert und geschminkt wird. Farocki hat betont, dass dabei weniger der Impuls ausschlaggebend war, die Arbeit der *Playboy*-Redaktion zu ›entlarven‹. Vielmehr habe ihn daran fasziniert, »daß eine Selbstreflexion möglich wird über diesen ausgedehnten, fast symbolischen Arbeitsakt.«[105] Was für die Aktfotografen des *Playboy* gilt, zeigt auch Farockis Beobachtung der Food-Fotografen[106] im Atelier. Auch hier steht der rituelle Charakter im Vordergrund, das Umtänzeln des Objekts, die allmähliche Annäherung an den fotografischen Akt. Was Marx über die Warenform sagt, die dem Menschen den gesellschaftlichen Charakter seiner Arbeit ›zurückspiegele‹, gilt hier für die Bilder:

> Das Geheimnisvolle der Warenform besteht also einfach darin, daß sie den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eignen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst, als gesellschaftliche Natureigenschaften der Dinge zurückspiegelt, daher auch das gesellschaftliche Verhältnis der Produzenten zur Gesamtarbeit als ein außer ihnen existierendes gesellschaftliches Verhältnis.[107]

Gerade in den Sequenzen, die in Werbeagenturen spielen, geht es immer auch um diesen Zusammenhang von Bild und Arbeit. Das Auffällige ist hier das groteske Missverhältnis zwischen einem Höchstmaß an Artifizialität und dem dahinter stehenden Wunsch, ein möglichst einfaches und spontan wirkendes Bild – etwa eines Glases Bier – zu erzeugen. Ein Bild herzustellen, das den Konsumwunsch des Kunden weckt und das abgebildete Produkt zum begehrenswerten Objekt zu machen, ist hier zum alleinigen Gegenstand einer ganzen Industrie von ›Bildmachern‹ geworden, die sich vom Produzieren von Gütern ganz auf die Produktion von Repräsentationen dieser Güter verlegt hat.

104 EIN BILD, BRD 1983, Regie: Harun Farocki.
105 Tilman Baumgärtel/Harun Farocki: »Aus Gesprächen«, in: Tilman Baumgärtel: Harun Farocki. Vom Guerillakino zum Essayfilm. Werkmonografie eines Autorenfilmers, Berlin: b_books 1998, 204-228: 219.
106 In Fotoagenturen wird nach Motiven unterschieden, auf die sich die Fotografen spezialisieren: Food, People, Architektur, Stillife, Autos etc.
107 Karl Marx: »Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis«, 86.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die Geburt des Stilllebens steht aber zugleich stellvertretend für einen historischen Zeitpunkt, an dem auch die Ware im neuzeitlichen Sinne gewissermaßen ›geboren‹ wird – als etwas, das im globalen Maßstab verschoben, getauscht, in Geld umgerechnet, aus den religiösen Zusammenhängen herausgelöst werden kann. Etwas, das zum *Zeichen* wird und das ebenso zirkuliert wie die Worte. In Farockis Film wird dieser Zusammenhang über den Umweg des Begriffs ›Fetisch‹ thematisiert:

Das Wort »Fetisch«, ursprünglich eine portugiesische Prägung, kam im 17. Jahrhundert, zur großen Zeit der Stillleben, in die Niederlande. Seefahrer berichteten von den Küsten Afrikas, es gäbe dort Kulte, nach denen willkürlich gewählte Gegenstände wie Gottheiten verehrt würden. Fetische: Dinge, die etwas Göttliches *sind* und nicht nur bedeuten. Drei Jahrhunderte später, 1906, schreibt Marcel Mauss: »Der Begriff Fetisch muss endgültig aufgegeben werden. Er entspricht nichts Bestimmtem.« So muss es scheinen, als hätten die Europäer eine religiöse Praxis erfunden, die sie sofort weit von sich wiesen, so weit, wie ihre Handelswelt reichte. Das Wort »Fetisch« aber ist zurückgekommen und kann nun jeden Gegenstand umgeistern.

Auch wenn sich Farocki hier auf einen ethnographischen Text Marcel Mauss' bezieht und nicht auf die ökonomische Überlegung Karl Marx' zum »Fetischcharakter der Ware«[108] oder Freuds Texte zum Fetischismus, ist mit dem Bild einer ›Rückkehr des Verdrängten‹ zugleich ein dritter historischer Zeitpunkt eingeführt. Zwischen der Welt der Gemälde (dem 17. Jahrhundert) und der der Werbefotografie (dem ausgehenden 20. Jahrhundert) bildet der Begriff des Fetischismus ein terminologisches Scharnier, das gewissermaßen unter der Hand auch das 19. Jahrhundert als Geburtstunde des »Systems der Dinge«[109] in die Argumentation einbringt. Hartmut Böhme hat die Karriere des Fetischismus-Konzeptes als einen Schlüssel zum 19. Jahrhundert analysiert und den Weg des Begriffs von der Religionswissenschaft und Ethnologie in das diskursive Zentrum der europäischen Gesellschaft nachgezeichnet. Im 19. Jahrhundert ist eine Ausweitung des Begriffs von der Sphäre des kolonialistischen und ethnologischen Diskurses auf den einer umfassenden kulturellen Beziehung zu beobachten, die potentiell alles bezeichnen kann: »*Alles* konnte als Fetisch und *alle* als Fetischisten verdächtigt werden, egal ob es sich um religiös Gläubige, um sexuell Perverse, um Psychopathen, um obsessionelle Sammler aller Art, um besinnungslose Waren-Konsumenten oder um werkbesessene Künstler, um Kinder […] oder ihren Besitz wie Tyrannen dirigierende Fabrikherren, um Dandys, Bürgersöhne oder

108 Vgl. ebd.
109 Vgl. Jean Baudrillard: Le système des objets, Paris: Gallimard 1968.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Dienstmädchen handelte.«[110] Grund für diese erstaunliche Ausweitung des Begriffs ist die Tatsache, dass ›Fetisch‹ potentiell zum Synonym für ›Zeichen‹ wird:

> ›Fetisch‹ ist die Formel für die Gesamtheit aller semiotischen Prozesse, in denen sich der Kapitalprozeß artikuliert und darstellt. Der Fetischismus ist das Gewand aus Zeichen, das der Kapitalprozeß um die nackte Materialität des ausbeuterischen Arbeitsprozesses schlägt. Der ›Fetisch‹ ist die Formel des *quid pro quo*, der Verwandlung von allem in etwas, was dieses alles nicht ist und doch zugleich ist, Formel also einer universalen Metamorphose und Metamorphotik […].[111]

Die Hegemonialisierung des Fetischbegriffs ist selbst ein Symptom des 19. Jahrhunderts, das mit den Mitteln der Industrialisierung den Kosmos der Waren ebenso sprunghaft hat ansteigen lassen wie den der Bilder. Farockis Film markiert mit den Fotoateliers einerseits, den Stillleben andererseits, den frühen Anfangs- und einen potentiellen Endpunkt dieser historischen Linie.

Zumindest angedeutet ist damit noch etwas anderes. Denn die Entwicklung, die sich in den vierhundert Jahren zwischen klassischer Stilllebenmalerei und Werbefotografie vollzogen hat, ist auch auf den Begriff des Tauschs zu beziehen. So wie sich die Waren immer stärker aus einer konkreten Tauschpraktik herauslösen und über das zentrale Umrechnungsmedium Geld getauscht werden, dem keinerlei Semantik mehr entspricht, so ist auch die Freistellung der Zeichen von einer festgelegten Bedeutung ein Produkt seiner Herauslösung aus rituellen und religiösen Praktiken. Der Allgemeinbegriff Fetisch, der nicht mehr eine bestimmte Praktik bezeichnet, sondern frei verschiebbar Ökonomisches, Sexuelles oder Pathologisches, verweist implizit auf die Dekontextualisierungen, denen Waren wie Sprechakte gleichermaßen ausgesetzt sind und die zur permanenten Neuinterpretation herausfordern. »Wie die Abstraktion des Tauschwerts also ist auch die Arbitrarität der Zeichen nicht gegeben. Sie ist Resultat eines historischen Prozesses, der die Zeichen wie die Tauschakte/Waren ergreift, und freistellt gegen Kontext und Überdetermination.«[112]

110 Hartmut Böhme: »Fetischismus im 19. Jahrhundert. Wissenschaftshistorische Analysen zur Karriere eines Konzepts«, in: Jürgen Barkhoff/Gilbert Carr/Roger Paulin (Hg.): Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Festschrift für Eda Sagarra, Tübingen: Niemeyer 2000, 445-465: 447.

111 Ebd., 461.

112 Hartmut Winkler: Diskursökonomie. Versuch über die innnere Ökonomie der Medien, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, 88.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Dass die Waren und Sprechakte im System der Ökonomie gleichermaßen freigestellt sind, wie Hartmut Winkler beschreibt, heißt allerdings nicht, dass damit Beliebigkeit ihrer Herstellung und Verbreitung verbunden wäre. Im Gegenteil: Die Aufnahmen in den Fotoateliers, die die Passagen zur Stilllebenmalerei unterbrechen, zeigen die aufwändige und präzise Arbeit, die der Herstellung des Fetischs ›Ware‹ gewidmet ist. Ein Geldschein wird gebügelt, ein Käsestück zurechtgeschnitten, eine Uhr auf Hochglanz poliert. Licht muss zurechtgerückt, abgedämpft, wieder aufgehellt werden, durch eine Pappverkleidung hindurch wird eine Kamera mit überdimensionalen Ausmaßen auf das Objekt hin ausgerichtet. An diesen Stellen wird deutlich, warum Farocki sich am ethnologischen Kontext des Fetisch-Begriffs orientiert und seine ökonomische und psychologische Komponente allenfalls implizit mitschwingen lässt. Tatsächlich erinnern die Vorbereitungen an archaische Rituale, und der nüchterne, scheinbar unbeteiligte Kamerablick in Farockis Film orientiert sich an der aus der Ethnographie stammenden ›teilnehmenden Beobachtung‹. Sollen die entstehenden Fotografien auch zur psychologischen Bindung des Kunden an das fotografierte Objekt führen und stehen sie in letzter Instanz unter dem Diktat des zentralen Fetischs ›Kapital‹, so folgt der Akt ihrer Herstellung zunächst einmal dem eines religiösen Rituals, in dem der fotografierte Gegenstand wie auf einem Altar aufgebahrt ist und durch diverse liturgisch-rituelle Maßnahmen – Säubern, mit einem winzigen Pinsel Abstauben etc. – auf die erlösende Fotografie vorbereitet wird. Auch das Alchimistische, das von der Naturwissenschaft seit dem 17. Jahrhundert durch rationale Prozesse abgelöst wurde, kehrt hier auf der Ebene der Bildherstellung zurück: »Die neue Naturwissenschaft, sie gab den Versuch auf, Gold herzustellen. Die Abbildungskunst nicht. Sie sucht nach einer Wahrheit in der Erscheinung«, heißt es begleitend zu einer Reihe von Detailaufnahmen aus Gemälden, die die goldene Färbung einer Flamme zeigen, um dann auf die Versuchsanordnung eines modernen, aufgeklärten Alchimismus' zu schneiden, der für eine Werbefotografie von Bier dient (Abb. 33-35).

In ein Metallgestänge, das an die Aufbauten aus dem Chemie- oder Physikunterricht denken lässt, sind ein schräg gestelltes Bierglas und ein Einfüllstutzen eingespannt. Ermüdend oft wird die gelb-goldene Lösung, das »Bier«, angerührt, immer wieder aufs Neue wird ein Bierglas mit Wasser benetzt, um frisch und kühl auszusehen, bis die Flüssigkeit endlich auf Kommando losfließen darf und der Auflöser der Kamera klickt. Ein Bild entsteht, ein zentrales Glied in der Kette zwischen Produktion und Konsum.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

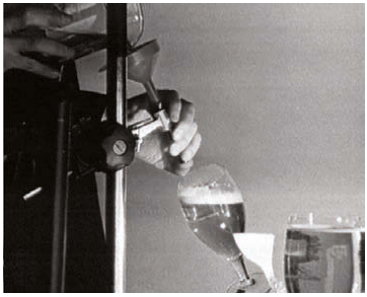


Abb. 33-35

Im Laufe des Arbeitsprozesses werden die Zwischenergebnisse – Polaroids und vorläufige Abzüge – immer wieder auf ihre Schärfe geprüft, Bildausschnitte modifiziert. Diese »Arbeit mit Bildern« erinnert an zahlreiche andere Bilduntersuchungen, die Farocki in früheren Filmen gezeigt hat und deren Motive mindestens ambivalent sind. In BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES gibt es zum einen Militärexperten, die Luftaufnahmen nach Tarnungen absuchen. Die Landschaft selbst ist hier zum Bild geworden, das durch Manipulationen verändert und chiffriert werden kann: Aus einem Flugzeughangar wird ein Feld, die Welt wird zum *Trompe l'œil*. Aber auch Farocki selbst sieht man in BILDER DER WELT mehrfach über Fotografien gebeugt durch eine Lupe blicken, wenn er die Luftbilder des Lagers Auschwitz, 1944 unwissentlich von den Alliierten abgelichtet, untersucht und dechiffriert. So ähnlich sich diese Arten von »Arbeit am Bild« auch sehen, verfolgen sie doch ganz unterschiedliche Motive. Die Geste ist die gleiche, sie kann sich allerdings einmal in den Dienst der Aufklärung und experimentellen Forschung, einmal in den Dienst der Zerstörung stellen.

Bildproduktion wird vor diesem Hintergrund zu einem zweideutigen Akt, der sich selbst der Vereinnahmung durch Verwertungprozesse nur schwer erwehren kann. Der Raum der Kunst, in dessen Zusammenhang sich Farocki als Teilnehmer der *documenta* wie durch die aufgegriffene Traditionslinie der klassischen Stilllebenmalerei stellt, ist davon ebenso wenig frei wie der der Warenwirtschaft. Allerdings macht es einen entscheidenden Unterschied, um diese Grenze zu wissen und sie im Film zu reflektieren.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Bilder bearbeiten: PASSION

»On avait recherché des secrets de traduire le mouvement, la lumière, les matières; on avait proprement découvert le raccourci, comme le clair-obscur ou l'art de peindre le velours, et ces découvertes étaient devenues aussitôt patrimoine commun, de même que le sont devenus sous nos yeux le travelling et le montage rapide du cinéma.«

André Malraux[113]

Es ist gut möglich, dass sich Harun Farocki bei der Konzeption von STILLEBEN an Godards Film PASSION orientiert hat.[114] So groß die inhaltliche und konzeptionelle Distanz zwischen den beiden Filmen auf den ersten Blick ist, so nah sind sie sich in ihrer Grundstruktur und ihrem Interesse, malerische Vorlagen zu analysieren und in einen Akt filmischer Theorie zu übersetzen.

Auch PASSION bringt mit einer Filmproduktion und der Arbeit in einer Fabrik zwei Bereiche zusammen, deren Bezüge erst im Laufe des Films deutlicher werden. Auch hier könnte man – wie in Farockis Film – beide Felder mit den Begriffen ›Arbeit‹ und ›Kunst‹ bezeichnen; die Stelle der Stillleben nehmen die in der Studiohalle nachgestellten Gemälde ein, der Fabrik in PASSION entsprechen die Ateliers der Werbefotografen. Allerdings führt diese oberflächliche Analogie nicht sonderlich weit, denn die kunstgeschichtlichen Vorlagen unterscheiden sich ebenso sehr voneinander wie die Arbeit, die in Godards und Farockis Film Thema ist. PASSION widmet sich – schon der Titel deutet darauf hin – nicht der Dingwelt, sondern den Beziehungen zwischen Menschen und Bildern, den produktiven (›Leidenschaft‹) und destruktiven (›Leiden‹) Kräften, die in den Intervallen zwischen den Bildern untereinander und zwischen den Bildern und ihren Betrachtern entstehen. Entsprechend stammen auch die Gemälde, auf denen PASSION beruht, aus einer anderen kunstgeschichtlichen Tradition – vornehmlich aus der Romantik und aus dem Barock – und stellen ausnahmslos Personen ins Zentrum. Sie sind, um Svetlana Alpers' Unterscheidung aufzugreifen, Beispiele für eine ita-

113 André Malraux: Le musée imaginaire, 60.

114 Bereits 1993 erscheint ein Gespräch Harun Farockis und Kaja Silvermans über PASSION in der amerikanischen Zeitschrift *Discourse*, das sich von dem später in »Von Godard sprechen« publizierten unterscheidet. An einer Stelle beschreibt Farocki Godards Umgang mit den malerischen Vorlagen und vergleicht ihn mit der Art, wie ein Maler ein Stillleben malen würde: »The plot is not important, but rather the gesture, the way it is handled, just as in a *nature morte* painting it is not important if the tin can lying on a table contains sardines or some other kind of fish. What matters is how it is painted and how it is positioned on the table.« (Farocki/Silverman: »To Love to Work and To Work to Love – A Conversation about ›Passion‹«, in: Discourse, 15.3, Spring 1993, 57-75: 59).

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

lienisch geprägte »narrative art«[115] – und tatsächlich steht vor allem das Problem filmischen Erzählens in PASSION im Zentrum.

PASSION sind zwei Filme. Es ist der, den Godard 1981 in der Schweiz produziert und den man im Kino sehen kann. »Passion« ist aber auch der Titel des Binnenfilms, den der polnische Regisseur Jerzy (Jerzy Radzilwilowicz) am gleichen Ort und zur gleichen Zeit dreht und von dem Godards Film handelt. Strukturell ist damit bereits das Thema der Verdoppelung gesetzt; eine Verdoppelung, die sich weder als dichotomisches Gegeneinander noch als dialektisches Verhältnis von These und Antithese fassen lässt, sondern in vielfacher Hinsicht die Zwischenräume und Überlagerungen ins Auge fasst. Beide Filme, Jerzys und Godards PASSION, sind von Beginn an schwer voneinander zu unterscheiden, sie kommen sich nah, scheinen zwischenzeitlich zu verschmelzen, aber sie sind keineswegs identisch. Die Liebesgeschichte zwischen Hana (Hanna Schygulla) und Jerzy, seine Diskussionen mit dem Team und der Arbeiterin Isabelle etwa gehören zu Godards Film, aber sie finden außerhalb von Jerzys Fernsehproduktion statt, die man streng genommen fast nie direkt zu Gesicht bekommt, sondern immer von der zweiten Beobachtungsebene. Zwar gibt es Überschneidungen im Team – Raoul Coutard beispielsweise ist offensichtlich bei beiden Produktionen Kameramann (und trägt wie die meisten anderen ›Schauspieler‹ seinen tatsächlichen Namen) –, aber gerade die gefilmten Gemälde, die die eine Hälfte des Films ausmachen, sehen wir nicht durch die Kamera der filminternen Fernsehproduktion, sondern durch die, die Godards Film zugeordnet ist.

Die Grundkonstruktion, innerhalb derer der Film die unterschiedlichsten Mischungsverhältnisse, Verwicklungen und Komplikationen entwickelt, ist einfach, auch wenn ihre Nacherzählung radikal am Film vorbei geht, da es sich bei PASSION um einen ›Bildfilm‹ handelt, der Erzählung nur vorführt, indem er sie immer wieder verfehlt.[116] Dennoch, so unangemessen dies sein mag, zunächst ein paar orientierende Worte zu Inhalt und Struktur: Jerzy, ein polnischer Regisseur, der, wie zu vermuten ist, aufgrund der politisch schwierigen Lage in seiner Heimat[117] ins Exil gehen musste, arbeitet in der Nähe eines wenig aufregenden, verschlafenen Schweizer Dorfes an einem Film, der im buchstäblichen Sin-

115 Vgl. Svetlana Alpers: The Art of Describing, xxf.

116 Hierin ist Joachim Paech zuzustimmen, der auf die Untrennbarkeit von Bild und Erzählung hinweist: »Der Film *Passion* kann nicht unabhängig von der Tatsache, daß es sich um einen ›Film‹ handelt, vorgestellt werden, weil es ihn nur als diesen Film gibt.« (Joachim Paech: *Passion* oder die Ein*bild*ungen des Jean-Luc Godard, 7.)

117 Der Film spielt zur Zeit der polnischen Solidarnosc-Bewegung, auf die, vermittelt etwa über das Motiv »Unterdrückung« (in der Fabrik, in Goyas Erschießungs-Gemälde etc.) immer wieder angespielt wird.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ne aus Bildern besteht. Ob diese Bilder durch eine konventionelle Handlung verknüpft werden, ist von Beginn an einer der zentralen Streitpunkte des Films und eine Frage, die Jerzy versucht, zugunsten der Arbeit an den Bildern selbst auszuklammern. Einige der berühmtesten Gemälde der europäischen Kunstgeschichte – darunter (in der Reihenfolge ihres Auftretens) Rembrandts »Nachtwache«, Goyas »3. Mai 1808 in Madrid« und drei weitere Bilder des spanischen Malers, Ingres' »Die kleine Badende«, Delacroix' »Die Einnahme von Konstantinopel durch die Kreuzritter« und »Der Kampf mit dem Engel«, El Grecos »Die Himmelfahrt Mariä« und zuletzt, nur noch fragmentarisch und außerhalb des Studios, Antoine Watteaus »Die Einschiffung nach Kythera« werden von ihm mit zahlreichen Schauspielern und Statisten als *tableaux vivants* nachgestellt und von der Kamera abgefilmt. In welchen übergeordneten Rahmen sich die einzelnen Sequenzen einordnen sollen, ja, ob es einen solchen Rahmen überhaupt gibt, bleibt zunächst unklar, aber schon bald stellt sich heraus, dass »Erzählung/Geschichte« hier eher als Effekt und Folge der Bilder verstanden wird denn als ihr schriftlich formulierter Ausgangspunkt.

Der Produktionszusammenhang, in dem Jerzys Bildinszenierungen stattfinden, wird von Godards Kamera aufgezeichnet. Allerdings ist keines der Gemälde in Reinform zu sehen, sondern stets in Überlagerungen mit anderen Bildern oder mit den rahmenden Requisiten der Fernsehproduktion. Auch der Zeitpunkt, zu dem wir die Gemälde zu Gesicht bekommen, ist (wie in den Ateliers der von Farocki beobachteten Stillleben-Fotografen) nie der des ›fertigen Bilds‹. Meist befinden sie sich im Auf- oder Abbau, Lichtverhältnisse werden erprobt, selbst zwischen Proben und tatsächlichen Aufnahmen ist nicht immer zu unterscheiden. Als eine erste Beobachtung lässt sich also festhalten, dass die (Re)Produktion des Bildes, der Prozess seiner Herstellung, offenbar wichtiger ist als das fertige Resultat. Zu keinem Zeitpunkt ist es klar, ob ein Bild jetzt ›drehfertig‹ ist; die Bewegung, sei es der Kamera, sei es einzelner Requisiten oder Schauspieler, kommt nie völlig zum Stillstand. Insofern ist der Titel »Bewegte Bilder«, den Harun Farocki und Kaja Silverman ihrem Gespräch über PASSION geben,[118] weniger trivial als er klingt, denn er trifft einen der entscheidenden Aspekte, den Godard seinen Vorlagen hinzufügt. Auch Pascal Bonitzer hat in seiner Analyse das Moment der Bewegung in den Vordergrund gestellt:

Dans *Passion* de Godard par exemple, les grands tableaux romantiques ou baroques, reconstitués partiellement sous forme de tableaux vivants, sont se-

118 Farocki/Silverman: »Bewegte Bilder«, in: Dies.: Von Godard sprechen, aus dem Amerikanischen von Roger M. Buergel, Berlin: Vorwerk 8 1998, 198-224.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

coués, traversés, disloqués par des mouvements violents qui sont ceux de la caméra ou des modèles eux-mêmes (qui n'arrivent pas à tenir en place, frémissent ou se révoltent contre leur immobilité forcée). C'est comme si il y avait lutte, empoignade dans le film entre le cinéma et la peinture.[119]

Fragt man wie in PIERROT LE FOU danach, welches der beiden Medien als Sieger aus diesem Kampf hervorgeht, so liegt es nahe, den Film als rahmenden Diskurs, der die Malerei ebenso wie die Musik inkorporieren kann, als überlegen zu bewerten. So sieht Fredric Jameson in der agonalen Struktur von PASSION vor allem ein Mittel zur Stärkung des Mediums Film: »Godard's strategy is to pose the strongest objections to the medium – to foreground its most urgent problems and crises, beginning with that of financing itself, omnipresent in these later films and above all here – in order the more triumphantly to surmount them.«[120] Daher steht auch hier die konfliktreiche Suche nach einer Verbindung der unterschiedlichen Bereiche im Zentrum: Fabrikarbeit und Kunst, Liebe und Arbeit, Film und Malerei. Ziel ist »to keep them [die Kunstwerke] alive as efforts and experiments, that fall into the world and the past when they succeed, but stand out with something of their agency still warm and palpable in them in their very failure.«[121]

Dass die Gemälde nur im Prozess ihrer Entstehung und nicht als Produkt gezeigt werden, führt automatisch zum Problem der Narration als eines Nacheinanders filmischer Bilder. Die Frage nach der filmischen Erzählung stellt sich nicht nur dem Zuschauer von Beginn an; sie ist auch im Film explizit Thema. Vor allem seitens des Produzenten wird nicht ohne Beunruhigung immer dringlicher eine ›Geschichte‹ eingefordert. »Mademoiselle Loucachevsky, qu'est-ce que c'est que cette histoire?«, lautet einer der ersten Dialogsätze des Films.[122] Wird hier eine Geschichte erzählt? Wenn ja, welche? Ist eine Geschichte unabdingbar, um einen Film zu machen? Was ›erzählen‹ die Bilder selbst? Lässt sich ›Geschichte‹ nicht auch historisch verstehen, als die Geschichte der Bilder? Als Kunstgeschichte? Wie ist das Verhältnis zwischen Geschichte und Bild? Illustriert ein Bild eine bestimmte narrative Sequenz oder geht die Narration aus der Kopplung zweier Bilder hervor? Godards Auffassung – darin folgt er Eisenstein – wäre zweifellos, das Bild zum Ausgangspunkt zu machen und die Erzählung von diesem Bild (und einem Gegenbild) aus

119 Pascal Bonitzer: Décadrages. Peinture et Cinéma, Paris: Cahiers du cinéma 1985, 30.

120 Fredric Jameson: »High-Tech Collectives in late Godard«, in: Ders.: The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System [1992], Indiana: Indiana UP 1995, 158-185: 159.

121 Ebd., 163.

122 Der Filmtext, auf den ich mich im Folgenden beziehe, ist abgedruckt in: L'Avant-scène Cinéma, 1989, Heft 380, 6-82: 10.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zu konzipieren.[123] PASSION ist darin ein weiteres Beispiel für Godards Insistieren auf der Verdoppelung, die in sich bereits den Keim zur unendlichen Vervielfachung enthält. »Le cinéma ce n'est pas une image après l'autre, c'est une image plus une autre qui en forment une troisième«,[124] hat Godard 1980, in der Vorbereitungsphase zu PASSION, bündig zusammengefasst. Diese Auffassung, die für Eisenstein ebenso wie für Godard das grundlegende Axiom ihrer Vorstellung vom Kino darstellt, teilt auch Harun Farocki. Einige Jahre vor PASSION, in ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN hat er einer der Figuren, die man als ›Bildforscher‹ bezeichnen könnte, ein ganz ähnlich formuliertes Credo in den Mund gelegt:

Ich habe mit dem Fotografieren angefangen. *Ein* Bild ist übrigens zu wenig, man muß von allem *zwei* Bilder machen. Die Dinge sind so sehr in Bewegung, und nur mit mindestens zwei Bildern läßt sich wenigstens die Richtung der Bewegung festmachen.[125]

Hier wird die Notwendigkeit, eine Analyse auf *zwei* Bildern basieren zu lassen, zwar anders begründet als bei Godard – aus der Veränderlichkeit und Flüchtigkeit der analysierten Zustände selbst –, aber die Grundthese, nur aus der Differenz zweier Eindrücke Kritik (im Sinne von »Unterscheidung«) und theoretische Anschauung gewinnen zu können, ist die gleiche. Allerdings sollte man präzisierend darauf hinweisen, dass Godards Bildbegriff dazu neigt, geradezu expansiv die gesamte Kinoproduktion zu umfassen und darin über das Filmbild im engen Sinne immer wieder hinauszuschießen. ›Bild‹ kann in diesem Zusammenhang auch heißen: Bild und Ton; der Begriff ist stärker mit dem Moment der Verdopplung assoziiert als mit dem des im engeren Sinne Bildlichen:

Jerzy à la recherche de son art. Il y a comme une espèce de double image là, le cinéma il y a deux images: il y a le son, il y a l'image, les deux vont ensemble, sont toujours ensemble […] Mais en fait, Jerzy se cherche lui-même, il est double. Tout le film est fait d'images doubles, la passion, l'usine, la maison, le travail, l'amour, le travail. On lutte avec soi-même et en fait, il lutte, lutter avec soi-même c'est lutter avec l'ange.[126]

123 Tatsächlich ist Godard bei der Konzeption von einzelnen Gemälden ausgegangen und hat versucht, den Film zunächst »zu sehen« statt ihn als Drehbuch zu schreiben.

124 Godard: »Propos rompus« [1980], 458f.

125 Zwischen zwei Kriegen. Film von Harun Farocki. Beschrieben und Protokolliert von Peter Nau. Mit 68 Abbildungen, München: Verlag der Filmkritik 1978, 41.

126 Godard: »Scénario du film Passion«, 86. Godard bezieht sich hier auf die Szene, in der Jerzy mit einem als »Engel« kostümierten Statisten kämpft

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Kann man dieses »doppelte Bild« einerseits auf die zwei Filmproduktionen innerhalb des Films PASSION beziehen, so sind auch die *tableaux vivants*, die im Rahmen der Filmproduktion entstehen, immer bereits zusammengesetzte, doppelte Bilder, deren Bedeutung nicht im Bild selbst steckt, sondern sich durch die Abweichung von den in ihnen enthaltenen Originalbildern herleitet. Das Bild ist in mehrerer Hinsicht als Ort des Konflikts und der Reibung inszeniert.

In PASSION sind die Konfrontationslinien auf den unterschiedlichsten Ebenen zu finden. Um zunächst bei der grundsätzlichen Zweiteilung des Films zu bleiben: In der Nähe der Halle, in der das improvisierte, wie es im Film einmal heißt »teuerste Studio Europas« untergebracht ist, befindet sich eine Fabrik, in der ein Streik geplant wird. Aus der dort arbeitenden Belegschaft rekrutiert Jerzy eine Reihe von Statisten für seine Produktion. Als Schauspielerin kommt auch Isabelle in Frage. Zwischen beiden Arbeitsfeldern, aber auch zwischen den Figuren der Handlung, zwischen filminterner ›Realität‹ und der Realität der Gemälde ergeben sich zahlreiche Bezüge, die den jeweiligen Handlungsrahmen immer wieder durchlässig machen und die Welt der Arbeit in die der Kunst übergehen lassen: Goyas »Tres de Maio«[127] etwa mit seiner zentralen Figur des Erschießungsopfers, verbindet sich über den Begriff der Unterdrückung mit den hierarchischen Verhältnissen in der Fabrik, in der ein patriarchalischer Chef seinen Arbeiterinnen die Arbeitsbedingungen diktiert. Harun Farocki hat die Verknüpfung beider Bereiche in einer Besprechung des Films mit dem Bild des Seemannsknoten beschrieben, der aussieht, als sei er locker geknüpft, aber dennoch eine große Festigkeit aufweist.[128]

Den beiden Schauplätzen in PASSION lassen sich auch die Pole ›Praxis‹ und ›Theorie‹ zuordnen. Ist die Fabrik der Ort der praktischen Arbeit und der politischen Aktion, in der es einen Streik und andere Maßnahmen zur Verbesserung der Situation zu organisieren gilt, so ist der Bereich der Filmproduktion – also der Kunst – diesem Feld als Ort der Anschauung und Reflexion scheinbar entgegengesetzt. Aber nicht nur durch verbindende Figuren, sondern auch über die gemeinsame Einbettung in ökonomische Zwänge verwischt sich dieser Gegensatz und lässt die Suche nach Verbindungen als ein weiteres Thema erkennbar werden. So wie sich in STILLEBEN Echoeffekte und Rückkoppelungen zwischen den Fotostudios und den Gemälden ergeben, setzen sich auch hier Konflikte

und in diesem Kampf Delacroix' Fresko *Jakobs Kampf mit dem Engel* (1856-1861) nachstellt.

127 Francisco de Goya: *Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808* (1810), Öl auf Leinwand, 345 cm x 265 cm, Prado, Madrid.

128 Vgl. Harun Farocki: »Passion«, in: Filmkritik 7/1983, 317-328: 320.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

der Fabrikarbeit im Filmstudio fort – und umgekehrt. Auch in PASSION wird die romantische Utopie einer Übergängigkeit von Leben und Kunst ganz wörtlich genommen und zugleich übertragen auf die Verknüpfung von Arbeit und Kunst: Kunst *als* Arbeit. Die Grundfrage, die PASSION eher aufwirft als beantwortet ist die, ob – und wenn ja: wie – Malerei überhaupt in das Medium des Films übertragbar ist. Das Fernsehstudio ist ein Forschungslabor, in dem Bildverhältnisse getestet, verworfen und neu konzipiert werden, ohne zu einem wirklichen Abschluss zu kommen. Am Ende von PASSION steht keine Explosion wie in PIERROT LE FOU, sondern eine – vielleicht vorläufig, vielleicht endgültig – abgebrochene Fernsehproduktion, deren Mitarbeiter sich trennen und in unterschiedliche Richtungen davonfahren.

Was passiert nun in der widersprüchlichen Bewegung, ein statisches Gemälde zunächst als *tableau vivant* nachzustellen und zu ›beleben‹, um diese Bewegung auf der Ebene des Motivs sogleich wieder einzufrieren und in eine Bewegung der Kamera zu übersetzen? Welche (theoretische) Aussage wird in diesem mehrfachen Übersetzungsprozess über das Medium Film getroffen? In diesen Fragen schwingt bereits mit, dass hier – mehr noch als in anderen Filmen Godards – das ›Dazwischen‹ zum entscheidenden Prinzip geworden ist, hinter dem die einzelne Einstellung zurücktritt. Dies betrifft den Zwischenraum zwischen Film und Malerei ebenso wie den zwischen der Fabrik und der Filmproduktion. Darin liegt zugleich eine der Linien, die PIERROT LE FOU mit PASSION verbindet. Hatte Godard 1965 Elie Faures Interpretation von Velazquez als eines Malers des ›Dazwischen‹ zitiert, macht PASSION das Verhältnis nun zum eigentlichen Thema. Ironischerweise führt dies zu einer Zersetzung des Bildes in dem Moment, in dem es nachgestellt und rekonstruiert werden soll. In Godards eigenen Worten: »Je fais des films où les plans n'existent plus, où seul l'assemblage des plans existe, où les raccords en tant que tels font plans. Le sujet de *Passion*, c'était la liaison.«[129] »Liaison« ist so mehrdeutig wie der deutsche Begriff ›Verhältnis‹. Tatsächlich entspinnen sich zwischen den beiden Orten ebenso enge Beziehungen wie zwischen den Menschen, die in die Bildproduktion eingebunden sind. Jerzy steht zwischen Hana und Isabelle, Hana zwischen ihrem Mann, dem Fabrikbesitzer Michel (Michel Piccoli) und Jerzy, Jerzy ist unentschieden zwischen der Schweiz und seiner Heimat Polen, und einer der Orte, an denen diese ›Dazwischen‹ zusammenkommen, ist das Hotel, in dem die Angestellten der Filmproduktion einquartiert sind.

Über diese ›Zwischenräume‹ innerhalb des Films hinaus ist auch PASSION insgesamt zeitlich eingebettet zwischen zwei Bildproduktionen.

129 Jean Luc Godard, zitiert bei Jean-Louis Leutrat: Des traces qui nous ressemblent, 60.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Da sind einerseits die malerischen Vorlagen, auf denen die innerdiegetische Filmhandlung, der gleichnamige Film Jerzys beruht. Und es existiert andererseits ein Videofilm, der als »Nach-Bild« bezeichnet werden kann und der von Godard ein Jahr später unter dem Titel SCÉNARIO DU FILM PASSION produziert und im Fernsehen ausgestrahlt wurde. Mit diesem zeitlichen Nacheinander ist eine Abfolge ganz unterschiedlicher Bildtypen verbunden. Vom *Gemälde* über die *Fernseh*produktion, die Godard im Medium des *Kino*films thematisiert bis hin zur für das Fernsehen hergestellten *Video*fassung. In diesem Sinne misst PASSION tatsächlich in einem sehr umfassenden Sinne den Kosmos der Bildproduktion aus. Versucht man bei aller damit verbundenen Heterogenität, ein Ziel des Films auszumachen, so liegt es in der Thematisierung des Filmemachens selbst. An den unterschiedlichen Bildebenen bricht sich auch hier das Medium Film, das in den unterschiedlichen Übersetzungsprozessen gewissermaßen erst sichtbar wird. Jean-Louis Leutrat fasst dies folgendermaßen zusammen:

A cette nuance près qu'il est préférable de parler de traduction: c'est l'écart entre deux ›langues‹ qui se mesure, et l'effet de ressemblance peut être dit périphérique, Godard se sert de la peinture pour mettre en avant les pouvoirs propres au cinéma. La reconstitution des tableaux est prétexte à exercer les capacités du cinéma […].[130]

Ist also in PASSION ›eigentlich‹ die Rede vom Kino, so bleibt die Frage zu stellen, wie diese Reflexion der Möglichkeiten des Kinos funktioniert. Ein erster Punkt, der hier festzuhalten wäre, ist der, dass PASSION Begriff und Konzept des Geschichtenerzählens neu definiert und von der erzählten (und erzählbaren) Geschichte hin zur gesehenen (und sichtbaren) Kunstgeschichte verschiebt. Bereits in PIERROT LE FOU waren Filmbild und Narration durch das unvermittelte Abfilmen von reproduzierten Gemälden immer wieder unterbrochen und suspendiert worden. Auch in PASSION haben die Gemälde eine solche Funktion. Mit der Bewegung vom bewegten zum unbewegten Bild ist eine Durchbrechung des illusionistischen Prinzips verbunden, nach dem fiktive und ›reale‹ Handlung reibungslos miteinander verrechnet werden können. Man kann dies mit Brechts Begriff der Verfremdung zusammenbringen und seiner Praxis, das epische Theater als eine Abfolge von ›Bildern‹ oder ›Tableaux‹ zu konzipieren. Roland Barthes hat die Theatertheorie Diderots mit Brechts Praxis und Eisensteins Filmtheorie in eine Linie gestellt und alle drei Entwürfe von einem Punkt her gedacht, den man mit dem reflexiven, ›theoretischen Bild‹ bezeichnen könnte:

130 Ebd., 23.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Le tableau (pictural, théâtral, littéraire) est un découpage pur, aux bords nets, irréversible, incorruptible, qui réfoule dans le néant tout son entour, innommé, et promeut à l'essence, à la lumière, à la vue, tout ce qu'il fait entrer dans son champ; cette discrimination démiurgique implique une haute pensée: le tableau est intéllectuel, il veut dire quelque chose (de moral, de social), mais aussi il dit qu'il sait comment il faut le dire; il est à la fois significatif et propédeutique, impressif et réflexif, émouvant et conscient des voies de l'émotion.[131]

Der Begriff des ›intellektuellen Bildes‹ trägt Eisensteins Konzept der ›intellektuellen Montage‹ gleichsam in das einzelne Bild hinein. Um PASSION in diese Tradition einzubetten, müsste man allerdings darauf hinweisen, dass der Film das einzelne Bild strenggenommen gar nicht kennt. Zumindest die Gemälde bestehen – als zitierte Bilder – immer bereits aus der identifizierbaren Vorlage und der davon mal mehr, mal weniger abweichenden Inszenierung im Fernsehstudio. Sie sind gewissermaßen ›intern‹ montiert und fügen zwei unterschiedliche Schichten zusammen. Was selbstverständlich zu sein scheint, nämlich dass jeder Film aus einer Folge von Bildern besteht, wird hier wörtlich genommen, indem diese Bilder ausgestellt und immer wieder neu befragt werden. Ein Großteil der Diskussionen, die der Regisseur Jerzy mit seinen Mitarbeitern führt, betrifft dabei ganz elementare Fragen: Fragen des Lichts und des Bildaufbaus. Das Irritierende an PASSION ist die Konsequenz, mit der Godard immer wieder dezidiert vom Bild ausgeht und die Geschichte nur als einen Effekt der Bilder in Betracht zieht; als etwas, das aus den Bildern hervorgehen müsste. Damit ist eine vollständige Umkehrung des üblichen Produktionsprozesses eines Films verbunden, der gemeinhin vom geschriebenen Drehbuch ausgeht. Die Geschichte, die hier ›erzählt‹ wird, ist ohne die gemalten Vorbilder nicht zu denken, und was es an Geschichte gibt, entspinnt sich einerseits zwischen diesen Vorlagen, andererseits in der Interaktion zwischen den Vorlagen und der Welt der Arbeit.

Man kann der Besonderheit PASSIONS auf die Spur kommen, wenn man ihn gegen PIERROT LE FOU einerseits, aber auch gegen Farockis STILLEBEN abgrenzt. In PIERROT LE FOU hatte Godard die Bilder Renoirs und Picassos als kurze Alltagssplitter aufblitzen lassen. Die Gemälde – besser: ihre Reproduktionen – hatten die Geschichte sowohl unterbrochen als auch über formale und inhaltliche Korrespondenzen fortgesetzt.

131 Roland Barthes: »Diderot, Brecht, Eisenstein« [1973], in: Ders.: Œuvres Complètes. Tome II: 1966-1973, hg. von Eric Marty, Paris: Seuil 1994, 1591-1596: 1592.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Beide Bildebenen – Film und Gemälde – waren dadurch als Bestandteile eines umfassenderen Bilderkosmos' in den Fokus geraten, zu dem letztlich jede Art von Bild – auch bedruckte Textseiten und Comics – zu zählen wären. Der Film propagiert eine Gleichordnung dieser Ebenen, die unterschiedslos als ›Material‹ eingesetzt und aufeinander bezogen wurden. Die Utopie von PIERROT LE FOU besteht darin, dass der Film bei aller Heterogenität dennoch in der Lage ist, diese Ebenen zu bündeln, wenn auch schon nicht mehr in einer konsistenten Erzählung. Die Entwicklung, die schon in PIERROT LE FOU angelegt war, ist die, das Prinzip der Erzählung durch das des Bildes zu ersetzen; keine Bilder zur Illustration des geschriebenen Wortes zu finden, sondern eine Geschichte *aus* Bildern zu erzählen. Gerade die eingefügten malerischen Vorlagen wirkten wie Sand im normalerweise reibungslos laufenden Getriebe der Erzählung und brachten die Handlung immer wieder von ihrem gradlinigen Weg ab. PASSION kennt keine vorgängige Erzählung mehr, die es durch einmontierte Bilder zu irritieren und aus dem Tritt zu bringen gälte. Das Verhältnis zwischen Bild und Erzählung hat sich umgedreht.

Auch mit dem Problem der Rahmung geht PIERROT LE FOU anders um als PASSION. Es liegt in der Natur des *tableau vivant*, dass die Grenze zwischen dem Kunstwerk und dem, was es umgibt, bei diesem Bildtypus programmatisch überschritten wird. Nur um den Preis der ›Entrahmung‹ ist es möglich, das Bild tatsächlich nachzustellen und vor der Kamera zu inszenieren. Das *tableau vivant* hat als Gattung daher zum Theater eine mindestens ebenso große Affinität wie zu Film und Malerei.[132] Die zentripetale Kraft, die Bazin dem Rahmen in der Malerei zugesprochen hatte und die sich schon in PIERROT LE FOU nach außen gewandt und die Grenze zwischen Bild und (filminternem) Leben durchbrochen hatte, nimmt hier nochmals eine andere Richtung. Denn die programmatische Auflösung des Rahmens, aufgrund derer die einzelnen Gemälde in PASSION immer wieder ineinander übergehen und sich überlagern, führt zu einer Rekonstruktionsarbeit durch den Zuschauer, der mit einer permanenten Neufassung potentieller Rahmen beschäftigt ist:

> Dieses ständige Abgrenzen der Bilder von ihrer Umgebung ist deshalb von besonderer Bedeutung, weil die Szenen der *Tableaux vivants* und die der Filmproduktion im Studio, letztlich die gesamte vor-filmische Realität gegenüber der Filmkamera, sich auf derselben Ebene befinden, was an vielen Stellen zu einer dermaßen starken Durchdringungen [sic] der unterschiedlichen szenischen Bereiche führt, daß sie kaum noch auseinanderzuhalten sind.[133]

132 Vgl. dazu Joachim Paech: *Passion* oder die Ein*bild*ungen des Jean-Luc Godard, 45.
133 Ebd., 46.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Ganz anders in STILLEBEN: Die anonym bleibenden Gemälde, die Farocki im Museum aufsucht, sind hier zum einen Anlass für Gedanken über die Ordnung, die den Gegenständen im Bild zugewiesen wird, zum anderen Hintergrund für den genauen Blick auf heutige Praktiken der Bildproduktion in der Werbebranche. Im Museum steht die Frage im Zentrum, was den Gemälden zu entnehmen wäre und wie sie zu rezipieren sind, in den Fotoateliers, was in der Produktion in die Fotografien hineingelegt wird.

Auf eine komplizierte Weise ist auch PASSION an der Durchmischung von Alltag und Bildraum interessiert, allerdings nicht, indem er die Bilder aus dem Museum freisprengt und in die Alltagspraxis überführt, sondern indem er den Raum des Museums im Studio nachbildet und die Gemälde im buchstäblichen Sinne miteinander kommunizieren lässt. Dass die *tableaux vivants* mit Schauspielern besetzt sind, die in der nahe gelegenen Fabrik rekrutiert werden, macht aus dem Raum der Kunst zugleich einen der Arbeit. Das Fernsehstudio und die Fabrik sind einander äußerlich und setzen sich gleichzeitig ineinander fort. Nimmt man Godards allgemeine Aussage über den Primat von *assemblage*, *raccords* und *liaison* ernst, so müßten diese Verhältnisse auf den unterschiedlichsten Ebenen ausfindig zu machen und zu beschreiben sein. Entscheidend ist, dass – anders als in PIERROT LE FOU – die Montage hier vielfach in die einzelne Einstellung hineinverlegt ist und insofern als Überlagerung mehrerer Bilder in der *mise en scène* zu beschreiben wäre. Der Utopie, zwei Bilder so zusammenzubringen, dass daraus ein drittes, unsichtbares Bild resuliert, steht hier eine zweite zur Seite: Tatsächlich »im Bild zu sein«. Von jeher – unterbrochen lediglich in der Phase, in der er sich vom Kino verabschiedete und sich dem Video zuwandte – gibt es bei Godard die Utopie, ›in das Bild einzudringen‹ und einen Ort ›innerhalb des Bildes‹ zu finden, von dem aus die Gedanken ›über das Bild‹ artikuliert werden könnten. 1967 formuliert er dies so:

Ce que je voulais, c'est passer à l'intérieur de l'image, puisque la plupart des films sont faits à l'extérieur de l'image. L'image en soi, c'est quoi? Un reflet. Un reflet sur une vitre, est-ce que ça a une épaisseur? Or, d'habitude au cinéma, on reste en dehors de ce reflet, extérieur à lui. Ce que je voulais, c'était voir l'envers de l'image, la voir par-derrière, comme si l'on était derrière l'écran et non devant. Au lieu d'être derrière le véritable écran, on était derrière l'image et devant l'écran. Ou plutôt: à l'intérieur de l'image. De même que certaines peintures donnent l'impression qu'on est à l'intérieur d'elles.[134]

134 Godard: »Lutter sur deux fronts«, 322.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die Frage, wie ein solches »Im-Bild-Sein« filmisch erzeugt werden kann, beantwortet Godard in den sechziger Jahren noch nicht. Aber er gibt einige Hinweise, die bereits auf PASSION vorausweisen. Schon hier ist die Malerei als eines der großen Vorbilder benannt, weil es ihr gelingen könne, das Bild ›aus dem Bild heraus‹ zu perspektivieren. Man kann nur mutmaßen, welche Gemälde Godard im Einzelnen vor Augen hat, aber es ist denkbar, dass er die Bilder Delacroix' meint, auf die er sich schon in den sechziger Jahren mehrfach bezieht.[135] An dieser Zielmarke gemessen müsste man über PIERROT LE FOU sagen, dass Godard sich dieser Utopie nicht genähert hat. PIERROT LE FOU setzt zwar das ›Bild‹ in einem allgemein verstandenen Sinne ins Recht, indem er Malerei, Comics, Reklame und Text miteinander kurzschließt. Allerdings läuft dies eher auf eine Nebenordnung unterschiedlicher Bilder hinaus. Es geht um den Status des Bildes als adaptierbare Oberfläche, die als Material zerschnitten, umarrangiert und verschoben werden kann. Das Bild wird hier – das zeigen auch die weiter oben diskutierten Beispiele – eher als Fläche wahrgenommen denn als Raum. Anders in PASSION. Entscheidend wird hier die Fähigkeit der Kamera, das Bild als räumliche Struktur aufzufassen und sich dementsprechend durch die unterschiedlichen Ebenen des Bildes hindurch zu bewegen.

Zum ersten Mal ist dies in der Goya-Sequenz zu beobachten, die deutlich als ›Verlängerung‹ der Fabrikarbeit eingeführt und eng mit den Vorgängen in der Fabrik verknüpft wird: Isabelle diskutiert mit ihren Kolleginnen über die Arbeitsbedingungen. In ihrem Gespräch geht es um die Anstrengung, stundenlang in der gleichen Position ausharren zu müssen (zugleich ein Problem des *tableau vivant*), um die schlechte Bezahlung der Arbeit, um die Frage, ob der Fabrikbesitzer Michel gegebenenfalls die Polizei rufen würde, um einen Arbeitskampf zu unterbinden. Als die Arbeiterinnen eine gemeinsame Erklärung aufsetzen wollen, wird Isabelle gebeten, die Lampe näher zu rücken (Abb. 36 und 37).

Isabelle, deren Gesicht von der Stehlampe beschienen wird, zieht deren Schirm in Richtung Kamera und senkt ihn ein kleines Stück, dann erfolgt der Schnitt auf die Arbeit im Fernsehstudio: Auch dort wird ein Scheinwerfer herabgefahren, um das Bild, das gerade in Arbeit ist, besser auszuleuchten. In einem solchen Schnitt kann man, wie Farocki dies im Gespräch mit Kaja Silverman tut, eine Verknüpfung von Kategorien erkennen, die üblicherweise als unvereinbar gedacht werden: »Begriffe, von denen man allgemein annimmt, daß sie sich ausschließen, werden auch hier wieder in ein fruchtbares Verhältnis zueinander gesetzt: indus-

135 Zum Beispiel im Gespräch über PIERROT LE FOU. Vgl. Godard: »Pierrot mon ami«, 263.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

trielle und künstlerische Produktion.«[136] Über den Schnitt hinaus gibt es weitere Verklammerungen zwischen beiden Teilen: So wie Jerzy angestrengt daran arbeitet, das Erhabene klassischer Gemälde mit den Mitteln des Films nachzuempfinden, liegt Godard in der Szene mit den Arbeiterinnen daran, über den Einsatz von Gegenlicht und Silhouettierung eine kinematographische Porträtkunst auszuarbeiten. Eine Adaption, besser: Übertragung malerischer Methoden auf die Filmarbeit.

Abb. 36 und 37

Die Goya-Einstellung, die sich an die Scheinwerfersequenz unmittelbar anschließt, steht dann beispielhaft für das, was man als Schichtung und Verdichtung verschiedener malerischer Vorlagen bezeichnen kann. Tatsächlich sind in der relativ kurzen Kamerafahrt gleich vier Bilder Goyas zu sehen, die ineinander hineinragen, einander überlagern und deren Figuren aufeinander Bezug nehmen. Der Kameraschwenk nach unten, der bei dem Studioscheinwerfer begonnen hatte, streift kurz eine weibliche Figur, fährt dann an einem knienden Mann vorbei, um auf die Laterne zu treffen, die als zentrale Lichtquelle Goyas Gemälde »Der 3. Mai 1808 in Madrid« illuminiert. Der Kamerablick folgt anschließend der Körperlinie eines der zielenden Soldaten nach oben, um dann entlang den Gewehrläufen nach links zu schwenken. Im Hintergrund sieht man eine der schweren, blauen Fernsehkameras aus Jerzys Team entlang gleiten, und eine überraschende Lücke in der Komposition gibt plötzlich den Blick frei auf ein weiteres Bild von Goya, die »Nackte Maya«[137], die ausgestreckt auf einem Diwan liegt und die Arme hinter dem Kopf verschränkt. Wieder ist eine große Kamera zu sehen, die zwei Techniker von rechts nach links durch das Tableau ziehen und die offenbar eine Frau mit Schirm und Hund filmt. Eine Bewegung des Hundes, der an seiner Leine zieht und nach vorne ausbricht, motiviert einen Schwenk der außerdiegetischen Kamera: Er schnüffelt an einem Liegenden, den man nach kurzer Zeit als einen der Aufständischen aus dem »3. Mai«-

136 Farocki/Silverman: »Bewegte Bilder«, 205.

137 Francisco de Goya: *Die nackte Maya* (1789-1805), Öl auf Leinwand, 97 x 190 cm, Museo del Prado, Madrid.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Gemälde erkennt. Die folgenden Bewegungen widmen sich dann ausführlich dem Erschießungs-Gemälde, das den Vordergrund der Szene ausfüllt. Ist die Perspektive der malerischen Vorlage bis hierher weitgehend respektiert worden, dringt die Kamera nun in den Bildraum ein, fährt frontal an den Gewehrläufen vorbei und blickt direkt in die Gesichter der Zielenden. Im Vergleich zum Gemälde bildet die Kamerafahrt einen »Gegenschuss« zur Schussrichtung des Erschießungskommandos. Was in Goyas Bild nicht zu erkennen ist, kommt hier in Großaufnahme ins Bild: Die Gesichter der Schießenden.

Die drei unterschiedlichen Bildebenen – die Erschießung, die Liegende und die Spaziergängerin dazwischen – lassen sich unterschiedlichen thematischen Komplexen zuordnen, die PASSION strukturieren. (Abb. 38-40). Im verkleinerten Maßstab bildet sich die Konstruktion des Films auch hier in der Staffelung des Bildraumes ab:

> Jede der Schichten und also auch jede der Einzelszenen repräsentiert einen Themenbereich: die vordere das Thema Konflikt, Unterdrückung, Gewalt (später durch Arbeit erweitert), die hintere das Thema Sexualität, Begehren (später durch Liebe erweitert), die mittlere das, was als Bewegung selbst zwischen beiden Ebenen vermittelt und einen wie auch immer dramatischen oder epischen, in irgendeiner Form narrativen Zusammenhang entstehen läßt: das Erzählen selbst.[138]

Die Beweglichkeit der Kamera und die daraus resultierende Möglichkeit, den Blick des Zuschauers zu lenken, haben in der Goya-Sequenz aber noch eine weitere wichtige Folge. Erfasst man die Situation auf Goyas Gemälde sehr schnell, weil die Lichtsetzung sofort auf das angestrahlte Exekutionsopfer im weißen Hemd hindeutet, so gerät das Opfer hier im Film erst gegen Ende der tastenden Fahrt überhaupt ins Sichtfeld. Einmal wird die Szene zwischendurch abgebrochen, und erst nach einem zweiten Schwenk entlang den Gewehrläufen erfolgt der Schnitt auf den Wehrlosen, dessen Haltung an die eines Gekreuzigten erinnert. Der Film hat hier – anders als die Malerei – Gelegenheit, über die langsam gleitenden Bewegung und ein sukzessives Abtasten des Bildes Spannung zu erzeugen. Er kann den entscheidenden Moment des Gemäldes in räumlicher Hinsicht auflösen und in Erzählung überführen. Der Film wird also in seiner Eigenschaft als Kunst der Dauer und der zeitlichen Abfolge thematisiert, während das Gemälde (wie die Skulptur) seinen Gegenstand synchron dem Auge preisgibt und den Moment im Sinne Lessings im

138 Paech: *Passion* oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard, 179.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»fruchtbaren Augenblick« verdichten muss.[139] Godards Impuls ist es, einen Teil des Gemäldes in eine filmische Bewegung zu übertragen – »j'observe, je transforme, je transfère, je rabote ce qui dépasse, c'est tout«,[140] beschreibt Jerzy seine Funktion in dieser Szene. Beide, Jerzy und Godard, sind auf der Suche nach der inneren Dynamik des Bildes, die durch Linienführung, Licht oder Komposition vorgegeben ist – ein Motiv, das später in der Inszenierung El Grecos kulminieren wird.

Abb. 38-40

Es ist vergleichsweise wenig über Godards Auswahl von Gemälden geschrieben worden. Im Gegensatz zu PIERROT LE FOU, der sich weitgehend auf die Malerei des Impressionismus und seiner Nachfolger im 20. Jahrhundert beschränkt und sie nachdrücklich dem Kosmos alltäglicher Bilder zugeschlagen hatte, greift Godard in PASSION weiter zurück und umspannt mehrere Jahrhunderte abendländischer Kunst. Es sind zweifellos Klassiker der Kunstgeschichte, ›Meisterwerke‹, die Jerzy in seinem Film nachzustellen versucht; für den größten Teil der Bilder gilt aber darüber hinaus, dass sie im Keim bereits Bewegung und Erzählung enthalten, indem sie den entscheidenden Augenblick eines Handlungsverlaufs festhalten. Das gilt für Goyas »Tres de Mayo« ebenso wie für Rembrandts Nachtwache,[141] deren eigentlicher Titel »Kapitän Frans Banningh Cocq gibt seinem Leutnant den Befehl zum Abmarsch der Bürgerkompanie« das dynamische Moment verrät. Am

139 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: »Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie« [1766], in: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Bänden, hg. von Paul Rilla, Band 5: Antiquarische Schriften, Berlin: Aufbau Verlag 1955, 5-347: 28.

140 Godard: »Passion«, 20.

141 Rembrandt: *Nachtwache (Kapitän Frans Banningh Cocq gibt seinem Leutnant den Befehl zum Abmarsch der Bürgerkompanie)*; (1642), Öl auf Leinwand, 359 x 438 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

deutlichsten aber wird dies im letzten vollständig nachgestellten Bild, El Grecos »Himmelfahrt Mariä«[142]. Das Bild ist nicht nur das Aufwändigste der nachgestellten Gemälde, was Faltenwurf, Kostüme und das Arrangement der Figuren angeht. Es wird auch durch die Aufwärtsbewegung der Kamera und die sakralen Klänge auf der Tonspur als Reflexion über das Erhabene in der Kunst charakterisiert.

Die schon im Goya-Bild entwickelte Vorstellung, in das Bild ›eindringen‹ zu können, wird im Zusammenhang mit dem El Greco-Gemälde mit der Entjungferung Isabelles zusammengebracht. Unter dem Stichwort ›Penetration‹ hat Peter Wollen die Bildpraxis auf das Problem der Rahmung übertragen:

> The frame of a painting is not simply a rectangle inscribed round it, separating it from the plane surface of the wall. There is a second, virtual frame which demarcates imaginary from real space, co-extensive with the picture surface itself, a kind of veil or hymen, to use Derrida's favoured term. Whereas movement of the look (the camera's look) outside alters the first frame, the margin, movement of the look inside is an act of penetration, a metaphoric tearing of the veil.[143]

Anders als Bazins Bemerkungen zur Funktion von ›cadre‹und ›cache‹ in Malerei und Film weist Wollen auf die Grenze zwischen Betrachter und Bildinhalt hin. Nirgendwo wird diese Grenze so nachhaltig durchbrochen wie in der El Greco-Sequenz. Die Aufnahmen des Bildes können als Höhepunkt des Films gelten, da sie – im Zusammenspiel mit Faurés »Requiem« und der parallel erzählten Liebesgeschichte zwischen Jerzy und Isabelle – die zwei Handlungsstränge und die begleitende Musik so eng wie an keiner anderen Stelle zusammenführen. Über eine Reihe motivischer Analogien sind die Dreharbeiten am Set und die Annäherung zwischen dem Regisseur und der Arbeiterin als zwei Seiten einer Medaille geschildert. Auf dem Set schreitet eine der Darstellerinnen die Stufen zu einem Podest hinauf, im Hotel geht Isabelle die Treppe hoch zum Zimmer Jerzys. Die beiden sprechen über ihre Kündigung in der Fabrik und über den Zusammenhang zwischen den Gesten der Arbeit und denen der Liebe. Unvermittelt fragt Jerzy Isabelle, ob sie noch Jungfrau sei und führt seine Hand an ihr Kleid. Ein Schnitt führt zurück ins Fernsehstudio, wo die Kamera mit dem Abfilmen des El Greco-Bildes beginnt. »The film culminates with the defloration of a virgin, intercut with the camera's movement into and through the tableau of El Greco's ›Assumption

142 El Greco: *Die Himmelfahrt Mariä* (1577), Öl auf Leinwand, 401 x 229 cm, Art Institute of Chicago.

143 Peter Wollen: »Passion 1«, in: Framework 21 (1983), 4.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

of the Virgin Mary‹. This is the the moment when interior and exterior non-story and story most converge and inter-penetrate.«[144] Die Parallelisierung von Entjungferung und Himmelfahrt bringt die Szene nochmals implizit mit dem Motiv des ›fruchtbaren Augenblicks‹ zusammen, den Lessing in seiner Auseinandersetzung mit der Laokoongruppe als entscheidend für die unbewegten Bildkünste Skulptur und Malerei beschrieben hat. Das Moment der Bewegung und der Dynamik ist also sowohl über Struktur und verdeckte Anspielungen als auch über die Erzählung in PASSION verankert.

Um nach den Bemerkungen zur Zusammenführung zweier Handlungsstränge auf das theoretische Potential zu sprechen zu kommen, das sich mit El Greco verbindet, ist ein kleiner Umweg nötig. Denn es ist nicht nur die erzählerische Logik, die Godard hier zum spanischen Maler führt, sondern wohl auch die Wiederentdeckung der Schriften Eisensteins.[145] Dessen Überlegungen zum ›Kinematischen‹ in der Malerei, die 1980, in der Vorbereitungsphase von PASSION, auf Französisch gesammelt publiziert wurden,[146] geben mit den Begriffen des ›Ekstatischen‹ und des ›Pathetischen‹ zwei Stichworte vor, die auf Godards Verarbeitung des Bildes gleichermaßen zutreffen. In seiner Auseinandersetzung mit El Greco geht es Eisenstein weniger darum, die Malerei zur Vorgeschichte der Kinematographie zu adeln, als vielmehr durch die Kenntnis des Kinos und seiner Möglichkeiten Gemälde besser zu verstehen. Seinen Begriff des ›Kinematischen‹ entwickelt er dabei vor allem im Text »El Greco y el Cine«. Eisenstein erkennt in den Bildern El Grecos, den er kurzerhand zum »cinéaste espagnol« erklärt[147], eine Verdichtung und Linienführung, die einerseits *räumlich* aus dem Bild herausstrebt, andererseits den *zeitlichen* Zusammenhang aufbricht und das Bild – zumindest virtuell – vom Stillstand in die Bewegung überführt. Wichtiger als die bei El Greco ebenfalls zu findende Abbildung mehrerer Phasen einer Narration in einem einzigen Bild[148] ist Eisenstein die innere Dynamik eines Vorgangs, die sich bei dem spanischen Maler finden lässt: »Pour parler en termes de dynamique, elle [die Malerei El Grecos; V.P.] est alors parvenue […] à

144 Ebd.

145 Darauf hat vor allem Joachim Paech hingewiesen, auf dessen Ausführungen ich mich im Folgenden stütze: Joachim Paech: *Passion* oder die Ein*bild*ungen des Jean-Luc Godard, 30-38.

146 Sergej Eisenstein: Cinématisme. Peinture et Cinema, aus dem Russischen von Anne Zouboff, Einführung von François Albera, Brüssel: Édition complèxe 1980.

147 Ebd., 59.

148 Etwa in *Das Martyrium des heiligen Mauritius und der Thebaischen Legion* (circa 1578 bis 1579), verschiedene Fassungen im Escorial und in der National Gallery, London.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

rendre la dynamique interne de l'ensemble représenté en le dotant d'un tempérament propre, à l'aide d'un remaniement des éléments par montage.«[149] Eisensteins Begriff von Montage geht hier über die Konfrontation von mehreren Bildern hinaus. Er umfasst auch innerhalb eines Bildes das Aufeinanderprallen von Komplementärfarben, aus deren Kontrast sich ein explosives Potential ergebe, das er mit dem Begriff der »Ekstase«, des Aus-sich-Heraustretens zusammenbringt. Ekstase meint hier, dass das Motiv tatsächlich den Rahmen des Bildes zu sprengen scheint und aus dem festgelegten Bildraum herausdrängt, wie es in El Grecos »Himmelfahrt Mariä« zu erkennen ist.

> Daß Eisenstein gerade die Ekstase als das wesentliche kinematische Element bezeichnet und analysiert, zeigt, dass er die Spuren der Kinematographie nicht in der *Abbildung von Bewegung*, sondern in der *bewegten Abbildung*, in dieser bestimmten Art künstlerischer Produktivität gefunden hat, die sich mit unterschiedlichen Mitteln herstellt und in unterschiedlichen Formen darstellt.[150]

In diesem Sinne ist das ›Ekstatische‹, das Eisenstein bei El Greco bemerkt, nicht nur als Heraustreten aus dem einzelnen Bild zu interpretieren, sondern auch in einem übergreifenden Sinne als Heraustreten aus dem Medium der Malerei. Der Medienwechsel, den Godard in umgekehrter Richtung in PASSION durchführt, wenn er die Malerei in den Film zurückholt, ist in El Grecos Bildern bereits angelegt. Aber erst durch die Möglichkeiten von Kamerafahrt, Musik und Beleuchtung wird das, was Eisenstein anhand von El Grecos Bildern theoretisch fasst, tatsächlich zum Film.

Mit Godards Inzenierung des El Greco-Bildes erreicht die auch in den anderen analysierten Filmen erkennbare Tendenz, Malerei und Film zugleich einander anzunähern und voneinander abzugrenzen, ihren vorläufigen Höhepunkt. In der doppelten Geste, die bewegten Bilder des Films im *tableau vivant* stillzustellen und andererseits auf Gemälde zurückzugreifen, die ihrerseits das Potential von Bewegung in spannungsreichen Konstellationen darstellen, liegt eine Überblendung von Film und Malerei, die die mediale Grenze in ihrer Überschreitung akzentuiert und wahrnehmbar macht.

149 Sergej Eisenstein: Cinématisme, 17.
150 Joachim Paech: *Passion* oder die Ein*bild*ungen des Jean-Luc Godard, 33.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

III. Abweichung als Norm – Anmerkungen zum Essayfilm

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

Frieda Grafe[1]

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

Der Begriff Essayfilm und seine teils ebenfalls geläufigen Ableitungen[3] ist in der deutschsprachigen Filmwissenschaft und -kritik seit den achtziger Jahren zu einem festen Terminus geworden. Subjektiver als üb-

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

Der Begriff Essayfilm ist vor diesem Hintergrund problematisch, weil er ein Modell höchster Individualität und permanenter Abweichung – so wie es sich in der Literaturgeschichte von Michel de Montaigne herleitet[8] – mit dem eines hohen Maßes von Standardisierung und Normierung zusammenbringen will. Dieses Problem ist allerdings nicht spezifisch für die filmische Ausprägung des Essays. Die Bemühungen um eine filmische Gattungsdefinition vollziehen vielmehr ungewollt eine Schwierigkeit nach, in die auch die Philologie der sechziger Jahre bei den Klassifikationsversuchen des literarischen Essays geriet. Eine neuere »Geschichte des Essays« beschreibt dies rückblickend so: »Zoologisch gesprochen erwies sich der Essay als eine Gattung, die man phylogenetisch auf dem Papier glaubte festhalten zu können, deren Phänotypen sich jedoch allein in Abweichungen präsentierten, wobei man noch nicht einmal genau sagen konnte, wovon sie eigentlich abwichen.«[9] Die Gattungszuweisung lief im Falle des Essays also auf die aporetische Frage hinaus, wie sich eine Ansammlung von Abweichungen überhaupt noch als Norm beschreiben ließe. Eine Reihe von Schwierigkeiten, die sich aus dieser Bestimmung des Essays als prinzipieller Abweichung ergeben, hat Georg Stanitzek am Beispiel von klassischen Essays und beinahe ebenso klassischen Definitionsversuchen aufgezeigt.[10] Das übliche Argument der Inkommensurabilität und Regellosigkeit des Genres gerät in

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

Im literarischen Essay erfolgt die Antwort auf diese Frage wahlweise mit dem Hinweis auf die Individualität des Autoren – also dem Kriterium, für das in der Filmgeschichte der Autorenfilm steht[12] – oder im Rückgriff auf ein normatives Wertkriterium. Der Essay sei entweder durch die prominente Stimme eines Schriftstellers oder durch seine stilistische Brillanz bestimmt. Eine weitere Reaktion kann darin liegen, die klassifikatorischen Schwierigkeiten, wie Stanitzek es nennt, »nachdrücklich in Qualitäten des Gegenstandes umzuwidmen«.[13] Die Schwächen der Definition werden dann kurzerhand zur Stärke der zu definierenden Gattung erklärt. Gerade das Flüchtige, das sich der Essay auf die Fahnen schreibt, wird zum festgeschriebenen Gattungsmerkmal.

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

11 Ebd., 597.

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

13 Stanitzek: »Abweichung als Norm«, 597.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Operiert Eberts Beschreibung auf einem hohen Abstraktionsniveau, klaffen auch die Gattungsbeschreibungen im engeren Sinne weit auseinander: Mal gilt der Essayfilm – besonders in der amerikanischen Diskussion des Genres, die seit Mitte der neunziger Jahre mit einer gewissen Verspätung eingesetzt hat[19] – als die subjektivste filmische Gattung,[20] untrennbar von autobiographischen Anteilen und einer Zuspitzung auf den jeweiligen ›Autor‹. Essayfilme geraten damit in die Nähe des filmischen Tagebuchs oder des Briefs.[21] Indizien dafür werden im häufig auftretenden Kommentar des Filmemachers oder in seiner Einbindung in den Reflexionsprozess des Films erkannt. Anders als im klassischen Dokumentarfilm liegt der Fokus nicht im abgebildeten Gegenstand, sondern im Filmemacher, der das Material nach seinen Vorstellungen gruppiert, arrangiert und häufig explizit kommentiert. Auch die Präsenz der Autorenstimme, die etwa in den Filmen Alexander Kluges oft als strukturierendes und interpretierendes Moment im Vordergrund steht, lässt sich in ein solches Konzept einfügen. Der Essayfilm ist, aus dieser Perspektive betrachtet, die persönlichste Form des Filmens, die letztlich mehr als vom eigentlichen Gegenstand vom Filmemacher selbst handelt.

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

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

19 Phillip Lopate: »In Search of the Centaur. The Essay-Film«, in: Charles Warren (Hg.): Essays on Nonfiction-Film, Hanover: University Press of New England 1996, 243-269.

20 »›Subjektivität‹ ist deshalb eines der zentralen Schlagworte der filmwissenschaftlichen Diskussion um den Essayfilm.« (Scherer: Ivens, Marker, Godard, Jarman, 24.)

21 Vgl. Martin Schaub: »Filme als Briefe«, in: Blümlinger/Wulff (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen, 109-118.

22 Hanno Möbius: »Das Abenteuer Essayfilm«, in: AugenBlick 10, Juni 1991 [Themenheft: Versuche über den Essayfilm], 10-24: 18. Eher verwirrend wirkt Möbius' Vorschlag, die Filme, deren Erkenntnisimpuls gegenüber dem poetisch-autobiographischen überwiegen, der Klarheit halber als »Filmessays« zu bezeichnen, während man die Bezeichnung »Essayfilm« für die persönlicher geprägten Filme beibehalten solle.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

25 Vgl. AugenBlick 10, Juni 1991 [Themenheft: Versuche über den Essayfilm], Vgl. außerdem: Blümlinger/Wulff (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen.
26 Etwa bei Paul Arthur: »Essay Questions«, in: Film Comment 1/2003, 58-63.
27 Grafe: »Der bessere Dokumentarfilm, die gefundene Fiktion«, 139.
28 Scherer: Ivens, Marker, Godard, Jarman, 30.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

34 Vgl. André Bazin: »Lettre de Sibérie« [1958], in: Blümlinger/Wulff (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen, 205-208: 206f. Unter horizontaler Montage versteht Bazin die Kopplung, die Chris Marker (in LETTRE DE SIBÉRIE und anderen Filmen) zwischen gesprochenem Kommentar und Bild vornimmt.
35 Wilhelm Roth: Der Dokumentarfilm seit 1960, München, Luzern: Bucher 1982, 185.
36 Möbius: »Das Abenteuer Essayfilm«, 19.
37 Lopate: »In Search of the Centaur«, 245.
38 Arthur: »Essay Questions«, 58-63.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

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

43 Richter: »Der Filmessay«, 197.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

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

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

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

47 Richter: »Der Filmessay«, 198.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

48 Godard: »On doit tout mettre dans un film« [1967]. In: JLG I, 295-296: 296.
49 Béla Balázs: Der Geist des Films [1930], mit einer Einleitung von Hartmut Bitomsky, Frankfurt am Main: Makol 1972, 89.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

50 Ebd., 97.

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

Ein Blick in Eisensteins Notate zur geplanten »Kapital«-Verfilmung[55] zeigt deutlich, wie dort die Montage – und damit die Verknüpfung von Gedanken – zum Kernstück dessen wird, was auch von ihm in diesem Zusammenhang mehrfach als filmischer »Essay« bezeichnet wird. Aufschlussreich ist dabei die Organisationsform, die Eisenstein in der Konzeptionsphase des Projekts wählt. Eisenstein notiert seine Gedanken nicht in linearer Abfolge in einem Buch, sondern heftet sie als einzelne (verschiebbare) Zettel an die Wand in seinem Schneideraum. Bereits die Anordnung der Notizen folgt also einem kombinatorischen, montierenden Prinzip, das auch auf der Ebene der filmischen Struktur eingefordert wird. Mit dem Pathos des Gattungsbegründers stilisiert Eisenstein seinen gerade entstehenden Film OKTOBER zum ersten Essayfilm: »Im Film erscheint nach Drama, Poem und Ballade mit ›Oktober‹ eine neue Filmform – ein ›Essay‹-Band aus einer Reihe von Themen, die die Oktober[revolution] ausmachen.«[56] Allerdings geht es in OKTOBER offenkundig um ein Ereignis – die zehn Jahre zurückliegenden Revolution – und damit gerade nicht um einen abstrakten Gedanken in Richters Sinne. Dementsprechend beschränken sich intellektuelle, auf Vergleichen basierende Montagen hier auf einzelne Sequenzen: Ein einlullender Redner, der mit einer Lyra gekoppelt wird, der Kriegs- und Marineminister Kerenski, dessen Eitelkeit durch den Zwischenschnitt auf einen Pfau verdeutlicht wird. Erst für die anstehende »Kapital«-Verfilmung plant Eisenstein eine vollständige »De-Anekdotisierung«[57] des Films – den Verzicht auf eine durchgängige Filmfabel.

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

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

56 Ebd., 290.

57 Ebd., 291.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

Auf der Ebene der gedanklichen Verknüpfung lässt sich Eisenstein also von einem Dominoeffekt leiten, der gerade nicht auf eine optisch-formale Ähnlichkeit der Bilder setzt, sondern auf die metonymische Nähe der von ihnen vertretenen Begriffe.[60] Dieses Verfahren setzt Vertrauen in die Mitarbeit des Zuschauers voraus, denn um den zugrunde liegenden Gedanken nachvollziehen zu können, muss ein intellektueller Übersetzungsprozess stattfinden: Zunächst müssen die Bilder in Begriffe und (politische) Hintergründe rückübertragen werden, um den darunter liegenden Gedanken der kausalen Verknüpfung von Lebensmitteln, Kolonialgeschichte und Krieg nachzuvollziehen. Aus der Perspektive einer rein filmisch operierenden Poetik lässt sich Eisensteins Strategie unterschiedlich bewerten: Erinnert man sich an Hartmut Winklers Charakterisierung des Films als einer Artikulationsform, die ausschließlich aus Konkretem besteht[61], so sorgt die Montage hier für eine Wiedereinführung gedanklicher Abstraktion, die nun aber nicht mehr als Voraussetzung des Sprechens begriffen wird, sondern als ihr Resultat. Ein versinkendes Schiff ist in der Kopplung Eisensteins eben nicht ein Schiff, sondern führt zum abstrakteren Gedanken des Kriegs und der internationalen

58 Ebd., 302.
59 Ebd., 304.
60 In diesem Sinne hatte auch Roman Jakobson den dokumentarischen Film insgesamt der Metonymie zugerechnet: »Alle dokumentarischen oder dem Dokumentarischen nahestehenden Filme sind per definitionem eher metonymisch als metaphorisch.« (Roman Jakobson: »Gespräch über den Film« [1967], in: Ders.: Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982, hg. von Elmar Holenstein, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, 267-280: 271.)
61 Hartmut Winkler: Docuverse. Zur Medientheorie der Computer, München: Boer 1997, 207.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

IV. Cut - Zwischenspiel im Schneideraum

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

Jean-Luc Godard[1]

Sucht man nach einem spezifischen Ort im Prozess des Filmemachens, an dem Theorie in Praxis umschlägt und besonders deutlich Eingang in die Filme findet, stößt man im Falle Godards und Farockis nicht auf den Schreibtisch des Autors, sondern auf den Schneideraum. Dabei ist der Schneideraum üblicherweise einer der unsichtbaren Orte des Filmemachens und schon deshalb nur äußerst selten Thema in filmischen Erzählungen: »Für Menschen, die im Schneideraum arbeiten – egal, ob sie als Autor ihren eigenen Film montieren oder den Film eines anderen, ist eine Erfahrung fundamental: Niemand scheint auch nur den Schimmer einer Ahnung zu haben, was dort geschieht.«[2] Allerdings leitet sich aus dieser Unkenntnis meist keine Neugierde ab. Während der Prozess der Filmentwicklung ein Moment magischer Spannung enthält und die Dunkelkammer, wie Michelangelo Antonioni in Blow Up für die Fotografie gezeigt hat, zum archimedischen Punkt eines ganzen Films werden kann, verbindet sich mit dem Schneideraum keinerlei Schauwert, der filmisch auszubeuten wäre. Die Montage im Schneideraum wird – bei aller Weitläufigkeit des Genres »Film im Film« und der Diversifizierung dessen, was man als selbstreflexive Formen des Films beschreiben kann[3] – in den wenigsten Fällen explizit zum Motiv eines Filmes. Grob gesagt befassen sich die meisten selbstbezüglichen Filme entweder mit den unmittelbaren Dreharbeiten eines Films oder mit der Vorführung des fertigen Produkts im Kino.[4]

1 King Lear, F/USA 1987, Regie: Jean-Luc Godard.

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

5 Die Klassiker dieses Subgenres sind neben Godards LE MÉPRIS vor allem François Truffauts LA NUIT AMÉRICAINE (F 1973) und Federico Fellinis OTTO E MEZZO (F/I 1963). Vgl. für eine Analyse dieser Filme Harald Schleicher: Film-Reflexionen. Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini, Tübingen: Niemeyer 1991.

6 Die Möglichkeiten dieser Interaktion hat Woody Allen in THE PURPLE ROSE OF CAIRO (USA 1985) am konsequentesten durchgespielt, wenn er Leinwand und Zuschauerraum ineinander übergehen und zwischen der Zuschauerin Cecilia (Mia Farrow) und ihrem Leinwandhelden Tom Baxter (Jeff Daniels) eine Liebesgeschichte entstehen lässt.

7 Etwa auf dem Umschlag des ersten Bandes seiner Schriften. Für die von ihm gestaltete Ausgabe 300 der *Cahiers du cinéma* (Mai 1981) hat Godard das Eisenstein-Photo mit einem Bild und Text Sigmund Freuds zusammengebracht. Während Eisenstein sich im Vordergrund auf den Bildschnitt vorbereitet und den Celluloid-Streifen inspiziert, schaut der Erfinder der Psychoanalyse ihm vom Bildschirm aus zu. Die Montage als rhetorischer Eingriff, der latent-unsichtbare Teile aus dem Sichtbaren hervortreten lässt, erscheint in der Gegenüberstellung als die Produktion eines »Optisch Unbewußten«, wie es Walter Benjamin im Kunstwerk-Aufsatz bezeichnet. Abgebildet ist die Collage in Michael Temple/James S. Williams/MichaelWitt (Hg.): For Ever Godard, London: Black Dog Publishing 2004, 12.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

Was ein Schneideraum ist: SCHNITTSTELLE

»Was am Schnittplatz geschieht, ist das einem wissenschaftlichen Versuch vergleichbar?«

Harun Farocki[12]

»Was ein Schneideraum ist« überschreibt Harun Farocki, zwischen Frage und Aussage balancierend, 1980 einen kurzen Text in der *Filmkritik*. Schon der Titel gibt einen Hinweis auf die Vernachlässigung, die dieser Ort im Diskurs über den

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

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

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

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

12 SCHNITTSTELLE, D 1995, Regie: Harun Farocki.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

14 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

frühen siebziger Jahre dar[15] wie eine theoretische Vorbereitung für die installativen Arbeiten der neunziger. In beiden Fällen steht der Schneideraum – verdeckt oder offen – im Zentrum. Anfang der siebziger Jahre hat Farocki zwei »Telekritik«-Sendungen für den WDR gedreht,[16] in denen der Schnittplatz zwar nicht abgebildet wird, aber die materielle Voraussetzung für Farockis Diagnose des Fernsehbetriebs darstellt. Der Begriff ›Section‹ (so der französische Titel von SCHNITTSTELLE), ist bereits hier insofern wörtlich zu nehmen, dass Farocki eine fast medizinische Untersuchung der Fernsehwirklichkeit vornimmt. Er zieht aus der laufenden Fernsehproduktion einzelne Beispiele des Genres ›Feature‹ heraus und lässt sie einen mehrstufigen Prozess der Kritik durchlaufen: Vom unkommentierten Zeigen eines Beitrags über die nochmalige Lektüre mit Anmerkungen hin zur Interpretation, wie der gängigen Fernseharbeit ein kritisches Modell des Arbeitens im Fernsehen entgegenzusetzen sein könnte. Wie zentral dabei der Schneidetisch als analytisches Instrumentarium ist, hat Farocki in einem begleitenden Text betont:

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

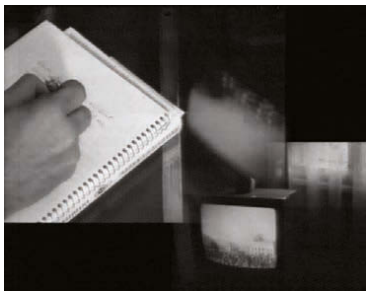


Abb. 41

eine Geschichte kann nicht von *zwei* Klassen handeln, denn zwei, das ist schon die Totalität«,[21] heißt es da aus dem Mund des Autors, der bezeichnenderweise nicht direkt zu sehen ist, sondern als Spiegelung in der glänzenden Oberfläche seines Schreibtischs. Ein Bild – das des Autors – und ein Text kommen zusammen und präfigurieren, noch vor dem Text über den Schneidetisch und der Installation SCHNITTSTELLE, die Konstellation, Bild und Text ineinander zu denken und das Ganze als buchstäblichen Reflexionsprozess vorzuführen. SCHNITTSTELLE greift diesen Gedanken auf und führt ihn weiter. Farocki sichtet Bilder aus seinen Filmen, teils ergänzt um neue Aufnahmen,[22] und ordnet jeweils zwei Bilder einander zu. Vor allem aber kommentiert er diesen Prozess des Sichtens und der Montage. SCHNITTSTELLE ist eine Reflexion über die Möglichkeiten nicht-linearer Verknüpfung von Bildern, und an die Gegenüberstellung von Bildern lagern sich zahlreiche weitere Dichotomien an, etwa die von Bild vs. Text, von Film vs. Video, von visuell vs. taktil, von Codierung vs. Entschlüsselung. Schnittplatz und Montage werden damit – wie bei Godard – zu einer Metapher für das In-Beziehung-Setzen und die Verknüpfung von Ideen.

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

24 Im Text »Wie man sieht«, der begleitend zum gleichnamigen Film in Uwe Nettelbecks Zeitschrift *Die Republik* erschienen ist, hat Farocki einen Gedanken Claude Lévi-Strauss' zitiert, der das Subjekt in ähnlicher Weise als Kanalisierung unterschiedlicher Diskurse versteht: »Ich komme mir vor wie ein Ort, an dem etwas geschieht, an dem aber kein Ich vorhanden ist. Jeder von uns ist eine Art Straßenkreuzung, auf der sich Verschiedenes ereignet. Die Straßenkreuzung selbst ist völlig passiv; etwas ereignet sich darauf. Etwas anderes, genauso Gültiges, ereignet sich anderswo.« (Claude Lévi-Strauss: »Mythos und Bedeutung«, zitiert in: Harun Farocki: »Wie man sieht«, in: Die Republik Nummer 76-78, 9. September 1986, 33-106: 35.)

25 Bei SCHNITTSTELLE fällt es schwer, von ›Einstellungen‹ im klassischen Sinne zu sprechen, da der Wechsel von Bildern und Sequenzen in den seltensten Fällen auf beiden Bildschirmen gleichzeitig stattfindet.

26 Unter dem Titel »Substandard« hat Farocki einen Text geschrieben, der über die Hintergründe des Films informiert: Harun Farocki: »Substandard« [1993], in: Ders.: Nachdruck, 249-267.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abb. 42 und 43

NICHT LÖSCHBARES FEUER, wie auf dem zweiten, kleineren Bild zu lesen ist –, folgt darauf die erste Szene des Films von 1969, die auf dem rechten Bild erkennbar ist. Ende der sechziger Jahre liest Farocki nüchtern die Zeugenaussage eines Vietnamesen vor, der von einem amerikanischen Napalmangriff berichtet. Mehr als zwei Jahrzehnte später spricht er diesen Monolog leicht zeitversetzt nach, halb aus der Erinnerung, halb wie ein Simultanübersetzer. In dem Moment, in dem im Originalfilm Farockis rechte Hand aus dem Bild heraus nach der Zigarette greift, um sie auf dem Rücken der anderen Hand auszudrücken, wird im anderen Bild auf Farockis Hand geschnitten, die über die Narbe von damals streicht. Das alte Bild setzt sich im neuen fort, seine Spuren lassen sich von links nach rechts nachverfolgen. Die Bilder geraten in Berührung, der Autor reicht dem Autor über einen Zeitraum von 25 Jahren die Hand.[37]

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

Montage, toujours: JLG/JLG

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

40 Ebd., 244.
41 Ebd.
42 Michael Witt: »Montage, My Beautiful Care, or Histories of the Cinematograph«, in: Michael Temple/James Williams (Hg.): The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000, Amsterdam: Amsterdam UP 2001, 33-50: 44.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

Abb. 44-45

Der Ort des Filmemachers wird im Verbund unterschiedlicher Produktionszusammenhänge und Medien reflektiert, Autorschaft im buchstäblichen Sinne zur Praxis der Anschauung, der Theorie und des (Selbst-)Zitats. Stärker als ein Selbstporträt erscheint JLG/JLG auf den ersten Blick wie ein Inventar der unterschiedlichen Medien, deren Inhalte als Materialien in die Arbeiten Godards Eingang finden. Godard schreibt Begriffe in ein leeres Heft, in einer langsamen Kamerafahrt entlang eines Bücherregals, die an die Supermarkt-Sequenz aus TOUT VA BIEN erinnert, wird diesmal statt der Warenwelt der Kosmos des geschriebenen Worts ausgemessen, Gemälde und Reproduktionen werden ebenso abgefilmt wie Fernseh- und Videobildschirme.

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

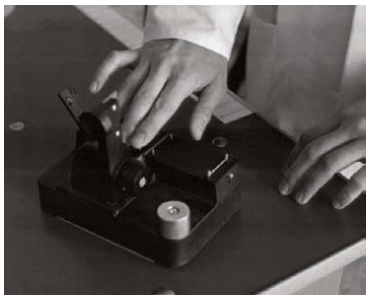
Hier wie im gesamten Text Diderots ist die Grenze zwischen innerem und äußerem, zwischen ›realem‹ und ›imaginärem‹ Bild eine der Leitunterscheidungen, deren Subversion zugleich zu einer Ausweitung des Bildbegriffs führt. Mit der Einführung der blinden Cutterin werden diese beiden Arten des ›Sehens‹ auf das Kino übertragen und die Kunst des Sichtbaren mit dem Unsichtbaren in Berührung gebracht. Bereits in der Verbindung von Blindheit und Schnitt ist der Komplex der Montage und die Möglichkeit der Herstellung einer unsichtbaren dritten Bildes durch die Kopplung von zwei anderen Bildern angedeutet, der im weiteren Verlauf der Szene entfaltet wird. Der Film wird an dieser Stelle aber auch zu einer Reflexion über das Verhältnis von Sehen und Fühlen; die taktilen Qualitäten des Filmstreifens, auf die Farocki in SCHNITTSTELLE hinweist, markieren auch hier eine wichtige Unterscheidung. »Through her monologue, Godard brings together the two senses that are generally most opposed to one another – seeing and touching. ›To see‹ comes to signify ›to touch,‹ and ›to touch,‹ to see.«[48] Mit dem Monolog, auf den Kaja Silverman anspielt, ist eine ausführliche Passage aus Maurice Merleau-Pontys Buch »Le visible et l'invisible« gemeint, die Godard der blinden Cutterin in den Mund legt. In JLG/JLG beschreibt er der Blinden eine Szene aus seinem ein Jahr zuvor entstandenen Film HÉLAS POUR MOI[49] und gibt ihr genaue Instruktionen, nach wie vielen Bildern jeweils geschnitten werden muss. Die Assistentin wiederholt seine Beschreibung zunächst gewissenhaft, um dann, nach einer Reihe von Schwarzbildern, fortzufahren, während ihre Hände über das Schnittpult des Schneidetischs gleiten (Abb. 46 und 47):

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

48 Kaja Silverman: »The Author as Receiver«, in: October 96, Spring 2001, 17-34: 31.
49 HÉLAS POUR MOI, F/CH 1993, Regie: Jean-Luc Godard.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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



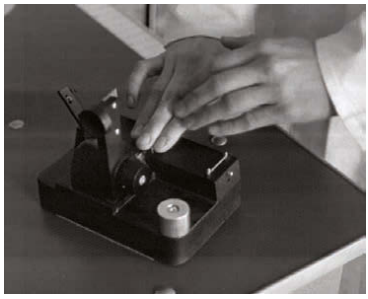


Abb. 46-47

Merleau-Pontys Text stellt zum einen den Versuch dar, anhand einer Reflexion zum Verhältnis von Berührung und Sehen den wahrnehmenden Körper – das, was er »la chair« nennt – als unhintergehbare Instanz zu beschreiben, in der die unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi zusammenfallen. Dies geschieht vor allem aufgrund seiner Doppelfunktion als wahrnehmendes und wahrgenommenes Subjekt. Sehen und Gesehenwerden, aktive Wahrnehmung und passives Geschehen verbinden sich zu einer Doppelfigur, die sich auf den Autorenbegriff übertragen lässt, die Godard in JLG/JLG entwickelt. Der aktive Autor, der Wahrnehmung setzt und inszeniert und dem ohne weiteres Egozentrik oder Narzissmus vorgehalten werden könnten, wird konterkariert von einem wahrnehmenden, ›empfangenden‹ Autoren. Der Film, so könnte man mit Kaja Silverman argumentieren, ist weniger das eitle Produkt einer der beiden Figuren als der Schauplatz des Konflikts, der zwischen ihnen ausgetragen wird: »I actually think, however, that the two Godards featured in the title JLG/JLG are the two Godards who compete with each other for center-stage in that film: the author as legendary personage, and the author as receiver.«[51]

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

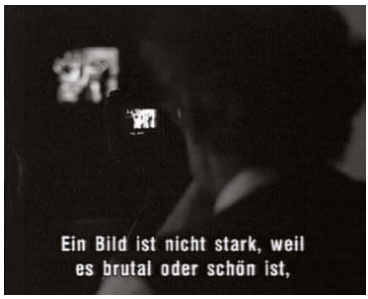
Für den Glauben an die Macht der Bildverknüpfung (stärker als an die des Einzelbildes) stehen dabei nicht nur die russischen Theoretiker der Stummfilmzeit Pate. Einer der wichtigsten Bezugspunkte, der auch in JLG/JLG zitiert wird, ist ein kurzer Text des französischen Surrealisten Pierre Reverdy. Reverdy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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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



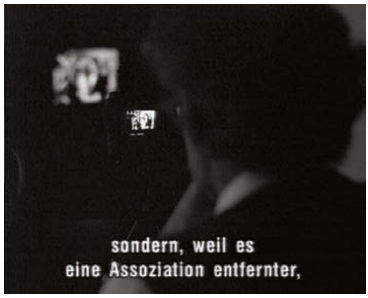


Abb. 48-50

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

V. TAKING PICTURES - FOTOGRAFIE UND FILM

»Pour l'homme de guerre, la fonction de l'arme c'est la fonction de l'œil.«

Paul Virilio[1]

Wann immer ein Film Fotografien abbildet, spricht er über seine eigenen Voraussetzungen. Ein Foto im Film bildet eine Zeitschleife, in der das Medium auf seine Geschichte zurückprojiziert wird und die eigene Vorgeschichte in den Blick nimmt: Film ist, vor jeder inhaltlichen Bestimmung des Mediums und auf seine technischen Bedingungen reduziert, nichts anderes als eine Aneinanderreihung von physikalisch und chemisch erzeugten Einzelbildern – von Fotografien, die in Reihe geschaltet und in Fluss gebracht werden. Das Kino führt somit die Abbildung einer paradoxen Bewegungsform vor, die aus der bloßen Addition gefrorener Momente besteht. Die Frage Zenons, vom Zeit-Theoretiker Henri Bergson formalisiert und von dessen Exegeten Gilles Deleuze wieder aufgegriffen,[2] wie aus einer Abfolge von Augenblicken ein kontinuierlicher Zeitfluss entstehen könne, findet im Film eine technische Antwort – eine Antwort allerdings, die sich bei genauerem Hinsehen eher als trickreiche Verschiebung der Frage entpuppt, da der Effekt durch die bloße Überlistung der träge reagierenden Augen erzielt wird:

Die Bewegung, die das vermeintliche filmische Hyperfoto ›abbildet‹, ist eine falsche, auf jenem Prinzip beruhend, das nach dem klassischen Paradox Achill daran hindert, die Schildkröte einzuholen: die Minimierung des Zeitdifferentials zwischen den kontinuierlich zerlegten, statischen Elementen treibt die jeweilige Lücke/Dunkelzone zu einem Grenzwert. Anders als das Fabrik-

1 Paul Virilio: Guerre et cinéma I. Logistique de la perception [1984], Paris: Cahiers du cinéma, 2. Auflage 1991, 26.

2 Deleuze hat das Problem, das Bergson 1907 als ›kinematographische Illusion‹ bezeichnet hat, folgendermaßen beschrieben: »D'une part, vous aurez beau rapprocher à l'infini deux instants ou deux positions, le mouvement se fera toujours dans l'intervalle entre les deux, donc derrière votre dos. D'autre part, vous aurez beau diviser et subdiviser le temps, le mouvement se fera toujours dans une durée concrète, chaque mouvement aura donc sa propre durée qualitative.« (Gilles Deleuze: »Thèses sur le mouvement. Premier commentaire de Bergson«, in: Ders.: Cinéma I: L'image-mouvement, Paris: Minuit 1983, 9-22, 9f.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Fließband, das (indem es zerlegte Arbeitskraft auf die Achse abstrakter Zeit projiziert) z.B. ganze Autos ausspuckt, stellt das kinematografische Bilder-Fließband kein synthetisches Bildganzes als Endprodukt her: es kommt strenggenommen immer nur ein Beziehungsbild heraus.[3]

Erst diese Eigenschaft als Beziehungsbild erlaubt zwischen den klar voneinander abgehobenen Einzelaufnahmen Schnitte und ermöglicht damit die Montage unterschiedlicher Bilder und Filmstreifen. Der vermeintlich kontinuierliche Bildfluss wird dann offenkundig zum diskontinuierlichen Sprung von einem Bild in das nächste, der nur als relationale Größe zu begreifen ist. Das Filmbild ist deshalb immer bereits abstraktes ›Zwischenbild‹, und in diesem Sinne hat Eisenstein das Montageprinzip auf allen Ebenen des Filmens ausgemacht – von der Verbindung einzelner Bildkader zu einer flüssigen Bewegung (»the stage of micro-montage«), über die eigentliche Montage einzelner Sequenzen bis hin zur Verknüpfung von ganzen Bildclustern: »Thus montage pervades all ›levels‹ of film-making, beginning with the basic cinematic phenomenon, through ›montage-proper‹ and up to the compositional totality of the film as a whole.«[4]

Die gemeinsame Zugehörigkeit von Film und Fotografie zum »Universum der technischen Bilder«[5] hat zwei Dimensionen, eine systematische und eine historische. Sie betrifft – soweit das Systematische – die Dialektik von Einzelkader und bewegtem Bild, auf der jeder einzelne Film basiert: Jedes Bild ist für sich genommen starr, die Bewegung eines Films muss also ›zwischen‹ den Bildern liegen, im Schnitt, im Dunkel zwischen zwei Kadern, in dem das Gehirn synthetisierend einen Übergang ergänzt und etwas sichtbar macht, das im Material selbst nicht zu finden ist. In diesem Sinne ist das Kino tatsächlich, vor jeder Semantik, ein Medium der Illusionierung, das darin an eine lange Geschichte der optischen Täuschungen anschließt.[6] Das Verhältnis von Fotografie und Film betrifft aber neben dieser in jedem Film verborgen wirksamen

3 Rudolf Kersting: Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films, Basel / Frankfurt am Main: Stroemfeld 1989, 53f.

4 Sergej Eisenstein: »Laocoön«, in: Ders.: Selected Works, Volume II: Towards a Theory of Montage, hg. von Michael Glenny/Richard Taylor, London: BFI 1991, 109-202: 109.

5 Vilém Flusser: Ins Universum der technischen Bilder [1985], Göttingen: European Photography 1986.

6 Vgl. die zahlreichen Beispiele in Werner Nekes' Film WAS GESCHAH WIRKLICH ZWISCHEN DEN BILDERN? (BRD 1986), darüber hinaus auch den Ausstellungskatalog Die Wunderkammer des Sehens. Aus der Sammlung Werner Nekes (Katalog). Graz: Johanneum 2003/04. An dem Aspekt der Illusionierung hat sich zugleich der Ideologieverdacht gegen den Film immer wieder am stärksten entzündet, sei es in Adornos Verurteilung des Films als Illusionsmaschine oder in der Bezeichnung ›Traumfabrik‹, sei es in der französischen Kritik an den ideologischen Voraussetzungen des filmischen ›Apparats‹.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Spannung zwischen Stillstand und Bewegung auch die historische Genese des Mediums Film als Ergebnis einer Kopplung von Physik und Chemie. Aus dieser Perspektive erscheint der Film, wie André Bazin mit Blick auf den realistischen Charakter des Mediums schreibt, als »achèvement dans le temps de l'objectivité photographique«[7]. Die Unparteilichkeit, mit der das Kamera-Auge die Wirklichkeit ›aufzeichnet‹, ist auch sprachlich in den Apparat eingetragen: Ein entscheidendes Element der Kamera bezeichnet man als ›Objektiv‹, und es kann als treffende Abbildung dieses Erbschaftsverhältnisses gesehen werden, dass auch die Gebrüder Lumière, die (wie einige andere auch) als ›Erfinder‹ des Mediums gelten, Besitzer einer Fabrik für fotografische Instrumente waren. So plausibel diese historische Herleitung sein mag, die in der abgekürzten Formulierung ›Movie‹ den Film als bewegte (Einzel-)Bilder charakterisiert, so problematisch ist sie. Denn das vermeintliche Erbschaftsverhältnis ebnet die mediale Differenz eher ein als sie im Hin und Her zwischen den Medien sichtbar zu machen. Nimmt man dagegen einzelne Filme, in deren Struktur Fotografien eine wichtige Rolle spielen, so bekommt die Schwelle zwischen beiden Medien eine theoretische Valenz und markiert erneut den Umschlagpunkt, an dem der Film vom Modus der Abbildung zu dem der theoretischen ›Aussage‹ springen kann. Die Grenze zwischen Film und Fotografie ist daher als ein weiterer Ort zu beschreiben, an dem – aus der Oszillation zwischen beiden Polen – eine theoretische Bestimmung des jeweiligen Mediums resultiert.

Auch wenn dieses Oszillieren in jedem Film latent wirksam ist, gibt es Filme, die sich explizit mit der Fotografie beschäftigen und aus der Spannung beider Medien heraus den Film zu bestimmen versuchen. Eine solche Bestimmung findet im gleichen Maße von Innen – aus dem Einzelbild heraus – statt, wie sie den Film von ›Außen‹, vom anderen Medium her zu definieren versucht. Wiederum hängt es, wie auch beim filmischen Rückgriff auf die Malerei, mit der Unmöglichkeit einer *Selbst*-reflexion des Mediums im strengen Sinne zusammen, dass der theoretische Zugriff auf den Film den Umweg über ein anderes, verwandtes Medium nimmt, um ›sich selbst‹ in den Blick zu bekommen. Die Beobachtung des Films vom Standpunkt der Fotografie generiert – innerhalb des Films – eine zweite Beobachtungsebene, von der aus das Subjekt Film zum analysierten Objekt werden kann. »Aussitôt qu'on arrête le film, on commence à trouver le temps d'ajouter à l'image. On pense autrement le

7 Bazin: »Ontologie de l'image photographique« [1945], in: Ders.: Qu'est-ce que le cinéma, Tome I: Ontologie et langage, Paris: Les Éditions du Cerf 1958, 11-19: 16.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

film, le cinéma«,[8] beschreibt Raymond Bellour die Wirkung von Standbildern in Filmen, und ein ähnliches Phänomen hat Stanley Cavell im Auge, wenn er schreibt, dass die fotografische Starrheit eines Fotos im Kontext des bewegten Films einen Schock bedeute und dadurch die dramatische Illusion zerstöre.[9] Ex negativo sensibilisiert also gerade das Anhalten des Bildes für seine Eigenheiten als bewegtes Bild. Zugespitzt formuliert: Erst wenn das bewegte Bild stillsteht, wird es als Bewegungsbild sichtbar.[10]

Der Umweg zur Selbstreflexion des Films, der durch die Verwendung von Fotografien beschritten wird, erscheint dabei kürzer als bei der Malerei, da beide Medien sich über den gleichen Automatismus der Abbildung definieren: »While a painting, even one that meets photographic standards of resemblance, is never more than the stating of an interpretation, a photograph is never less than the registering of an emanation (light waves reflected by objects) – a material vestige of its subject in a way that no painting can be.«[11] Sowohl der Weg der Bilderzeugung als auch die relationalen Verhältnisse zwischen Bild und Realität sind bei Film und Fotografie ähnlich und eröffnen die Möglichkeit, im jeweils einen über das jeweils andere zu sprechen. Indem man über Fotografien spricht, entfernt man sich also scheinbar nur wenig vom Film selbst und wechselt doch den Modus filmischen Sprechens.[12]

Bei der Suche nach Filmen, in denen eine solche Reflexion besonders offensichtlich stattfindet, stößt man erneut auf solche, die meist unter dem Stichwort Essayfilm rubriziert werden. Chris Markers Film LA

8 Raymond Bellour: »Le spectateur pensif«, in: Photogénies Nr. 5 (April 1984), wiederabgedruckt in Ders.: L'entre-images: photo: cinéma: vidéo, Paris: La Différence, 1990, 74-83: 80.

9 Vgl. Stanley Cavell: »What Fotography calls Thinking«, in: Camera Austria 19/20, 1985, 32-43: 35f.

10 Dem bislang wenig theoretisierten Bildtypus des *Stills* – sei es als Standfotografie zu Werbezwecken, sei es in seiner Aktualisierung in der zeitgenössischen Kunst (etwa bei Richard Hamilton und Cindy Sherman) – hat Winfried Pauleit ein Buch gewidmet: Winfried Pauleit: Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino, Frankfurt am Main: Stroemfeld 2004.

11 Susan Sontag: »The Image World«, in: Dies.: On Photography, London: Penguin 1977, 151-180: 154.

12 Auf besonders einfache, aber zugleich bestechende Weise schließt Morgan Fisher in seinem Film PRODUCTION STILLS (USA 1970) die Medien Film und Fotografie miteinander kurz: In einer festen Einstellung werden nacheinander zwölf Polaroid-Fotos gezeigt, die man allmählich als Standfotgrafien vom Set erkennt, an dem gerade der Film PRODUCTION STILLS ensteht. Im Off hört man die Geräusche der Kamera und Gespräche zwischen den beteiligten Personen, und Foto für Foto bekommt man einen deutlicheren visuellen Eindruck von den Dreharbeiten. Die Entstehungszeit der Fotos ist zugleich die des Films, das Material des Films sind eine Filmrolle und eine Packung Polaroidfilm. Vgl. dazu Morgan Fisher: »Production Stills«, in: Fate of alien modes, hg. von Constanze Ruhm u.a., Wien: Secession 2003, 58.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

JETÉE[13] fehlt in fast keiner Abhandlung über das Verhältnis von Film und Fotografie, denn Marker führt die Kopplung beider Medien schon früh an einen Endpunkt, indem er die Bildebene seines Films beinahe vollständig als Abfolge von statischen Fotografien organisiert.[14] Allerdings ist gerade an La jetée besonders deutlich zu sehen, dass auch die Addition von Fotografien bereits Film ist. Durch das filmische Verfahren der Montage arrangiert Marker die Bilder so, dass sich auch hier eine erzählerische Bewegung mit deutlich unterschiedlichen Geschwindigkeiten und Rhythmen ergibt. Die beunruhigende Verschachtelung von Zeitebenen, die in LA JETÉE zu grundsätzlichen Reflexionen über Zeit, Erinnerung und Tod führt, wird durch den Kommentar des Erzählers aus den Bildern heraus- und in sie hineingelesen. Nicht umsonst sind Hitchcocks VERTIGO und Marcel Prousts »A la recherche du temps perdu« für Marker seit den fünfziger Jahren zwei zentrale Bezugspunkte.[15] Das unbewegte Foto steht nicht nur stellvertretend für die Zeitform ›Vergangenheit‹, sondern wird zur Allegorie eines allgemeinen Zeitbegriffs. So kann der Film wahlweise zwischen Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit springen, und die Koordinaten, die sich dadurch ergeben, werden von der Erzählerstimme zu einem verwirrend gekrümmten Zeitstrahl verbunden: »Die Zeit wird hier nicht mehr indirekt repräsentiert, sondern direkt, um ihrer selbst willen.«[16]

Sind bei Marker wie auch in Michelangelo Antonionis Cortázar-Adaption BLOW UP oder zahlreichen anderen Filmen[17] die Fotos Teil eines fiktionalen Zusammenhangs, gibt es eine zweite Gruppe von Filmen, die von der dokumentarischen Seite her auf die Fotografie zu sprechen kommt: Es gehört zum integralen Bestandteil jeder historischen Doku-

13 LA JETÉE, F 1962, Regie: Chris Marker.

14 Vom Prinzip der Reihung von Standbildern weicht der Film nur an einer Stelle ab, als die Protagonistin aus dem Schlaf erwacht und langsam, kaum merklich ihre Augen öffnet.

15 Vgl. Birgit Kämper: »Das Bild als Madeleine. ›Sans Soleil‹ und ›Immemory‹«, in: Dies./Thomas Tode (Hg.): Chris Marker. Filmessayist, München: Cicim 1997, 142-159.

16 Christa Blümlinger: »›La Jetée‹: Nachhall eines Symptom-Films«, in: Kämper/Tode (Hg.): Chris Marker. Filmessayist, 65-72. Siehe im selben Band auch Jan Christopher Horak: Die Jagd nach den Bildern. Fotofilme von Chris Marker, ebd., 73-86.

17 Vgl. etwa Hitchcocks Film SHADOW OF A DOUBT (USA 1943), Max Ophüls' LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN (USA 1948), in jüngerer Zeit Brian de Palmas FEMME FATALE (F 2002) oder Mark Romaneks ONE HOUR PHOTO (USA 2002). Auch MEMENTO (USA 2000, Regie: Christopher Nolan), in dem das (verlorene) Gedächtnis vollständig durch die ›prothetische‹ Polaroidkamera ersetzt wird, gehört in diesen Zusammenhang. Vgl. auch die im Dezember 2005 erschiene Ausgabe der Internetzeitschrift »nachdemfilm« zum Thema »FotoKino«. Dort findet sich neben den Vorträgen der gleichnamigen Konferenz auch eine Reihe von Kurzrezensionen zu ›Fotofilmen‹: www.nachdemfilm.de, No. 08/05 [Abruf: 1.2.2006].

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

mentation, dass sie neben schriftlichen Dokumenten auch Fotografien und – soweit sie existieren – Filme zur Rekonstruktion von Ereignissen beibringt. Die fotografische Abbildung wird dann als ein Fenster verstanden, durch das ein unverstellterer Blick auf die Vergangenheit gelingen kann, als es mit schriftlichen Quellen der Fall wäre. Das Foto wird, in einer charakteristischen Verschränkung von historischem und juristischem Diskurs mit ihrem gemeinsamen Ziel der Wahrheitsfindung, zu einem Beweisstück, das stellvertretend für etwas steht, auf das ein direkter Blick nicht möglich ist.[18] Während es bei den fiktionalen ›Fotofilmen‹ das abstrakte Prinzip der Zeit und die mit ihm verbundenen Komplexe (Erinnerung, Melancholie) sind, auf die die Reflexion gelenkt wird, schöpfen die Dokumentarfilme ihre Kraft meist aus der ungebrochenen Referenzialität des Fotos: Was hier zu sehen ist, hat tatsächlich so stattgefunden. Roland Barthes hat daher – zur selben Zeit, in der Godard an LES CARABINIERS arbeitete –, die Funktionsweise dokumentarischer Fotos wie folgt zusammengefasst: »[C]ertes l'image n'est pas le réel; mais elle en est du moins l'*analogon* parfait, et c'est précisement cette perfection analogique qui, devant le sens commun, définit la photographie. Ainsi apparaît le statut particulier de l'image photographique: *c'est un message sans code*«.[19] Allerdings wird die scheinbar reine Denotation des Fotos, die keinen Raum für Interpretation oder Ideologie lässt, zugleich von zahlreichen verdeckteren Elementen kontaminiert, die als Konnotationsverfahren hinzutreten. Genau darin besteht das »paradoxe photographique«: in der »coéxistence de deux messages, l'un sans code (ce serait l'analogue photographique), et l'autre à code (ce serait l'›art‹, ou le traitement, ou l'›écriture‹, ou la rhétorique de la photographie).«[20]

Die Filme Harun Farockis und Jean-Luc Godards können in ihrer Auseinandersetzung mit der Fotografie als Sichtbarmachung und Entfaltung dieser Paradoxie verstanden werden; vor allem jedoch untersuchen sie die rhetorischen Funktionen von Fotografien. Sie richten sich gegen die vermeintliche Evidenz und Konnotationsfreiheit, mit der die Fotografie in öffentlichen Diskursen (besonders in der Zeitung und im Fernsehen) auftritt und folgen den Mehrdeutigkeiten und Ambivalenzen, die jede Fotografie – ebenso wie jeden Film – kennzeichnet. Die Filme sind daher als Kritik an einer ›Rhetorik der Evidenz‹ zu verstehen, mit der die

18 Vgl. zur Verschränkung von ästhetischen und juristischen Fragestellungen im 19. Jahrhundert John Taggs: »Eine Rechtsrealität. Die Fotografie als Eigentum vor dem Gesetz«, in: Herta Wolf (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotografie am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, 239-254.

19 Roland Barthes: »Le message photographique« [1961], in: Ders.: Œuvres Complètes. Tome I: 1942-1965, hg. von Eric Marty, Paris: Seuil 1993, 938-948: 939.

20 Ebd., 940f.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Fotografie im politisch-journalistischen Raum häufig operiert. Denn aus der Automatisierung der Bildproduktion, der sich Fotografie und Film gleichermaßen verdanken und die den subjektiven Einfluss des jeweiligen Produzenten zurückzudrängen scheint, folgt keineswegs eine Eindeutigkeit der Bilder. Im Gegenteil. Erst recht die scheinbar selbstverständlichen Bilder, auf denen das Abgebildete klar zu erkennen ist, bedürfen der Lektüre und Kritik.

Um den Stellenwert der Fotografie in den Arbeiten Godards und Farockis zu bestimmen, soll verschiedenen Fragen nachgegangen werden: Wie sieht das Verhältnis von Fotografie und Kriegsberichterstattung aus, das beide Filmemacher auf unterschiedliche Weise interessiert? Welchen Status hat ›das Bild‹, das hier durch die Verwendung von Fotografien zum Thema gemacht wird? Um diese Fragen klären zu können, werden einzelne Filme auf ihren spezifischen Einsatz von Fotografien hin untersucht. Bei Godard ist dies zunächst LES CARABINIERS von 1963, der eine besondere Form der Gebrauchsfotografie – die Ansichtskarte – in einen Zusammenhang mit Kolonialismus und kriegerischer Aneignung stellt. Das analogische Potential der Fotografie und der magische Vorstellungen aufgreifende Glauben an eine Identität zwischen Abgebildetem und Abbildung werden hier in ihr Extrem gesteigert und für komödiantische Effekte genutzt.

Aus Farockis Arbeiten sollen zwei Filme herausgegriffen werden, die ein Moment der Störung in den Bildfluss der Medien einführen und durch die Einbindung von Fotografien filmische Praktiken thematisieren. ETWAS WIRD SICHTBAR, ein Film, der 1982 – also scheinbar unverhältnismäßig spät – den Vietnamkrieg ins Auge fasst, stellt anhand von Pressefotos die Frage nach einem angemessenen Blick auf den Krieg. Wie ließen und lassen sich Fotos propagandistisch instrumentalisieren und wie gelingt es, alternative Lektüren von Fotos zu entwickeln? Sechs Jahre später wirft BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES, Farockis wahrscheinlich bekanntester Film, die Frage nach der Sichtbarkeit und nach möglichen Repräsentationsformen von Krieg und Vernichtung anhand von Luftaufnahmen auf, die 1944 von Auschwitz gemacht wurden. Hier steht die Fotografie im Schnittfeld verschiedener Praktiken der Vermessung und wird als historisches Zwischenglied zwischen der mathematischen Logik der Zentralperspektive und Bilderkennungsprogrammen des ausgehenden 20. Jahrhunderts thematisiert. Die historische Linie, die Farocki von der Fotografie zu den heute üblichen elektronisch prozessierten Bildern zieht, wird es auch nötig machen, die Begriffe Abstraktion und Theorie erneut aufzugreifen und kritisch zu beleuchten.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Verschieben: LES CARABINIERS

»A photograph is both a pseudo-presence and a token of absence. Like a wood fire in a room, photographs – especially those of people, of distant landscapes and faraway cities, of the vanished past – are incitements to reverie. The sense of the unattainable that can be evoked by photographs feeds directly into the erotic feelings of those for whom desirability is enhanced by distance.«

Susan Sontag[21]

Als LES CARABINIERS, Godards fünfter Spielfilm, 1963 in die französischen Kinos kam, reagierte die Pariser Filmkritik mit scharfer Kritik, und auch das Publikum zeigte kein sonderlich großes Interesse. In Paris wollten nur 2800 Zuschauer den Film sehen.[22] Die Geschichte der beiden naiven Protagonisten Michel Ange (Albert Juross) und Ulysse (Marino Mase), die per Einschreiben vom König zu einem nicht näher benannten Krieg eingezogen werden, in dem sie mechanisch und kalt vergewaltigen, morden, brandschatzen und plündern, sei nicht nur nachlässig gedreht und schlecht fotografiert. Über dieses technische Unvermögen hinaus, so der moralische Vorwurf, verharmlose der Film den Krieg. Tod und Schrecken seien banalisiert, den holzschnittartigen Figuren fehle jedes Leben.

Aus heutiger Perspektive fällt es leicht, die Positionen zu isolieren, die sich in der Auseinandersetzung um LES CARABINIERS gegenüberstanden. Zumal Godard selbst seinerzeit auf die polemischen Stimmen der Kritik mit einer nicht weniger polemischen Replik in den *Cahiers du cinéma* reagierte.[23] Im Kern geht es in der Diskussion um Fragen des Realismus und der Repräsentation. Auf das grundsätzliche Problem, wie Krieg – allgemeiner könnte man sagen: Realität – angemessen filmisch darzustellen sei, antwortet Godard aus einer brechtschen und zudem ins Komische überspitzten[24] Perspektive, in der die Handlung schematisch vereinfacht und lehrstückartig verallgemeinert ist, während die Kritiker Psychologie, Abbildrealismus und Einfühlung einforderten. In seiner Besprechung des Films hat Enno Patalas seinerzeit die ›realistischen‹ Kriegsfilme und Godards Verfahren gegenübergestellt und LES CARABINIERS als den ersten Film bezeichnet, der das Zerstückelte, Diskontinuierliche, alle Ordnungen Zerstörende des Krieges auf die Komposition des Films selbst überträgt:

21 Susan Sontag: »In Plato's Cave«, in: Dies.: On Photography, London: Penguin 1977, 1-24: 16.

22 So Enno Patalas: »Godards Film vom Krieg«, in: Filmkritik 5/65, 259-266: 262.

23 Vgl. Jean-Luc Godard: »Feu sur les carabiniers« [1963], in: JLG I, 238-241.

24 Einer der Prätexte, auf die sich LES CARABINIERS offensichtlich bezieht – das bekannte »Merdre« wird mehrfach zitiert -, ist Alfred Jarrys Theaterstück *Ubu Roi*. Vgl. dazu Robert Stam: Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard, New York: Columbia UP 1992, 186-191.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die ›realistischen‹ Kriegsfilme huldigen dem Krieg, indem sie vorgeben, objektiv ihn abzubilden. Sie tun, als sei die Einstellung einer explodierenden Granate vergleichbar einer explodierenden Granate. Weniger, daß sie die explodierende Granate zeigen, ist ihnen zum Vorwurf zu machen, als vielmehr, daß sie nur *zeigen*, wie die Granate explodiert. Je kompletter der Eindruck von Wirklichkeitstreue, desto kompletter die Irreführung.[25]

Patalas' Zuspitzung schließt deutlich an Brechts Vorwurf an, dass eine Fotografie nichts über die strukturellen Hintergründe des Gesehenen verrate. Aus seinem Einwand folgt, dass – so Godards Position, der auch Harun Farocki zustimmen würde – dem Thema nur über eine bestimmte Form der bewussten Verfremdung oder Konstruktion beizukommen ist.

Godards Überlegung, wie Krieg adäquat auf die Leinwand zu bringen sei, setzt beim Verhältnis von konkretem Bild und allgemeinem Gehalt an, bei der Möglichkeit, durch *mise en scène* und Montage Abstraktion zu erzeugen. Der Regisseur verteidigt seine Vorgehensweise, indem er auf die verallgemeinernde Funktion seiner Montagen hinweist: »J'ai traité la guerre suivant un schéma très simple. J'ai supposé qu'il fallait expliquer à des enfants non seulement ce qu'est la guerre, mais ce que furent toutes les guerres, depuis les invasions jusqu'à la Corée ou l'Algerie, en passant par Fontenoy, Trafalgar, Gettysburg, etc.«[26] Godard setzt also auf Vereinfachung und Reduktion von Komplexität. Er versucht, den Krieg nicht als historisch verortetes Element mit zahlreichen Details, sondern schematisch als allgemeine Formel sichtbar zu machen. Indem die Eigenheit und Konkretion des einzelnen Krieges – mathematisch gesprochen – ›weggekürzt‹ wird, soll der Allgemeinbegriff ›Krieg‹ erkennbar werden: seine unveränderlichen Mechanismen, Strukturen und Relationen. In der Vereinfachung liegt zugleich eine Bewegung der Abstraktion, die aus dem konkreten Bild ein Beispiel für jeden denkbaren Krieg werden lässt. Wie soll aber diese Abstraktion erreicht werden? Die Antwort ist, dass Godard den Begriff ›Krieg‹ über die Montage unterschiedlicher Bildebenen darstellt, in diesem Fall über Archivmaterial. An den Stellen, an denen die Kampfhandlungen der beiden Soldaten in stupider, eintöniger Abfolge auf der Leinwand gezeigt werden, dreht er kein eigenes Material, sondern greift auf existierende Wochenschau-Aufnahmen zurück. Die übrigen Einstellungen sind dann durch mehrfaches Umkopieren, in dem die Grautöne des Materials verschwinden, der Qualität der Wochenschau angeglichen worden. Wieder geht es also, wenn auch mit anderen Mitteln als bei der Montage von Malerei in PIERROT LE FOU, darum, einerseits einen Bruch zu erzeugen – jeder be-

25 Enno Patalas: »Godards Film vom Krieg«, 261.
26 Godard: »Feu sur les carabiniers«, 238.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

merkt den Ebenenwechsel, da die Kriegsaufnahmen trotz der qualitativen Angleichung des übrigen Materials als zitiertes Nachrichtenmaterial zu erkennen sind –, diesen Bruch aber andererseits nicht als Abbruch, sondern als Verlängerung der filmischen Handlung erscheinen zu lassen.

Der Rückgriff auf existierendes Filmmaterial kann unterschiedlich interpretiert werden: Das Verfahren lässt sich zum einen übersetzen in die Aussage: ›Da es den ›wirklichen‹ Krieg gibt, brauche ich ihn als Regisseur nicht neu zu inszenieren (und damit zu verdoppeln). Krieg *ist* real.‹ Authentizität wird von Godard nicht durch die Inszenierung von möglichst ›echt‹ wirkenden Szenen erzeugt, sondern über die Inkorporation dokumentarischen, ›authentischen‹ Materials gewissermaßen ›abgerufen‹. Dass die Grenze zwischen Fiktion und Realität damit auf der Ebene der Bilder ignoriert wird, ahnden die Kritiker des Films als moralisches Vergehen und Verharmlosung realen Leids. Dabei lässt sich die Argumentation ohne weiteres herumdrehen, wenn man die Voraussetzung von Godards Operation berücksichtigt. Dass Godard die anonymen Wochenschausequenzen überhaupt bruchlos in seinen Film einfügen kann, ist nur möglich, weil die dokumentarischen Aufnahmen selbst vom individuell-konkreten Leid abstrahieren und die Opfer des Krieges vollständig aussparen. Zu sehen sind Flugzeuge, Panzer, Bombenexplosionen etc., aber kein ›wirklicher‹ Tod. Erst dadurch wird es möglich, die allgemeinen, ›objektiven‹ Aufnahmen des Kriegs mit ihrer ›subjektiveren‹ Gegenseite – der Erzählung von Michel Ange und Ulysse – zu verknüpfen.

Eine Bewegung hin zur Abstraktion lässt sich zudem bereits aus der Benennung der Figuren herauslesen. Die Namen Ulysse und Michel Ange stehen hier nicht nur für ein etwas willkürlich zusammengewürfeltes »couple disparate obstinément lancé à l'assaut du monde«, für das Barthélemy Amengual in Sancho Pansa und Don Quichotte, Laurel und Hardy, Pat und Patachon Vorbilder erkennt.[27] Sie evozieren darüber hinaus beinahe archetypisch die Medien Literatur und Malerei und gewinnen aus dem Kontrast zur Naivität der Namensträger eine ironische Distanz. Wenn der Homerischen Irrfahrt in diesem Film überhaupt etwas entspricht, so ist es der Krieg, dessen Gewalt als kontinuierliche Begleitung der Menschheitsgeschichte aufgefasst wird, als etwas, das keine historische Zeit kennt.[28]

27 Vgl. Barthélemy Amengual: »Jean-Luc Godard et la remise en cause de notre civilisation de l'image«, in: Michel Estève (Hg.): Jean-Luc Godard au-delà du récit, Paris: Minard 1967, 113-178: 132.

28 Hinzu kommt, dass Godards eigenwillige Adaption des Homerischen Stoffes in LE MÉPRIS, die das Motiv der Irrfahrt auf die Praxis der Filmproduktion überträgt, im selben Jahr wie LES CARABINIERS entsteht. Wie an vielen anderen Stellen auch, ist hier eine enge Verknüpfung unterschiedlicher Filme erkennbar,

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Viele grundsätzliche Auseinandersetzungen mit der Fotografie definieren das Medium über sein Verhältnis zur Zeit: »[I]l y a toujours en elle un écrasement du Temps: cela est mort et cela va mourir«[29], beschreibt Roland Barthes in »La Chambre claire« die verwirrende Überlagerung verschiedener Zeitebenen, die in jeder Fotografie gleichzeitig anwesend sind: Das fotografierte Motiv, und dies bezieht sich nicht nur auf abgelichtete Menschen, sondern auch auf Dinge und Objekte, wird im Laufe der Zeit zerfallen oder existiert bereits zum Zeitpunkt der Betrachtung nicht mehr. Die ›Präsenz‹ des fotografischen Moments ist, aus der immer mitgedachten Zukunft eines Betrachters gesehen, zugleich eine vorweggenommene Abwesenheit.[30] Es ist diese aporetische Zersprengung der kontinuierlichen Zeiterfahrung, die das Medium Fotografie immer auch mit den Phänomenen des Todes, der Erinnerung und der Melancholie assoziiert hat:[31] »All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt.«[32] Allerdings ist eine solche Bestimmung der Fotografie als Medium der Vergegenwärtigung und der Trauer meist das Ergebnis einer Beschäftigung mit privaten Fotografien, mit klassischen Erinnerungsbildern, zu denen der Betrachter einen persönlichen Bezug herstellt. Godard hingegen interessieren in LES CARABINIERS öffentliche Bilder, die im weitesten Sinne aus dem Bereich der Werbung stammen. Bilder, die etwas versprechen und daher gerade nicht einen Moment der Vergangenheit einfangen, sondern das Verlangen nach einem Besitz des Dargestellten in der Zukunft wecken sollen. Der Film wird dabei auf charakteristische Weise von Werbefotografien gerahmt. Nimmt man zunächst die Szene, in der Michel Ange und Ulysse von den Gesandten des Königs für den Krieg rekrutiert, buchstäblich ›angeworben‹ werden, so wird schon hier die Suggestionskraft und manipulative Macht der Fotografie gegen die Nüchternheit und Wirkungslosigkeit des geschriebenen Wortes gesetzt. Der Einberufungsbefehl, ein nachlässig ausgefülltes Formular, auf dem neben dem Siegel des Königs in Godards Handschrift der Name ›M. Ange‹, eine Rekrutierungsnummer und das Wort ›la guerre‹ zu erkennen sind (Abb. 52), wird von den beiden Prota-

die die Grenzen des abgeschlossenen ›Werkes‹ porös und Godards Filme als vielfach miteinander kommunizierende Film-Serien lesbar macht.

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

30 Vgl. Verf.: »Phantombilder. (Barthes – Kracauer)«, in: Arcadia 37 (2002), Heft 2, 327-343.

31 Vgl. auch Susan Sontag: »Melancholy Objects«, in: Dies.: On Photography, 49-82.

32 Susan Sontag: »In Plato's Cave«, 15.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abb. 51

gonisten und ihren Frauen mit Skepsis aufgenommen. »Une lettre du Roi? Tu parles... Quelle blague!« Erst als der Allgemeinbegriff ›Krieg‹ von den beiden Gesandten wenig später in konkrete Objekte aufgelöst wird, die man sich im Krieg ungestraft aneignen dürfe, springt die Begeisterung auf die beiden Protagonisten und ihre Frauen über. Der Film war mit einem Borges-Zitat[33] eingeleitet worden, und der folgende Katalog möglicher Besitztümer erinnert tatsächlich an eine der enzyklopädischen Listen des argentinischen Autors:

Officier: D'abord, vous allez enrichir votre esprit, en visitant des pays étrangers. Et puis, vous allez devenir très riches. Vous pourrez avoir tout ce que vous voulez.

Ulysse: Ouais, d'accord... mais où ca?

Officier: Chez l'ennemi. Y a qu'à le prendre à l'ennemi. Pas seulement des terres, des troupeaux,... mais aussi des maisons, des palais,... des villes, des voitures, des cinémas, des prisunics, des gares, des aérodromes, des piscines, des casinos, des théâtres de boulevard, des bouquets de fleurs, des arcs de triomphe, des usines de cigares, des imprimeries, des briquets...[34]

Wenn sich diese Aufzählung bereits – gerade in ihrer grotesken Steigerung – auf eine Magie der Benennung beruft, die im Akt der Bezeichnung zugleich den Besitz des Bezeichneten mitdenkt, knüpft der Einsatz von Fotografien noch deutlicher an genau diesem Punkt an. Als der Gesandte zu den Worten »Des femmes du monde!« die Fotografie eines Mädchens im Bikini zückt, liegt darin mehr als eine ironische Denunziation der erotischen Wünsche Michel Anges und Ulysses' (Abb. 52).

Vielmehr wird die suggestive Kraft der Fotografie als eine Art Joker gegen die Sprache eingesetzt. Das Versprechen, das von der Fotografie

33 Das Zitat lautet »Plus cela va, plus je vais vers la simplicité. J'utilise les métaphores les plus usées. Au fond, c'est cela qui est éternel: les étoiles ressemblent à des yeux, par exemple, où la mort est comme le sommeil.«

34 Jean-Luc Godard: »Les carabiniers« [1963], in: L'Avant-Scène Cinéma, 1976, Heft 171-172, 5-38: 13. In ihrer Heterogenität erinnert die Aufzählung an Foucaults berühmten Einstieg in »Les mots et les choses« drei Jahre nach Godards Film. Während in Foucaults Borges-Zitat das taxonomische Denken an seine Grenzen geführt wird, ist die Liste hier als eine Art grotesker Warenkatalog eingesetzt.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abb. 52

als konkreter Abbildung ausgeht, ist der mündlichen oder schriftlichen Aufzählung überlegen. In seiner scheinbaren Evidenz wirkt das Foto nicht nur als konstative Beschreibung – auf dieser Ebene setzt die ironische Differenz zwischen Bezeichnung (»du monde«) und dem, was man sieht (»im Bikini«) an –, sondern ebenso sehr als ein performatives Versprechen: Das Bild sagt ›Dies wird euch gehören‹, und es nimmt diesen zukünftigen Besitz im Bild bereits vorweg. Was fotografiert ist, so die These, das ist auch verfügbar, die Fotografie denkt den Vollzug (in diesem Fall: die militärische Operation) bereits mit. In der Art und Weise, wie Godard die Fotografie als entscheidendes Element im Prozess der Rekrutierung einbaut, werden also drei Bereiche miteinander verschmolzen: Krieg, Fotografie und Werbung. In der Fotografie des Mädchens im Bikini verbindet sich der politisch expansive Akt der ›Eroberung‹ – ein Begriff, der auf Sexuelles ebenso wie auf Politisches anwendbar ist – mit einem Medium der Verheißung und dem kommerziellen Aspekt der (Ver-)Käuflichkeit. Die fototheoretischen Aussagen, die Godard durch den Einsatz der Fotografie trifft, setzen damit einen exakt gegenläufigen Schwerpunkt zu den Bestimmungen des Mediums im Kontext von Vergangenheit, Melancholie und Erinnerung. Es geht um die – instrumentalisierbaren und in jeder Form von Werbung in Anschlag gebrachten – zukünftigen Verheißungen des Bildes, durch die ein fotografiertes Objekt zugleich zum potentiellen Besitz erklärt wird.

Im Herauslösen aus jedem Kontext und jeder Kontinuität wird das Bild zum verschiebbaren Bruchstück der Welt, das sich – kommerziell oder politisch – beliebig instrumentalisieren lässt. Auch diesen Punkt hat Susan Sontag mit ideologiekritischer Stoßrichtung besonders betont: »Through photographs, the world becomes a series of unrelated, freestanding particles; and history, past and present, a set of anecdotes and *faits divers*.«[35]

35 Susan Sontag: »In Plato's Cave«, 22f. Aus der Perspektive des *Betrachters* von Fotografien beschreibt Jonathan Crary etwas Ähnliches: »The photograph becomes a central element not only in a new commodity economy but in the reshaping of an entire territory on which signs and images […] circulate and proliferate. […] Photography and money become homologous forms of social power in the nineteenth century.« (Jonathan Crary: Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge, Mass.: MIT Press, 13.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die Einschätzung, dass die Fotografie zu einer Zersplitterung geschichtlicher Abläufe und Zusammenhänge und zu einer Nivellierung von Bedeutung geführt habe, stammt aus Susan Sontags Buch »On Photography«, das nicht zufällig Godards LES CARABINIERS zum Aufhänger wählt.[36] Tatsächlich kann auch Godards Film insgesamt als eine Aneinanderreihung von Partikeln und Episoden beschrieben werden, die gedanklich durch den übergeordneten Begriff ›Krieg‹ und inhaltlich durch die Postkarten zusammengehalten werden, die beide Soldaten ihren Frauen nach Hause schicken. Die kurzen Nachrichten aus dem Krieg[37] erscheinen als eine erste Stufe der Eroberung, als sprachliche Kolonisierung, in der Leid und Banalität des Alltags hart aneinander stoßen.

Dass Godard Konsum und Krieg tatsächlich als zwei Seiten einer Medaille begreift, macht der Film noch vor der Rekrutierungsszene in einer seiner ersten Einstellungen klar: Als die Botschafter des Königs bei der entlegenen, ärmlichen Hütte der Protagonisten ankommen, wird angedeutet, worauf das ködernde Foto des Soldaten abzielen wird: Venus (Geneviève Galéa) kämmt sich vor einem einfachen Spiegel die Haare; allerdings richtet sie sich dabei nicht nach ihrem Spiegelbild, sondern versucht, ihr Bild weitgehend dem Foto aus einer Illustrierten anzugleichen, das sie mehrfach mit dem Spiegelbild vergleicht. Der identifikatorische Wunsch ist vom Objekt ganz auf die Abbildung des Objekts übergegangen, das sich an die Stelle des Gegenstandes setzt. Es ist nicht entscheidend, ob diese Verschiebung vom Repräsentierten auf die Ebene der Repräsentationen als ein ›neues‹ Phänomen der sechziger Jahre zu beschreiben ist, wie es die gängige Vorstellung eines Jahrzehnts von gesteigertem Wohlstand und – damit einhergehend – forcierter Produktwerbung suggeriert. Fest steht, dass die potentielle Bild- und Warenwerdung jedes beliebigen Gegenstands in dieser Zeit verstärkt Aufmerksamkeit in Kunst und Theorie findet. Jeder noch so triviale Konsumgegenstand, dessen Abbildung vorher der Werbung vorbehalten war, kann nun potentiell zum Gegenstand der Kunst werden – PIERROT LE FOU ist nicht zuletzt ein Produkt dieser Ausweitung des Bildraumes. Und zugleich

36 Ohnehin ist es auffällig, dass Sontag in ihren Bestimmungsversuchen der Fotografie immer wieder auf Filme zu sprechen kommt. Offenbar folgt auch dies der hier vertretenen Einschätzung, dass das jeweilige Medium von den jeweiligen ›Nachbarmedien‹ aus am treffendsten beschrieben werden kann, aber für sich selbst ›blind‹ bleiben muss.

37 Einige Beispiele für die Reiseimpressionen Michel Anges und Ulysses: »La guerre est entrée depuis hier dans son troisième printemps, et n'offre désormais plus aucune perspective de paix.« »On execute les gens en serie en leur tirant une balle dans la tête. Quand le trou est rempli de cadavres, on le bouche avec de la terre.« »Hier, on a pris d'assaut la ville de Santa Cruz. Les jeunes filles nous ont jetté des fleurs. Le soir, je suis allé pour la première fois au cinématographe.« »On laisse derrière nous une trace de sang et des morts. On vous embrasse tendrement.«

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

entwirft sich die Kunst erstmals bewusst und offensiv ihrerseits als Ware, deren Zirkulation sich weniger nach klassisch ästhetischen Maßstäben als nach Gesetzen des (Kunst-)Marktes richtet. Kein anderer Künstler setzt diese Dialektik in den sechziger Jahren so offensiv und konsequent um wie Andy Warhol, dessen bekannte Gemälde (etwa erste Campbell-Dosen oder die vervielfachten Cola-Flaschen[38]) im selben Jahr entstehen wie Godards LES CARABINIERS. Wenn sich die Pop-Art – und mit diesem Begriff sind hier in erster Linie die seriellen Arbeiten Warhols gemeint – in ihren Bildserien verstärkt auf fotografische Vorlagen stützt, so stellt sie damit allerdings lediglich etwas explizit aus, was schon für die impressionistische Malerei galt: Auch Edouard Manet griff für seine Darstellungen bereits auf Fotografien zurück, mit dem Unterschied jedoch, dass diese Bildquelle im endgültigen Bild unsichtbar blieb. Die Bildserien Warhols dagegen weisen überdeutlich auf ihre Vorlagen in der Zeitungsfotografie hin und geben sich somit als Reflexion auf die Verwandlung von Welt in Bild zu erkennen. Es ist daher kein Wunder, dass die Entwicklungen der Pop-Art sowohl für Harun Farocki als auch für Godard einen wichtigen Impuls für die eigene Arbeit darstellten.[39]

Die zunehmende Überlagerung von ›Welt‹ durch ›Bild‹ ist auch in der Theorie in den sechziger Jahren verstärkt wahrgenommen worden und hat zu unterschiedlichen Überlegungen und Strategien geführt. Während die Pop-Art und Godard mit einer euphorischen Umarmung des Bilduniversums reagieren, entwickelt sich auf theoretischer Ebene eine Skepsis gegegenüber dem Bild**,** die teilweise an Ikonoklasmus grenzt. Ein Text, der besonders scharf gegen die universelle Bildwerdung polemisiert und bei seinem Erscheinen 1967 sowohl auf Godard als auch auf Farocki gewirkt haben dürfte, ist Guy Debords Manifest »La Société du Spectac-

38 *Big Torn Campbell's Soup Can*, *Vegetable Beef*, 1962, Acryl auf Leinwand, 183 x 137 cm, Kunsthaus Zürich; *Green Coca Cola Bottles*, 1962, Öl auf Leinwand, 209,6 x 144,8 cm, Whitney Museum of American Art, New York.

39 In einem Gespräch mit Ulrich Kriest und Rolf Aurich hat Harun Farocki darauf hingewiesen, dass Bertolt Brecht und die Pop-Art in den sechziger Jahren wohl die wichtigsten Einflüsse auf seine Arbeit ausübten: »Mir selbst ist das erst bei *Leben - BRD* aufgefallen, wie stark ich von der Pop-Art beeinflußt bin. Ich glaube, das ist bei mir, neben Brecht, die stärkste Prägung. Ich weiß nicht, ob das schon mal theoretisiert wurde, die Verfremdung bei Brecht und die bei den Pop-Leuten. Der Impuls ist ja in beiden Fällen, eine Naturalisierung der Abbildung zu vermeiden. Der Unterschied ist natürlich, daß Brecht eine Darstellungsweise entwickeln will, während die Pop-Art eine aufgreift. Die Reklamebilder sind unangemessene Abbildungen, und man greift sie auf, weil in dieser Verzeichnung eine Wahrheit steckt.« (Rolf Aurich/Ulrich Kriest: »Werkstattgespräch mit Harun Farocki«, in: Dies. (Hg.): Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki, Konstanz: UVK Medien 1998, 325-347: 346f.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

le«.[40] Kaum ein anderer Text stellt das Bild als Agent illusionärer Verblendung und die ›eigentliche‹ Sache, die es in der Abbildung und Verdopplung zugleich zum Verschwinden bringt, zugespitzter und exzessiver gegenüber. Debord leitet seine thesenhafte Beschreibung mit einem Zitat ein, in dem das Argument, das er anschließend durch viele Bereiche durchdekliniert, bereits im Keim enthalten ist: »Et sans doute notre temps... préfère l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être....« Ludwig Feuerbach schreibt dies im Vorwort zur 1843 publizierten, zweiten Auflage seines Texts »Das Wesen des Christentums«.[41] Seine Diagnose, dass sich die allgemeine Wertschätzung vom Original auf die Kopie, von der Wirklichkeit auf ihre Repräsentation im Bild verschoben habe, fällt zeitlich also fast exakt mit der Erfindung der Fotografie zusammen. Die Tendenz allerdings, die Feuerbachs Text bereits auszumachen glaubt, hat sich erst im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts vollständig entfaltet. Was bei Debords Aktualisierung und Ausweitung des Gedankens hinzukommt, ist seine ideologiekritische Anbindung an das ökonomische Modell des Kapitalismus. In 221 aphoristischen Abschnitten werden Warenzirkulation und die Zirkulation von Bildern parallelisiert. Hier wie dort – und einander bedingend – beobachtet Debord eine »séparation«: Zwischen Produzent und Ware klafft ein ebenso großer Abstand wie zwischen Bild und Betrachter. Man könnte also von einer ›Zwei-Welten-Theorie‹ sprechen, die eine autonome Waren- und Bildwelt postuliert, der das konsumierende und sehende Subjekt ohnmächtig gegenübersteht. In einem solchen Modell ist unschwer die kulturpessimistische Auffassung zu erkennen, dass durch die Vermittlung durch Bilder und (beziehungsweise: als) Waren eine unverstellte, direkte Wahrnehmung von Welt unmöglich geworden sei. In einem der ersten Sätze des Buchs ist dies auf seinen allgemeinsten Nenner gebracht: »Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation.«[42] Leben und Repräsentation (von Leben), Direktheit und Distanz stehen sich unvereinbar gegenüber, und diese Leitdifferenz wird im übrigen Buch in einer beschwörenden Geste immer wieder neu beschrieben und wiederholt.

40 Guy Debord: La Societé du Spectacle [1967], Paris: Gallimard 1992. Für eine Diskussion des ikonoklastischen Projekts Debords und seiner Implikationen vgl. Martin Jay: Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought, Berkeley: California UP 1994, 426-434.

41 Im Original heißt es: »Aber freilich für diese Zeit, welche das Bild der Sache, die Kopie dem Original, die Vorstellung der Wirklichkeit, den Schein dem Wesen vorzieht, ist diese Verwandlung, weil Enttäuschung, absolute Vernichtung oder doch ruchlose Profanation; denn heilig ist ihr nur die Illusion, profan aber die Wahrheit.« (Ludwig Feuerbach: Das Wesen des Christentums [1841], Gesammelte Werke 5, Berlin: Akademie-Verlag 1974, 20.)

42 Guy Debord: La Societé du Spectacle, 15.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Der Gedanke liegt nahe, Godard folge in LES CARABINIERS einem vergleichbaren Muster der platonischen Aufspaltung von ›Welt‹ und ›Bild‹, in der das ›Eigentliche‹ hinter der Welt der Bilder zu verschwinden droht und gerettet werden muss. Aber selbst wenn die Diagnose ähnlich ausfällt, ist die Pointe hier doch anders gelagert. In LES CARABINIERS existiert kein bild- und ideologieloser Raum, kein utopischer Bereich hinter den Bildern; das Problem wird vielmehr bildimmanent behandelt und in eine Frage der angemessenen Bildproduktion umformuliert.[43] Dass es kein Jenseits der Bilder gibt, das durch eine ikonoklastische Geste zu retten wäre, setzt der Film auf mehreren Ebenen um. Die schon angesprochene Verwendung vorhandenen Bildmaterials ist ein Bestandteil dieser Strategie. Aus dem Rückgriff auf existierendes Archivmaterial spricht, neben der oben beschriebenen verallgemeinernden Intention, auch die Einsicht, dass eine filmisch artikulierte Kritik am Krieg nur als Kritik an den Bildern vom Krieg sinnvoll zu leisten ist.[44]

Die Substitution der Welt durch das fotografische Bild wird in einer weiteren Szene am Ende des Films deutlicher. Im Laufe des Films war bereits mehrfach auf die naive Bildgläubigkeit Michel Anges verwiesen worden: Im Kino schlägt er aus Angst vor dem einrollenden Zug die Arme vor dem Gesicht zusammen oder springt an der Leinwand hoch, um einen Blick auf die in der Badewanne liegende Frau werfen zu können. Jetzt, am Ende des Films führt Godard nochmals mehrere Stränge seiner Bildkritik zusammen. Das Foto der »Femme du monde« hatte die beiden Rekruten zu Beginn in den Krieg gelockt. Es stand stellvertretend für das Versprechen auf Reichtümer, Schätze fremder Länder und die Verfügungsgewalt über potentiell jeden Gegenstand und jedes Wesen. Als sie nun aus dem Krieg zurückkehren und von ihren Frauen nach der versprochenen Beute gefragt werden, schließt sich der Rahmen. Godard lässt die Soldaten zwar nicht mit leeren Händen nach Hause kommen; sie bringen tatsächlich reiche Beute mit, mit der sie nach ungeduldigen Nachfragen der Frauen schließlich rausrücken.

43 Eine weitergehende Gegenüberstellung von Debord und Godard müsste an dieser Stelle auch Debords Filmarbeit mit in die Diskussion einbeziehen. Es ist auffällig, dass sich »La Société du Spectacle« in seiner radikalen Bildkritik seinerseits als bildlose Bleiwüste ohne jede Illustration entwirft. Auch die Filme Debords, die zum Teil in der programmatisch betitelten Sammlung »Contre le cinéma« kompiliert sind, folgen einem ikonoklastischen Impuls. Vgl. Guy Debord: Contre le cinéma, Aarhus: Institut scandinave de vandalisme comparé 1964.

44 Diese Position wird sich in den folgenden Filmen Godards weiter ausdifferenzieren und in seinem Beitrag zu LOIN DE VIETNAM, dem von Chris Marker koordinierten Kollektivfilm von 1967 einen Höhepunkt finden.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abb. 53

Aber der qualitative Sprung vom Bild in die ›Realität‹ bleibt aus. Im Gepäck befinden sich, fein säuberlich kategorisiert und zu handlichen Päckchen verschnürt, hunderte von Ansichtskarten (Abb. 53 und 54): »On ramène tous les trésors du monde«[45], prahlt Ulysse, um wenig später die Postkarten wie Trümpfe oder Geldscheine auf den Tisch zu blättern. Dazu beginnt er mit dem systematischen Nachbuchstabieren der Welt im Bild, das allmählich Züge von delirant-taxonomischer Wut bekommt:

Ulysse: Les monuments. Les moyens de transport. Magasins, œuvres d'art, industries, richesses de la terre – charbon, petrol etc., merveilles de la nature: les montagnes, les fleuves, les déserts, les paysages, les animaux, les cinq parties du monde, les planètes, et... naturellement....

Michel Ange: Naturellement, chaque partie se divise elle-même en plusieurs parties.

Ulysse: … qui se divisent elles mêmes en d'autres parties.[46]

Im Rahmen der von Godard entwickelten Fiktion müsste diese Szene eigentlich die Desillusionierung der Figuren bedeuten. Es sind ›nur‹ Bilder, die sie nach Hause gebracht haben, kein einziges ›reales‹ Objekt, das diesen Bildern entspräche. Der Krieg – so eine erste mögliche Interpretation – hat für die Soldaten den Status eines Urlaubs, aus dem Ansichtskarten als Andenken mitgebracht werden. Aber weder auf Seiten der beiden Frauen, noch bei Michel Ange und Ulysse ist Enttäuschung festzustellen. Ganz im Gegenteil gibt es eine Lust an der stumpfsinnig geordneten Aufzählung und kategorisierenden Selbstversicherung im Bild. Von der Antike bis zur Moderne, durch die unterschiedlichen Kategorien hindurch inventarisieren Ulysse und Michel Ange, schon bald von ihren Frauen begeistert begleitet, die (Bild-)Welt. Tatsächlich wird hier in angedeuteter Vollständigkeit eine Verfügungsgewalt über den gesamten Globus und seine Geschichte behauptet, die sich einzig über die Bilder definiert.

45 Godard: »Les carabiniers«, 29.
46 Ebd., 30 (nach dem Filmdialog korrigiert).

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Der Stumpfsinn dieser Aufzählungen, den die Verächter des Films seinem Autor glauben anhängen zu dürfen, zitiert den Stumpfsinn der Vorstellung, die Fülle des Glücks liege in der totalen Verfügbarkeit der Sachen. Es ist die Vorstellung der von Dialektik befreiten Aufklärung, die hinter den Museen und hinter der Reklame fürs Warenangebot steht.[47]

Abb. 54

Als Cleopatre (Catherine Ribeiro) sich wenig später beschwert – »D'accord, mais c'est pas des vraies choses, tout ça?« und nachfragt: »Quand est-ce qu'on va les avoir?« und Michel Ange ihr versichert »Quand on voudra«[48] wird klar, dass der Glauben an das Bild und seine Verfügungsgewalt für Michel Ange und Ulysse immer noch nicht erschüttert ist. Die beiden folgen einem magischen Bildverständnis, das nicht kategorial zwischen dem Bild und seinem Gegenstand unterscheidet. Signifikant und Signifikat werden als identisch gedacht, in einem geradezu juristischen Sinne bedeutet der Bildbesitz für sie zugleich den Besitz der Sache. Wenn sie einerseits als unterschiedslos mordende, naive Täter gezeigt werden, so sind sie andererseits Opfer eines naiven und von Godard satirisch überzeichneten Bildbegriffs:

Des héros qui croient aux images, que des images ont façonnés, que des images conduisent, qui ne garderont rien de leur vie que des séries d'images, qui mourront à la poursuite du réel-absent que ces images garantissent, mieux qu'une méditation sur le cinéma, *Les carabiniers* serait donc une mise en cause de notre civilisation de l'image. Image comme mythe ancien, derrière nous (moteur), comme mythe futur, devant nous (but), nous ne serions pas loin d'une philosophie de l'imaginaire tout puissant, de l'imaginaire comme destin de l'homme.[49]

Unabhängig davon, ob man wie Amengual darin gleich den Schritt zu einer Philosophie des Imaginären erkennen will, geht es in Godards Film um die Verwechselung von Welt und Bild, um einen Illusionismus, für den die Fotografie ebenso wie das Kino stehen kann. Der Fehler, den Michel Ange und Ulysse begehen, wenn sie die Abbildungen mit dem von ihnen Vertretenen in Eins setzen, ist der gleiche, den der Kino-

47 Enno Patalas: »Godards Film vom Krieg«, 260.
48 Godard: »Les carabiniers«, 34.
49 Amengual: »Jean-Luc Godard et la remise en cause de notre civilisation de l'image«, 145.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zuschauer macht, wenn er in Godards Film einen realen Krieg erkennen will. ›Realismus‹, so kann man Godards Position hier deuten, ist allenfalls als trügerischer Effekt des Mediums zu verstehen, den es als solchen vorzuführen gilt. Das Kino als Projektionsapparat (im mehrfachen Sinne) funktioniert nach den gleichen Prinzipien von Verheißung und Wunschproduktion wie die Bilder, die beide Soldaten in den Krieg locken. So lassen sich Teile des Films auch als Aussagen über das Filmemachen verstehen.

Nimmt man aber auch das Verhältnis von Wort und Bild, um das es vor Ulysses' und Michel Anges Reise gegangen war, an dieser Stelle in den Blick, so wird noch etwas anderes sichtbar. In der tautologischen Benennung der triumphierend vorgeführten Gegenstände verliert die sprachliche Verfügungsgewalt ebenso ihre Überzeugungskraft wie die der Bilder. Das vermeintliche Eigentum in Sprache und Bild ist tatsächlich Allgemeingut und besteht aus standardisierten Formeln, denen jede Eigenständigkeit fehlt. Die Etiketten, mit denen das Abgebildete benannt wird, haften nicht an den Objekten, sondern beschwören in ihrer Stereotypie als Allgemeinbegriffe allenfalls ein austauschbares Verhältnis. Allerdings ist an dieser Stelle daran zu erinnern, dass es sich keineswegs um bloße Fotografien handelt, die Ulysse und Michel Ange mit nach Hause bringen, sondern um Postkarten. Auch darin fügt sich Godards Entscheidung in die auf anderen Ebenen erkennbare Präferenz für bereits existierendes Material, das es lediglich neu zu kombinieren und mit Bedeutung aufzuladen gilt: Bei der Postkarte tritt – wie bei den Wochenschauaufnahmen – der Urheber des Bildes hinter dem Informationsgehalt des Abgebildeten zurück. Die Aufnahmen sind anonym und standardisiert, vor allen Dingen jedoch stellen sie – darin erneut den Gemälden in PIERROT LE FOU vergleichbar – Einzelausfertigungen tausendfach reproduzierter Bildmotive dar. Die Vorstellung eines Besitzes an der jeweiligen Sache bricht sich ironisch an der Tatsache, dass tausende andere Betrachter sie auf exakt die gleiche Weise besitzen.

Die hierarchische Beziehung zwischen Text und Bild wird in LES CARABINIERS ironisch zugunsten der Fotografie entschieden. Wo der schriftliche Einberufungsbefehl seine Wirkung verfehlt, kann das Foto der Frau im Bikini erfolgreich als Anreiz dienen, in den Krieg zu ziehen. Die Verwechselung von Bild und Realität, von Signifikant und Signifikat, inszeniert Godard als eine Verblendung, die nicht nur Michel Ange und Ulysse betrifft, sondern zugleich auf den Zuschauer und Kritiker abzielt, der von Godards ›Kriegsfilm‹ eine eindeutige Kritik des realen Kriegs verlangt. Die Frage des Krieges wird damit verlagert auf die nach seinen Bildern, und politische Fragen werden zugleich als Fragen der Bildpolitik sichtbar. Das scheinbar ›durchsichtige‹ Medium Fotografie

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wird als Wand vorgeführt, von der Michel Ange und Ulysse mit ihren Besitzwünschen ebenso abprallen wie der Zuschauer, der einen Durchblick durch die Leinwand auf den Krieg erwartet; LES CARABINIERS ist in dieser Hinsicht als Allegorie des Zuschauers zu lesen, der sich im Lachen über die Protagonisten zugleich in seinem eigenen naiven Zugriff auf Fotografien in Frage gestellt sieht.

Übertragen: ETWAS WIRD SICHTBAR

Wie LES CARABINIERS hat auch Harun Farockis Film ETWAS WIRD SICHTBAR mit der Zirkulation von Fotografien zu tun. Aber hier ist es kein namenloser, ins Allgemeine gewendeter Krieg, sondern die US-amerikanische kriegerische Intervention in Vietnam, deren Proliferation durch Pressefotos untersucht wird. Stärker als in allen anderen Filmen hat Farocki seine Bildreflexion in ETWAS WIRD SICHTBAR in eine Spielhandlung übertragen. Zusammen mit ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN und BETROGEN ist ETWAS WIRD SICHTBAR der ›erzählerischste‹ Film Farockis, der am stärksten in der Tradition des Autorenfilms steht. Seine stilisierten Schwarz-Weiß-Bilder erinnern in ihrer strengen Kadrage an die Filme Jean-Marie Straubs und Danièle Huillets, die neben Godard einen wichtigen Orientierungspunkt für Farocki darstellen.[50] Wie Straub und Huillet geht auch Farocki den Weg der modellhaften Verfremdung und sperrt sich gegen eine Erzählform, die dem Zuschauer eine einfühlende Rezeptionshaltung erlaubt. Und wie schon 1969 in NICHT LÖSCHBARES FEUER sind Bilder aus Vietnam der zentrale Bezugspunkt des Films.

LES CARABINIERS und ETWAS WIRD SICHTBAR überschneiden sich in mehreren Punkten, auch wenn sie sich ganz unterschiedlicher filmischer Register bedienen. In Godards Film überwiegen die komischen Elemente.[51] Die Charakterisierung der Fotografie als eines verschiebbaren Bildausschnitts, der sich an die Stelle der Realität setzt und die tatsächlichen Objekte verdrängt, folgt der Logik der Burleske und setzt etablierte Mittel der Übertreibung und Figurencharakterisierung ein. Zwei naive Bauerntölpel, durch deren Augen der Zuschauer den Krieg als touristisches Freizeitprogramm präsentiert bekommt, sind auf einer Expedition, von der die Ansichtskarten als Trophäen und »actes de propriété«[52] nach

50 1983 spielt Farocki im Film KLASSENVERHÄLTNISSE die Rolle des Delamarche und dreht einen kurzen Film über die Probearbeiten mit Jean-Marie Straub und Danièle Huillet (JEAN-MARIE STRAUB UND DANIÈLE HUILLET BEI DER ARBEIT AN EINEM FILM NACH FRANZ KAFKAS ROMANFRAGMENT ›AMERIKA‹, BRD 1983, Regie: Harun Farocki).

51 »[L]a commedia dell'arte dérive et s'élargit jusqu'au burlesque« (Amengual: »Jean-Luc Godard et la remise en cause de notre civilisation de l'image«, 130.)

52 Godard: »Les carabiniers«, 34.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Hause gebracht werden. Der Film führt die Fotografie als Bildmedium vor, das die Wünsche derjenigen organisiert, die mit ihm konfrontiert sind. Farockis Film verzichtet auf das komödiantische Element und greift die hinter der Oberfläche von Godards Film liegenden grundsätzlichen Fragen auf. Welches Bild vom Krieg zeichnet die Berichterstattung durch Fernsehen und Fotografien? Wie lassen sich die Bilder aus dem Krieg lesen, umformulieren und auf eine in fast jeder Hinsicht andere Lage beziehen? Was heißt »Vietnam« 1982 in West-Berlin? Wie lässt es sich acht Jahre nach dem Waffenstillstand von Saigon sinnvoll übertragen? Welche Rolle spielt die räumliche, aber auch zeitliche Distanz zwischen Fotografie und Betrachter für die Interpretation des Geschehens? Stärker als die Bilder selbst stehen in Farockis Film Blicke auf die Bilder im Zentrum. An einer Stelle des Films wird das Programm nicht nur dieses Films, sondern die insgesamt leitende Fragestellung Farockis in eine bündige Formel gefasst: »Der Philosoph fragt: Was ist der Mensch? Ich frage: Was ist ein Bild?« Eine vorläufige Antwort findet der Film darin, dass er das Bild immer wieder als etwas darstellt, das zwischen anderen Bildern verortet und seine Bedeutung in der Spannung zwischen diesen Bildern zu entziffern versucht.

ETWAS WIRD SICHTBAR ist ein Vietnamfilm, der sich von seinen amerikanischen Gegenstücken, die Ende der siebziger Jahre Konjunktur hatten, in fast jeder Hinsicht unterscheidet. Die Geschichte von Robert (Marcel Werner) und Anna (Anna Mandel), einem Paar, das Liebe, Arbeit und Politik zusammenzubringen und sinnvoll miteinander zu verknüpfen versucht, gibt nicht vor, in Indochina wie Coppolas APOCALYPSE NOW oder in den USA wie Hal Ashbys COMING HOME oder andere ›Heimkehrer‹-Filme zu spielen; Farocki überträgt die Problematik stattdessen modellhaft auf Deutschland.[53] Das Vietnam, das ihn interessiert, wird in West-Berlin durch Fernsehen und Fotografien rezipiert und ist für die Dreharbeiten im Landkreis Lüchow-Dannenberg – mit einfachen Mitteln und sofort als Inszenierung erkenntlich – nachgebaut. »Man muß die Bilder aus Vietnam durch Bilder von hier ersetzen, Vietnam hier ausdrücken« lautet eines der zentralen Axiome des Protagonisten Robert, in dem sich das Selbstverständnis des Autors Farocki ausdrückt. Die Fotografie ist das wichtigste Medium dieser Übertragungshandlung, sie ist selbst als Metapher und Lektüreappell zu verstehen und kommt nicht als eindeutig lesbares »Beweisfoto« für die Kriegshandlungen in Frage.

Man kann drei Ebenen unterscheiden, auf denen (Bild)Theorie in ETWAS WIRD SICHTBAR inszeniert wird. Zum einen die Ebene der Figuren: Er-

53 Vgl. dazu auch Rembert Hüser: »Etwas Vietnam«, in: Aurich/Kriest (Hg.): Der Ärger mit den Bildern, 215-230.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zählt wird eine Liebesgeschichte, die sich mit der Geschichte des Vietnamkriegs überschneidet, kreuzt, die sich durch ihn in Frage gestellt sieht und die zugleich die Bilder des Krieges, darunter zahlreiche Fotografien, in Frage stellt. Beide lernen sich auf einer Demonstration gegen den Krieg kennen und versuchen auf dem Weg des Text- und Bildstudiums eine Beziehung zum Krieg in Indochina herzustellen. Anders als in einer konventionell erzählten Liebesgeschichte, steht hier der Versuch im Vordergrund, über Bilder zu kommunizieren und Gemeinsamkeiten und Differenzen durch den Blick auf die Kriegsbilder zu artikulieren: »Die Beziehung und ihre Schwierigkeiten sind […] insofern nur in sehr abgeschwächter Form präsent, als die zentrale Beschäftigung des Paares in dem Versuch besteht, Politik – insbesondere den Vietnamkrieg – durch ihre Darstellungsform zu begreifen.«[54] Viele der Reflexionen, die in den späteren Filmen Farockis als Kommentar aus dem Off eingesprochen werden, sind hier in die Diegese hineingezogen und als Redeanteile auf die beiden Protagonisten Anna und Robert verteilt:

> *Etwas wird sichtbar* löst Elemente, die für den Essay-Film üblicherweise auf die Kommentarebene verwiesen werden, in Figurenrede auf. Das schließt theoretische Diskussionen über mögliche Erklärungen der Unterschiede zwischen den Gesellschaften der USA und Nordvietnams, zwischen Ausrüstung und Motivation der GI's und der Vietcong ebenso ein wie die für die deutsche Linke mit dem Krieg verbundenen, in seinem Verlauf wie nach seiner Beendigung sich (oft radikal) verändernden Stellungnahmen und Haltungen.[55]

Neben diesen dialogisch verteilten Theoriesplittern artikuliert sich »Theorie« aber auch auf der Ebene der Bilder selbst, die in ihrer Gegenüberstellung eine Dynamik erzeugen, die von den Figuren aufgegriffen und in Dialog übersetzt wird. Und zum Dritten hat Farocki seinem Film mit »Hund von der Autobahn« neben weiterem Material einen ausführlichen Text zur Seite gestellt, der Gedanken aus dem Film aufgreift, weiterführt und anders perspektiviert.[56]

Die Frage nach der Repräsentation von Krieg anhand von Fotografien zu problematisieren, liegt gerade im Falle des Vietnamkriegs nahe. Man muss nicht den Gemeinplatz vom ›ersten Fernsehkrieg‹ bemühen,

54 Thomas Elsaesser: »›Mit diesen Bildern hat es angefangen‹. Anmerkungen zum politischen Film nach Brecht. Das Beispiel Harun Farocki«, in: Aurich/Kriest (Hg.): Der Ärger mit den Bildern, 111-143: 135.

55 Rainer Rother: »Das Lesen von Bildern. Notizen zu Harun Farockis Film *Etwas wird sichtbar*«, in: Aurich/Kriest (Hg.): Der Ärger mit den Bildern, 231-244: 233f.

56 Harun Farocki: »Hund von der Autobahn« [1982], in: Ders.: Nachdruck/Imprint. Texte/Writings, hg. von Susanne Gaensheimer und Nikolaus Schafhausen, Berlin: Vorwerk 8 2001, 113-172.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abb. 55

um sich zu vergegenwärtigen, dass nicht nur die Wahrnehmung, sondern auch die moralische Empörung unter Kriegsgegnern in den sechziger Jahren vor allem durch Bilder gesteuert wurde. Auch wenn das Fernsehen die Politisierung in Europa und Amerika mit hervorgerufen hat, scheinen sich die Fotografien doch im Nachhinein stärker eingeprägt zu haben als die Bildsequenzen im Fernsehen.[57] ETWAS WIRD SICHTBAR greift beide Aufzeichnungsmedien, die Fotografie und das Fernsehen, auf; der Film ›erinnert‹ sich gewissermaßen an die Zeit des Krieges und nutzt diese Erinnerung immer wieder als Mittel zur Distanzierung und Reflexion.

Fotografien setzt Farocki an zwei Scharnierstellen ein, um das Denken über den Zusammenhang von Bildern und Politik in Gang zu setzen. So zitiert er eine der wichtigsten fotografischen Ikonen des Jahres 1968 (Abb. 55). Das Originalfoto, auf das sich Farocki bezieht, zeigt den Polizeichef von Saigon bei der Exekution eines als Vietcong Verdächtigten. Der Associate Press-Fotograf Eddie Adams hat das Foto am 1.2.1968 gemacht, kurz nach der Tet-Offensive der Nordvietnamesen, die den Krieg von den ländlichen Gegenden Vietnams in die Städte getragen hatte. Das Bild gehört zu den meistpublizierten Kriegsfotos überhaupt und bezieht seine schockierende Wirkung daraus, dass zwei Auslöser, der einer Waffe und der eines Fotoapparats, fast gleichzeitig gedrückt wurden. Farocki geht, wenn auch auf eine gezielt kunstlose Weise, mit dem Foto so um, wie Jean-Luc Godard es ein Jahr zuvor mit den berühmten Gemälden in PASSION getan hatte:[58] Er übersetzt das zweidimensionale Bild

57 Die Aufnahme des brennenden Mönchs Thich Quang Duc, der sich schon 1963 in den Straßen von Hue mit Benzin übergossen und angezündet hatte, die vom Napalm getroffenen laufenden vietnamesischen Kinder, die schreiend auf den Fotografen zurennen, das Exekutionsfoto, das in ETWAS WIRD SICHTBAR Verwendung findet: Gerade als eingefrorene Momentaufnahmen scheinen diese Fotos einer filmischen Aufzeichnung überlegen zu sein.

58 Vgl. dazu auch Thomas Elsaesser: »Die Tableaus, in denen die ›visuellen Motive‹ des Vietnam-Kriegs vorgeführt werden, sind in gewissem Sinne den Kleinst-Narrationen in Godards *Passion* (F/CH 1982) oder den collagierten Geschichten von Raul Ruiz ähnlich, aber sie bemühen sich nicht um Aufwendigkeit oder mimetische Akribie, sondern konzentrieren ihre vorsätzliche Kunstlosigkeit vielmehr darauf, gewisse abstrakte und abstrahierende Aspekte hervorzubringen, die einen nicht-referentiellen Raum benötigen, während sie nichtsdestoweniger darauf hinweisen, dass es sich bei diesen Bildern um Orte in West-Berlin handelt.« (Elsaesser: »Mit diesen Bildern hat es angefangen«, 138f.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zurück in eine Bewegung und macht daraus ein *tableau vivant* – eine Szene, die nicht mehr die Repräsentation selbst, sondern den Akt des Repräsentierens zeigt. Das Foto wird hier von Kindern nachgespielt, in der Hand hält der Junge eine Holzpistole statt des Revolvers. Die nachgestellte Szene unterscheidet sich vor allem darin von ihrer Vorlage, dass hier der Fotograf selbst im Bild erscheint. Farocki zieht einen zusätzlichen Rahmen um die Szene und öffnet den Repräsentationsakt damit. Es wäre immer noch ein weiterer Schritt zurück denkbar, der als nächstes den Akt des Filmens umfassen würde und von dort aus immer umfassender werden könnte, ohne an ein Ende zu gelangen. Das Filmbild, das die Erschießung des Vietcong nachstellt, besteht daher *in sich* aus mindestens zwei Bildern: aus der fotografischen Vorlage und seiner Aktualisierung im Film; es ist nur in dieser Differenz zu begreifen. In der Überlagerung enthält das Bild zwei widersprüchliche Informationen: ›Dies ist ein Bild aus Vietnam‹ und ›Dies ist kein Bild aus Vietnam‹, und als gemeinsamer Nenner sagt es vor allem ›Dies ist ein Bild‹, dessen Sichtbarkeit und Lesbarkeit sich nicht von selbst verstehen, sondern über Techniken der Interpretation und Bildlektüre ermittelt werden müssen.

Dieser Szene, die das vertraute, von Blicken abgenutzte Vietnam-Foto durch die Abweichung wieder sichtbar macht, folgt unmittelbar eine zweite, die sich noch deutlicher als ausdrückliche Reflexion auf die Möglichkeiten und Grenzen der Fotografie zu erkennen gibt. An die Stelle des tödlichen Schusses tritt bei Farocki ein Bildschnitt, der vom Vietnamkrieg zurück in den West-Berliner Alltag führt. In einer forcierten Interpretation lässt sich dieser Schnitt metaphorisch verstehen: In der Identifizierung des vietnamesischen Kriegsgeschehens mit der bundesrepublikanischen Wirklichkeit – in dem Schnitt, der beides so nah aneinander rückt –, liegt selbst eine Gewalttätigkeit. Das Prinzip der einfachen – politischen und bildlichen – Repräsentation, für das Rudi Dutschkes prägnanter Satz »In Vietnam werden auch wir täglich zerschlagen« steht,[59] wird zugunsten eines Bewusstseins der Unvergleichbarkeit abgelöst. Insofern macht der Schnitt vom Vietnam-Bild auf die West-Berliner Wirklichkeit die ganze Ambivalenz sichtbar, die grundsätzlich in jeder Montageentscheidung liegt: Die Montage setzt den Vergleich und konstruiert eine Äquivalenz, die im gleichen Augenblick unterminiert und in Frage gestellt wird: »Das politisch-metaphorische Denken wird im Film gerade kritisiert, weil das ›Modell Vietnam‹ zeigt, daß Konzepte wie Krieg und Widerstand keine sich entsprechenden Prozesse oder Zustände bezeichnen, sondern eine Dialektik von stark und schwach, Maschine und Werk-

59 Der Satz stammt aus Dutschkes Rede auf dem Vietnam-Kongress der Berliner FU im Februar 1968.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abb. 56 und 57

zeug, Zentrum und Rand, Sichtbarem und Darstellbarem.«[60] Der Film sucht die Bewegung der Abstraktion und fordert die Übertragung, um sich schließlich für das Einzelne und Konkrete entscheiden zu können.

Mit welchen Verfahren der Film dies erreicht, zeigt die Szene nach dem Exekutionsfoto. Wir sehen die beiden Protagonisten in der karg eingerichteten Wohnung, die im Film zwei Funktionen erfüllt. Sie ist privater Ort der Liebe, aber auch Ort des Studiums – eines der zentralen Probleme des Films ist die Frage, wie beides, das Private und das Politische, die Liebe und die Arbeit, zusammenzubringen wären. Wie zur Mahnung gegen das Vergessen haben Anna und Robert an zwei Wänden des Raumes Pressefotos des Vietnamkriegs aufgehängt. In einer langen Fahrt erfasst die Kamera diese Fotos: Auf einem ersten Bild eine Reihe von gefangenen vietnamesischen Männern, auf dem zweiten Frauen und Kinder, die von Soldaten durch einen Fluss oder ein Reisfeld geführt werden. Nachdem die Kamera hinter dem Rücken von Anna und Robert vorbeigefahren ist, die in einer Umarmung vor der Fotowand stehen, blickt sie Robert über die Schulter in einen Spiegel. Im Spiegel sind die Gesichter des Paares jetzt von vorne zu erkennen (Abb. 56 und 57): Wir sehen ihre Blicke auf die Fotos und hören Robert, der ein weiteres Foto, das rechts neben dem Spiegel hängt, kommentiert:

Der amerikanische Soldat hat ein Hörrohr, um zu hören, ob Tunnel unter der Erde sind, durch die sich der Vietcong bewegt. Wie ein Arzt. Das Bild sagt: Der Vietcong, das ist die Krankheit, die Vietnam befallen hat. Der amerikanische Soldat ist der Arzt, der das Land wieder gesund macht. Und das Bild sagt etwas zweites: Der Vietcong ist das Blut, das in den Adern Vietnams fließt. Der Herzschlag.[61]

60 Elsaesser: »Mit diesen Bildern hat es angefangen«, 140.
61 Das Gespräch zwischen Anna und Robert ist auch abgedruckt in Aurich/Kriest (Hg.): Der Ärger mit den Bildern, 240-243: 240.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

In »Hund von der Autobahn« übernimmt Farocki selbst die Rolle Roberts und deutet die Fotografie der beiden amerikanischen Soldaten. Eingeleitet wird die Lektüre dort von dem Satz: »Ein Bild aus Vietnam. Ein interessantes Bild. Man muß viel hineinsprechen, dann läßt sich viel herauslesen.«[62] Was allerdings aus der Fotografie herauszulesen ist, ist alles andere als eindeutig. Über die Ebene der Denotation hinaus sind zwei diametral entgegengesetzte Deutungen möglich, die zugleich für zwei unterschiedlichen Ideologien stehen: Je nachdem, in welche Richtung man die Metapher des Soldaten als Arzt interpretiert – ob er also eine Krankeit oder die Gesundheit des Patienten diagnostiziert –, kommt man zu konträren Schlüssen. Das Entscheidende liegt auch hier nicht im Bild selbst, sondern ist in Brechts Sinne in das Funktionale gerutscht und muss über die Verknüpfung mit der eigenen Haltung oder mit anderen Fotos rekonstruiert werden.[63] Dass auch Robert und Anna durch den Spiegel gerahmt in die Reihe der Bilder eingefügt werden, hat mehrere Konsequenzen. Es bringt zum einen das Phänomen der ›Bild-Reflexion‹ ganz unmittelbar zum Ausdruck und verdeutlicht die Notwendigkeit, einen Bezug zwischen dem Selbstbild (hier, jetzt, in Berlin) und den Fremdbildern (dort, damals, in Vietnam) herzustellen. Anna kommentiert die Gefahr der Nivellierung, die in dieser Reihenbildung steckt mit den Worten: »Wie unerlaubt das aussieht. Ein Bild von uns zwischen den Bildern vom Krieg«, und Robert fügt hinzu: »Wie in einem Kriegsfilm. Eine erregende Liebesgeschichte vor dem Hintergrund von Krieg und Völkermord.« Dem klassisch-dramaturgischen Muster des Kriegsfilms, das in diesen Sätzen zusammengefasst wird, setzt Farocki das Gespräch entgegen, das Anna und Robert über den Einsatz der Bilder führen. Über die Fotografien an der Wand sagt Anna: »Mit diesen Bildern hat es angefangen. Von 1965 an erschienen solche Bilder, zuerst in den USA, Schweden, Frankreich, dann auch hier. ›Folter im Namen der Freiheit‹ oder ›Amerikas schmutziger Krieg‹ stand darunter.« Auf die Frage, warum es überhaupt aus dem Vietnam-Krieg so viele Bilder individueller Erschießungen und Misshandlungen gab, antwortet Robert mit einer historischen Herleitung:

Das Neue war: Hier tötete der Amerikaner persönlich, wie ein Sadist, ein Raubmörder, ein rasender Eifersüchtiger. Im Zweiten Weltkrieg hatten sie getötet wie das Gesetz. Sie vollstreckten. Sie schossen mit der Artillerie zusammen, was vor ihnen lag, rückten motorisiert vor, schossen wieder zusam-

62 Farocki: »Hund von der Autobahn«, 113.

63 Für eine ausführlichere Diskussion der Bezüge zwischen Brecht und Farocki, die sich unter anderem in ETWAS WIRD SICHTBAR zeigen, siehe Elsaesser: »Mit diesen Bildern hat es angefangen«, 111-143.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abb. 58

men. Wie eine Maschine. Vollstreckungsmaschine. In Vietnam kommt der Soldat dem Opfer so nahe, dass beide auf ein Bild passen.

Die Fotos, die in den sechziger Jahren moralische Empörung hervorriefen und politische Aktionen initiierten, wie Anna schildert, setzten zugleich einen ideologischen Kampf um ihre Verwendung in Gang, der die Bilder als Beweise verstand und sie zur Werbung für die eigene, moralisch integre Haltung instrumentalisierte. Ein Foto, das Amerikaner bei Misshandlungen zeigte, stand gegen ein Foto, das den Vietcong und seine Gräueltaten zeigte (Abb. 58).

Der räumlichen Nähe zwischen beiden Fotos, die an der Wand des Zimmers hängen, entspricht also – trotz der dahinter liegenden entgegengesetzten Ideologien – eine Nähe der rhetorischen Strategien, die sich aus den Bildern ableiten: »Die Bilder lagen so nah beieinander. Wir zeigten auf das eine und sagten ›Amerikaner raus‹, sie zeigten auf das andere und sagten ›Vietcong raus.‹ Das war wie Reklame. Es war wie ein Wettbewerb um die größte Grausamkeit. Das hat mich beschämt«, resümiert Anna im Film den Umgang mit den Fotografien während des Vietnamkriegs, und Farocki bringt die Problematik, die sich mit den Fotos verbindet, auf einen systematischen Nenner: »In diesen Erörterungen geht es nicht um das Bild, es geht um die Repräsentanz des Bildes. Wenn es repräsentativ ist, darf man am konkret Gezeigten einen Anteil nehmen. Wenn es nicht repräsentativ ist, muß man durch das konkret Gezeigte hindurchschauen können.«[64] Was Farocki an dieser Stelle fordert und durch die Figuren Anna und Robert im Film artikuliert, ist eine moralische Haltung gegenüber dem Bild, die dem repräsentativen Anspruch der Fotografie – ein Bild steht für eine politische Haltung – ebenso misstraut wie der vermeintlichen Evidenz – ein Bild steht für das, was es zeigt. Es gilt also, das Bild nicht als Antwort, sondern als Frage aufzufassen, deren Kontexte und Interessen rekonstruiert werden müssen. Die Fotografie führt einen zeitlichen und subjektiven Index mit sich. Sie definiert sich durch einen Abstand zum Betrachter, dessen Implikationen in der Lektüre nachgegangen werden muss. BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES greift diese Fragen nicht nur auf; der Film erweitert die Frage der Bilder vor allem zu der nach dem Zusammenhang zwischen militäri-

64 Harun Farocki: »Hund von der Autobahn«, 169.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

scher und ziviler Bildproduktion und -verarbeitung. Nicht mehr die Übertragung steht im Vordergrund, sondern die Vermessung.

Vermessen: BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES

> »Die Fotografie, die bewahrt; die Bombe, die zerstört. Das drängt jetzt zusammen.«
>
> Harun Farocki[65]

Ein Exkurs: 1988 besuchen Manfred Blank und Harun Farocki im Auftrag des Westdeutschen Rundfunks die KINOSTADT PARIS.[66] Die beiden ehemaligen *Filmkritik*-Mitarbeiter, die in Straub/Huillets Kafka-Film[67] Seite an Seite die Rollen von Robinson und Delamarche gespielt hatten, drehen einen Dokumentarfilm, der nicht den stereotypen Mythos der Filmstadt beschwört, sondern nach tatsächlichen Spuren des Kinos im aktuellen Paris sucht.[68] Die Filme Jean-Luc Godards sind in KINOSTADT PARIS gleich auf mehrfache Weise anwesend. In einem Kaufhaus stoßen die Filmemacher auf seine Videoinstallation ON S'EST TOUS DÉFILÉ,[69] eine kurze Montagearbeit, die im Zusammenhang mit einer Reihe von Werbespots für die Schweizer Modedesigner Marithé und François Girbaud enstanden ist. Interessanter für Farockis Auseinandersetzung mit der Fotografie ist jedoch eine andere Szene, die Godard so einführt, als seien seine Filme nicht nur in die Realität und das Imaginäre der Stadt Paris eingegangen, sondern auch ins Unbewusste Farockis und Blanks. Die beiden Filmemacher sitzen erschöpft an einem Caféhaustisch und schlafen nach einer Reihe von Interviews und Besuchen bei verschiedenen Cinéphilen ein. Aus dem Off hört man die Worte: »Wir schlafen und träumen. Wir schlafen und träumen von den Bildern.« Der Traum, der in den folgenden Einstellungen gezeigt wird, handelt von verschiedenen Organisationsformen von Bildern. Man sieht die großen Roboter der *Vidéothèque de Paris*, die auf Knopf-

65 BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES, BRD 1988, Regie: Harun Farocki.

66 KINOSTADT PARIS, BRD 1988, Regie: Manfred Blank/Harun Farocki.

67 KLASSENVERHÄLTNISSE, BRD 1983, Regie: Jean-Marie Straub/Danièle Huillet.

68 Ein mythischer Ort wie die *Cinemathèque Française* kommt darin ebenso vor wie Michel Delahaye, einer der in den sechziger Jahren prägenden Filmkritiker der *Cahiers du cinéma*, der Filmsammler René Charles und der Ethnologe Marc Augé. Aber auch »abgeleitete« oder randständige Formen des Kinos – etwa Frauen, die per Minitel ihre ›erotischen‹ Dienste zur Verfügung stellen oder das automatisierte, durch Roboter gesteuerte Bildarchiv im *Forum des Images*, werden von Blank und Farocki dokumentiert.

69 Zu ON S'EST TOUS DÉFILÉ im Zusammenhang der Figuren von Prozession und Projektion bei Godard vgl. Christa Blümlinger: »Prozession und Projektion: Anmerkungen zu einer Figur bei Jean-Luc Godard«, in: Zwischen-Bilanz. Eine Festschrift zum 60. Geburtstag von Joachim Paech, www.uni-konstanz.de/paech2002 [Abruf 1.2.2006].

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

druck Videokassetten aus den Regalen holen und den Interessierten auf Bildschirmen einspielen. In diese Bilder hinein mengt sich ein anderer Filmausschnitt, der ein zweites kinematographisches Bildarchiv aktualisiert: die Szene aus LES CARABINIERS, in der Michel Ange und Ulysse ihren Frauen die im Krieg erbeuteten Fotografien vorführen. Zwei Arten, Bilder zu sammeln und zu systematisieren – einmal manuell als Kriegsbeute, einmal per Roboter in einer der Prestige-Institutionen der Ära Mitterand –, werden zusammengebracht und lenken den Zuschauer auf die allgemeine Frage der Adressierbarkeit und Verfügbarkeit von Bildern. Diese Szene ist nicht nur ein weiteres Beispiel für die vielfältigen Linien, die von Godard zu Farocki führen. Sie markiert darüber hinaus ein spezifisches Interesse beider Filmemacher, das sich auf das Medium Fotografie richtet und es im Schnittfeld von Zerstörung und Krieg einerseits, Bewahrung und Archivierung andererseits verortet.

BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES, der diese Ambivalenz entfaltet und sie zum Ausgangspunkt einer komplexen Diskussion des Mediums Fotografie macht, ist in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu KINOSTADT PARIS entstanden. Nicht nur in Deutschland, sondern auch in den USA ist der Film – vor allem im akademischen Umfeld – wahrgenommen worden und hat viel zur dortigen Popularität Farockis beigetragen.[70] Im Vergleich zu LES CARABINIERS enthält der Film eine sehr viel ausdrücklichere Theoretisierung technischer Bilder, die nicht auf Figuren einer Spielhandlung übertragen wird, sondern sich einerseits durch die Bilder selbst und ihre Montage, andererseits über den Kommentartext artikuliert, der als theoretischer Text zu lesen ist.[71] Farockis Analyse des fotografischen Bildes ist phänomenologisch geprägt und versucht, die Argumente aus dem Material selbst heraus zu entwickeln. Den häufig unbewegten Bildern seines Films wird daher keine ausgearbeitete Bildtheorie entgegengestellt: Es sind die Bilder selbst, die bestimmte Gedanken nahe legen oder evozieren. Nora Alter hat den Film mit einem Doppelbegriff als »implied/applied theory«[72] beschrieben und die auf den ersten Blick heterogenen Bereiche zusammengestellt, die in BILDER DER

70 Kaja Silverman: »What is a camera? or: History in the Field of Vision«, in: Discourse 15.3 (Spring 1993), 3-57:, Tom Keenan: »Light Weapons«, in: Documents 1/2 (Fall/Winter 1992), 147-153. Nora M. Alter: »The Political Im/Perceptible«, in: Dies.: Projecting History: German Nonfiction Cinema 1967-2000, Ann Arbor: University of Michigan Press 2002, 77-102. Von 1993 bis 1999 hat Farocki selbst als Visiting Professor an der Universität in Berkeley/California gelehrt.

71 Nicht zuletzt deshalb ist der Kommentartext auch 1993 in der Zeitschrift *Discourse* veröffentlicht worden: Harun Farocki: »Commentary from *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*«, in: Discourse 15.3 (Spring 1993), 78-92.

72 Alter: »The Political Im/Perceptible«, 81. Trotz dieser treffenden Formulierung greift Alter in ihrem Text ansonsten auf die problematische Kategorie »Essay-Film« zurück, um Farockis Film diesem Genre zuzuordnen.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

WELT durch das Medium Fotografie gebündelt und zusammengehalten werden: »The film interrogates photographic processes of image making and the surrounding disciplines that use these images: fine arts, engineering, architecture, artisanal and assembly-line production, city planning and urban renewal, military science and practice.«[73] Das fotografische Bild – allgemeiner müsste man sagen: das Messbild – stellt hier also ein Verbindungsglied zwischen unterschiedlichen Arbeitsfeldern und Diskursen dar. Es koppelt das Feld der Kunst mit dem der Gebäudevermessung und der Luftaufklärung, findet in Form von Bilderkennungsprogrammen Einsatz in der Automobilproduktion und im Polizeiapparat. Der sehr weit gefasste Titel BILDER DER WELT trägt dieser umfassenden Organisation aller Lebensbereiche durch Bilder Rechnung und lässt sich auf den Film selbst zurückbeziehen, der gleichzeitig Analyse wie Bestandteil dieser Bildwelt ist. Die ›Lektüre‹ von Bildern, die durch den Titel des Films als Metapher eingeführt wird, erscheint in Farockis Film als eine grundlegende Praxis, die zivile und militärische Handlungen bestimmt und der mit einer Blickschulung begegnet werden muss.

Um herauszupräparieren, was die theoretischen Bestandteile sind, die BILDER DER WELT entwickelt, ist es sinnvoll, die unterschiedlichen Ebenen des Films zunächst genauer zu beschreiben. Inventarisiert man die verschiedenen Motivkomplexe, die durch den Autorenkommentar und durch Rekurrenzen und Wiederholungen einzelner Bildcluster zusammengehalten werden, lassen sich distinkte Ebenen unterscheiden: Die Geschichte Albrecht Meydenbauers, eines Pioniers der Messbildtechnik, das Schminken eines weiblichen Gesichts, Frauen in einem Zeichenkurs, Luftaufnahmen von Auschwitz, aufgenommen von amerikanischen Aufklärungsflugzeugen im April 1944, allgemeine Überlegungen zum Typus der Luftbildaufnahme, Luftfotografien verschiedener Bombenangriffe, Fotos von der letzten Metalldrückerei in Berlin nach ihrer Räumung, Sequenzen zur elektronischen Bildverarbeitung und Bilderkennung (z.B. in der Automobilfertigung und der polizeilichen Fahndungsarbeit), Skizzen und Zeichnungen des KZ-Häftlings Alfred Kantor, Fotografien aus dem Vernichtungslager Auschwitz, aufgenommen von der SS, Phantombilder der Polizei, Überlegungen zur Entwicklung und Verbindlichmachung der Perspektive in der Renaissance, Gedanken über die Tarnung potentieller militärischer Ziele, um sie vor Luftangriffen zu schützen, die Geschichte der Häftlinge Vrba und Wetzlar, denen die Flucht aus Auschwitz gelang, ein Bildband mit Fotos von algerischen Frauen, die 1960 zum ersten Mal ohne Schleier fotografiert wurden. Gedeutet wird ein Teil der Bilder –

73 Ebd., 82.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wie in STILLEBEN sind dies stets die unbewegten Partien des Films – im eingesprochenen Off-Kommentar.

Bereits die erste Einstellung des Films ist einerseits dokumentarisch-konkret und öffnet den Film andererseits für eine allegorisch-abstrakte Lektüre:

> Brandet das Meer an Land, unregelmäßig, nicht regellos, so bindet diese Bewegung den Blick ohne ihn zu fesseln und setzt Gedanken frei. Die Brandung, die Gedanken bewegt, wird hier in ihrer eigenen Bewegung wissenschaftlich untersucht – im großen Wellenkanal von Hannover. Noch sind die Bewegungen des Wassers weniger untersucht als die des Lichts.

Dieser offene Einstieg, der den Film von seinem kürzeren Vorläufer BILDERKRIEG[74] unterscheidet, beschreibt mit der Wirkung der Brandung zugleich die erhoffte Funktionsweise des Films: den Blick zu binden, ohne ihn zu fesseln. Mit dem Licht ist aber auch die zentrale Metapher des Films angesprochen, die in zwei Richtungen verfolgt wird: in ihrer geistesgeschichtlichen Dimension als Symbol für ›Aufklärung‹ und in ihrer empirischen als Voraussetzung, gewissermaßen Autor des neuen Bildtypus' Fotografie. Und noch ein drittes Moment wird durch die Einstellung aus dem Wellenkanal eingeführt: das der experimentellen Messung und Auswertung, deren Sonderfall der Bildauswertung Farocki sowohl behandelt als auch fortführt. Die Fotografie ist in diesem Zusammenhang ein Medium, das selbst als Resultat von Messung und Auswertung zu verstehen ist – als ein Bild, das indirekt aus Formeln und Mathematik entsteht, nicht aus einer direkten Übertragung. Hier werden Ansätze aus Vilém Flussers Fototheorie erkennbar, dessen Bücher Farocki rezensiert hatte und mit dem er in der Vorbereitungsphase für BILDER DER WELT ein Gespräch für den WDR geführt hat. »Fotografien sind – wie alle technischen Bilder – zu Sachverhalten verschlüsselte Begriffe, und zwar Begriffe des Fotografen wie solche, die in den Apparat programmiert wurden«,[75] heißt es bei Flusser in radikaler Abkehr von einer ›realistischen‹ Interpretation der Fotografie. Sein Hinweis lenkt die Aufmerk-

74 BILDERKRIEG, BRD 1987, Regie: Harun Farocki. BILDERKRIEG ist mit 45 Minuten Länge eine halbe Stunde kürzer als BILDER DER WELT. Es fehlen unter anderem die in der zweiten Fassung zentralen Einstellungen der Frau, die bei ihrer Ankunft im Lager fotografiert wird.

75 Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie [1983], 6. Auflage, Göttingen: European Photography 1992, 44. Das Gespräch mit Vilém Flusser, in dem Farocki und der Medientheoretiker die erste Seite der aktuellen BILD-Zeitung analysieren, ist unter dem Titel SCHLAGWORTE – SCHLAGBILDER. EIN GESPRÄCH MIT VILÉM FLUSSER am 1.5.1986 im WDR ausgestrahlt worden. Ein jüngerer Text über die Fototheorie Flussers ist auch in der Zeitschrift *Der Schnitt* erschienen: Harun Farocki: »Das Universum ist leer«, in: Der Schnitt Nr. 24 (2001), 18-19 [Themenheft: Vilém Flusser und der Film].

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

samkeit auf die Distanz, die zwischen Abbildung und Wirklichkeit liegt. Erst nach der mehrfachen Umrechnung eines Lichteindrucks durch chemische und physikalische Formeln und Begriffe kann auf der Oberfläche des Bildes eine Repräsentation entstehen, die ihre begriffliche Herkunft in der scheinbaren Übereinstimmung mit der Realität verleugnet. Ist das Foto einerseits als ein Ergebnis der Vermessung der Welt zu begreifen, so findet es andererseits in vielfacher Weise selbst seit dem 19. Jahrhundert als Messbild Verwendung; in der Kriminalistik, der militärischen Aufklärung, der Architektur, um nur einige der in BILDER DER WELT aufgegriffenen Bereiche zu nennen.

Abb. 59-61

Die unterschiedlichen Bildebenen des Films lassen sich nur schwer auf einen Begriff bringen. Durch Rhythmisierung und Wiederholung jedoch sind sie zu Bildclustern zusammengefasst, an deren Grenzen und Übergängen ein Sprung über die einzelne Einstellung hinaus in ein abstrakteres Bild oder einen Begriff erfolgt. Dieser Sprung muss im Kopf des Zuschauers entstehen, wenn er eine Brücke zwischen den Bereichen schlagen will. Um dies an einem mehrfach auftauchenden, zunächst rätselhaft wirkenden Bild und seiner Einbettung per Montage zu erläutern: An verschiedenen Stellen des Films, zum ersten Mal gleich nach der Einstellung im Wellenkanal, ist das Gesicht einer Frau zu sehen, die geschminkt wird. »Aufklärung – das ist ein Wort in der Geistesgeschichte«, heißt es dazu im Kommentar, der damit den Leitbegriff des Films einführt (Abb. 59-61).

Das isoliert scheinende Bild stammt aus einem Film, den Farocki fünfzehn Jahre zuvor gedreht hat[76] und zeigt die Augenpartie eines Gesichts. Im Film ist es eingebettet zwischen die Zeichnung eines Auges,

76 MAKE UP, BRD 1973, Regie: Harun Farocki.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

auf das eine Reihe von kegelförmig angeordneten Strahlen trifft, und eine Fotografie des Doms von Wetzlar. Ist im ersten Bild das Sehen als Untersuchungsgegenstand gesetzt, dessen Funktionsweise historisch unterschiedlich erklärt wurde, weist das Gesicht auf die Veränderungen hin, denen *das Gesehene* durch den Eingriff des Menschen unterzogen werden kann. Das Gesicht wird in der gleichen Weise ›getarnt‹, wie in Kriegszeiten die Oberfläche (›das Antlitz‹) der Welt gegen seine Erkennbarkeit aus der Luft geschützt wird.[77] Die Aufnahme des Gesichts bereitet somit die späteren Ausführungen zur Luftfotografie vor. Mit dem dritten Bild schließlich wechselt der Film in den Modus der historischen Argumentation und setzt den Ausgangspunkt für eine erste Auseinandersetzung der Vermessungsfunktion fotografischer Aufnahmen.

Der Film leitet die Entwicklung des Messbildverfahrens aus einer Gefahrensituation her, in die Albrecht Meydenbauer, ein Pionier der so genannten Fotogrammetrie, bei der Vermessung des Doms von Wetzlar geriet. In Farockis Film wird Meydenbauers Erlebnis als Urszene für eine spezifische Art der Fotografie eingeführt, die eng mit dem Moment der Distanzierung verknüpft ist. »1858, in Wetzlar: Der Regierungsbauführer Meydenbauer hatte die Aufgabe, die Fassade des Doms zu vermaßen. Um Kosten für ein Gerüst zu sparen, fuhr er mit einem am Flaschenzug hängenden Korb an der Fassade entlang, wie ihn die Fensterputzer benutzen.« Als Meydenbauer beim Verlassen des Korbs abzustürzen droht, kommt ihm die Idee, den gefährlichen Akt der persönlichen Vermessung durch die Verwendung von Fotografien zu ersetzen. Farocki kommentiert diesen Entschluss Meydenbauers so: »Die Idee, aus Fotografien Messwerte zu gewinnen, kam Meydenbauer, nachdem er in Todesgefahr geschwebt hatte. Das soll heißen: es ist gefährlich, sich leiblich am Schauplatz aufzuhalten; sicherer, man nimmt ein Bild.« Diese Sequenz kann als Blaupause für den übrigen Film gelten, da in ihr die wesentlichen Motive enthalten sind, die der Film entfaltet. Da ist zum einen das Moment der Distanzierung, nach Stanley Cavell das »moderne Schicksal«, das sich mit der Fotografie verbindet: »to relate to the world by viewing it, taking views of it, as if at a distance to it, as from behind the self.«[78]

Neben der distanzierenden Funktion von Fotografien und eng mit ihr verbunden steht in BILDER DER WELT die Verknüpfung des Mediums mit dem Tod im Zentrum. Wo Meydenbauers Fotos die Gefährdung des Lebens vermeiden helfen sollen, hat sich die Fotografie andererseits immer wieder auch als Komplizin des Todes entpuppt; etwa in den Fotos, die Angehörige der SS in den Konzentrationslagern gemacht haben. Ver-

77 Vgl. für eine Interpretation dieser Bilder auch Silverman: »What is a camera?«, 16ff.

78 Cavell: »What Fotography calls Thinking«, 33.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

gleichsweise spät im Film stellt sich heraus, dass die heterogenen Argumentationsstränge von einem zunächst verborgenen Zentrum organisiert sind. Eine Fotografie aus Auschwitz steht in BILDER DER WELT an prominenter Stelle. Man erkennt eine Frau, fotografiert von einem SS-Mann nach ihrer Ankunft im Lager. Sie wirft einen zufälligen Blick in Richtung des Fotografen (Abb. 62), der sie in der Bewegung von rechts nach links erfasst:

Abb. 62

Eine Frau ist in Auschwitz angekommen; der Fotoapparat erfaßt sie in der Bewegung. Der Fotograf hat seinen Apparat aufgebaut und als diese Frau vorbeikommt, löst er ein Bild aus – wie er auf der Straße einen Blick werfen würde, weil sie schön ist. Die Frau versteht es, mit der Stellung des Gesichts diesen Fotoblick aufzufangen und mit den Augen um ein weniges am Blickwerfer vorbeizuschauen. Auf einem Boulevard sähe sie so an einem Herrn, der ihr einen Blick gibt, knapp vorbei auf ein Schaufenster, und mit diesem Vorbeisehen sucht sie sich in eine Welt mit Boulevards, Herren und Schaufenstern zu versetzen, fort von hier. Das Lager, von der SS geführt, soll sie zugrunde richten und der Fotograf, der ihr Schönsein festhält, ist von der gleichen SS. Wie das zusammenspielt, bewahren und zerstören![79]

Das Bild und sein Kommentar, deren suggestiver Zusammenprall von Banalität und Ermordung Widerspruch und Protest provoziert haben[80] (so wie auch Godards Bildmontage von Elisabeth Taylor und den Bildern aus Auschwitz in den HISTOIRE(S) DU CINÉMA skandalös wirken kann), führen in das wichtigste Thema von BILDER DER WELT: Die Dialektik von realer Zerstörung durch Krieg und Vernichtung und ihrer gleichzeitigen Bewahrung im fotografischen Bild. Horkheimer und Adorno hatten in der »Dialektik der Aufklärung« die Prämissen der Rationalität angesichts des systematischen Mordens der Nationalsozialisten in Frage gestellt und diagnostiziert, dass »die vollends aufgeklärte Welt […] im Zeichen triumphalen Unheils« strahle.[81] In Farockis Film verkörpert die Fotografie diese Janusköpfigkeit der Aufklärung wie kein anderes Medium.

79 Farocki: Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 9.

80 Vgl. etwa Dietrich Leder: »Begegnungen in Duisburg und anderswo«, in: Aurich/Kriest (Hg.): Der Ärger mit den Bildern, 57-72: 66.

81 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Die Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente [1947], Frankfurt am Main: Fischer 1988, 9.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Am Beispiel der Shoah zeigen sich ihre Möglichkeiten und Defizite besonders drastisch. Auschwitz stellt den Grenzfall jeder bildlichen Repräsentation dar. Dass die Vernichtung der Juden nicht direkt darzustellen ist, ohne das Geschehen in der individuellen Erzählung zu verharmlosen ist eine Auffassung, die Godard und Farocki verbindet. Immer wieder hat Godard nicht nur harsche Kritik an SCHINDLERS LISTE geübt, sondern sogar gefordert, man hätte Steven Spielberg daran hindern müssen, den Film zu drehen, da darin die Schrecken der Lager individualisiert und auf obszöne Weise zum Gegenstand der Einfühlung des Zuschauers gemacht würden.[82] Ordnet Spielberg die Realität der Lager der individuellen, konkreten Geschichte einer Person unter, wählt Godard den Weg der Abstraktion und Verfremdung, um aus der Kontrastmontage von Elizabeth Taylor und Bildern aus dem Lager einen Begriff vom Schrecken zu gewinnen. Auch BILDER DER WELT richtet sich explizit gegen jede individualisierte Narration; der Film nimmt mehrfach auf die Fernsehserie HOLOCAUST Bezug, die Ende der siebziger Jahre mit großem Erfolg in den USA und Deutschland ausgestrahlt wurde und distanziert sich von deren verkitschendem Erzählverfahren. In BILDER DER WELT ist diese Diagnose Anlass für zwei Bewegungen. Ein erster Schritt der Verfremdung ist der, auf existierendes Bildmaterial zurückzugreifen. Diese Haltung entspricht der Godards, in LES CARABINIERS Sequenzen aus Wochenschauen einzuarbeiten und kein eigenes Material von den Kriegshandlungen zu drehen. Auch Farocki interpretiert allgemein zugängliche, öffentliche Fotos und bezieht sie aufeinander. Statt einer effektvollen *mise en scène* setzt er auf Montage und Kommentierung. Neben den Fotos aus dem Lager bildet eine Gruppe von Luftfotografien die wichtigste Grundlage seiner Montage, die alliierte Aufklärungsflugzeuge im August des Jahres 1944 machten (Abb. 63 und 64).

Tod und Vergasung sind auf diesen Fotos nicht direkt, sondern aus großer Distanz zu erkennen. Es sind Aufklärungsfotos der Alliierten, auf denen man das Lager schon ein Jahr vor Kriegsende hätte finden können – was in der Auswertung erst in den siebziger Jahren entdeckt wurde, da sich das Interesse und damit der Blick auf die nahe gelegenen Buna-Werke konzentrierte. In Gesprächen[83] hat Farocki beschrieben, dass diese Fotos für ihn eine Chance boten, überhaupt über die Vernichtungslager zu sprechen, da sie in sich bereits einen Verfremdungseffekt bergen, der es ermöglicht, dem eigentlich nicht Darstellbaren Form und Sprache zu geben. Eine Frau bei ihrer Ankunft – Fotografien aus 7000 Metern Höhe: In beiden Fällen steht das Bild für ein anderes Bild ein, das der Zuschau-

82 Jean-Luc Godard: »Godard/Amar. Cannes 97« [1997], in: JLG II, 408-422: 416 und »Résistance de l'art« [1997], in: JLG II, 443-446: 446.

83 Etwa im Februar 2003 bei einer Veranstaltung zum Thema »Politischer Film nach Brecht« im Berliner Brecht-Haus.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

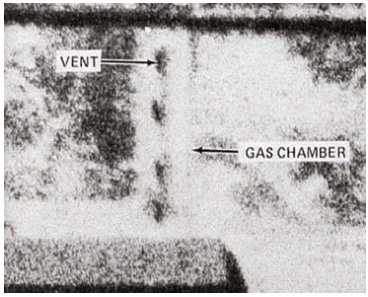


Abb. 63 und 64

er selbst erzeugt oder durch sein historisches Wissen ergänzen kann. Zugleich aber gehören die beiden Bilder unterschiedlichen Kategorien an, »they embody the technical and the narrative mode of historical writing.«[84] Damit stehen sie für zwei extreme Pole der Tradition, in die sich auch das Kino historisch einreiht. Wie neun von zehn Kinofilmen vorführen, ist der Film vor allem ein Medium der Erzählung, das konkret von einzelnen Menschen und ihren Geschichten berichten kann. Darüber hinaus aber ist er Bestandteil abstrakter Bildvermessungstechniken und selbst in der Lage, vom Einzelnen zu abstrahieren. Farocki fasst beide Tendenzen als Symptome einer Krise des fotografischen Bildes auf: »[T]his is somehow a turning point in human history. Both types of narrative, both types of images are inadequate, both are inappropriate.«[85] Die Fotografien aus Auschwitz dennoch zu zeigen ist Ausdruck der Hoffnung, durch die Kombination zweier für sich genommen unangebrachter Aufnahmen dennoch annäherungsweise zu einem adäquaten Ausdruck zu finden.

Die Dialektik von Bewahrung und Zerstörung verfolgt der Film durch eine Reihe von Bereichen, die das Feld der Bildproduktion in unterschiedliche Facetten auffächern: Mit dem Thema Auschwitz haben die einzelnen Teile des Films bei einem ersten Zugriff zunächst scheinbar wenig zu tun; erst eine wiederholte Lektüre des Films und seines Kommentartexts lässt ein unterirdisches Bezugssystem erkennen, das als unterschiedliche Umschreibungen einer ›Dialektik der Vermessung‹ verstanden werden kann. In einem ersten Argumentationsstrang geht es um die Vermessung von Gebäuden, die durch den Einsatz von Fotografien ab der Mitte des 19. Jahrhunderts ungefährlicher für den Vermesser geworden ist. Die Fotografie steht hier im Dienst der Gefahrenverminderung, doch zugleich kalkuliert sie die Zerstörung eines historischen Gebäudes bereits mit ein, da das Bild dem Zweck dient, es nach seiner Zer-

84 Harun Farocki im Gespräch. Thomas Elsaesser: »Making the World Superfluous: An Interview with Harun Farocki«, in: Ders. (Hg.): Harun Farocki. Working on the Sight-Lines, Amsterdam: Amsterdam UP 2004, 177-189: 183.

85 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

störung wieder aufzubauen. Daraus ergibt sich eine erste Verbindungslinie, die Arbeit, Krieg und Bildproduktion miteinander verknüpft. Der Film verlängert diese Linie historisch zu den Luftaufnahmen des zweiten Weltkriegs und setzt den vieldeutigen Begriff ›Aufklärung‹ als ein argumentatives Scharnier zwischen den einzelnen Ebenen ein. ›Aufklärung‹ steht hier nicht nur für ein Konzept aus der Geistesgeschichte, das Adorno und Horkheimer zufolge von Beginn an eines der Vermessung und Beherrschung der Welt gewesen ist. Es ist zugleich ein Begriff der Kriminologie und der Militärsprache, die – etwa über Fahndungsfotos und Phantombilder einerseits, Aufklärungsfotografien andererseits – eng mit dem Medium Fotografie verbunden sind. Mit der Fotografie tritt im 19. Jahrhundert ein Bildtypus auf, der das Sehen vom Subjekt entkoppelt und damit auch die optische Erkenntnis vom Menschen trennt. Das Misstrauen, das Farocki und Godard der Fotografie entgegenbringen, speist sich unter anderem aus dieser Tendenz, dem Foto eine Eigendynamik zu verleihen und eine autonome Welt technischer Bilder zu schaffen, die sich der Verantwortlichkeit des Menschen entziehen. Vor diesem Hintergrund erklärt sich einerseits, warum die Malerei und nicht die Fotografie die permanente Bezugsgröße in Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA ist. Aber andererseits wird auch die Insistenz verständlich, mit der Farocki spätestens seit BILDER DER WELT auf einer ausdrücklichen Theoretisierung der technischen Bilder besteht, die ihrerseits zu theoretischen Objekten geworden sind, die sich vom Konkreten – von zeitlicher und räumlicher Festlegung – abzulösen beginnen.

Dass der zweite Weltkrieg und die nationalsozialistischen Vernichtungslager das Gravitationszentrum markieren, um das die übrigen Bildtypen in BILDER DER WELT kreisen, verdankt sich einer historischen Neuerung: Zum ersten Mal wird in den Kampfflugzeugen die Fotokamera direkt mit dem Bombenabwurf kurzgeschlossen; die Destruktion der Welt und die Aufzeichnung der Zerstörung im Bild rücken zusammen. Farockis Argumentation ist hier der Paul Virilios eng verwandt, der wie kein anderer die militärische »Logistik der Wahrnehmung« untersucht hat. Tatsächlich ist BILDER DER WELT als eine filmische Fortsetzung von Virilios Buch »Guerre et cinéma« zu lesen. Wo Virilio historisch Fotografie- und Filmgeschichte mit der Geschichte des Krieges engführt, bezieht Farocki seine Argumentation auf die Luftaufnahmen aus Auschwitz. In einem zeitgleich mit Farockis Film erschienenen Buch fasst Virilio die Neuartigkeit des Krieges zusammen, die durch den Schulterschluss zwischen den technischen Bildern und der Waffentechnik ermöglicht wurde:

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Guerre des images et des sons qui supplée celle des objets et des choses, où, pour gagner, il suffit de ne plus se perdre de vue. Volonté de tout voir, de tout savoir, à chaque instant, à chaque endroit, volonté d'illumination généralisée, autre vision scientifique de l'oeil de Dieu, qui interdirait à jamais la surprise, l'accident, l'irruption de l'intempestif.[86]

Der Fotografie wird in diesem Zusammenhang in Farockis Film eine Zwischenposition zugewiesen. Ohne daraus eine forcierte historische These zu entwickeln, die linear von A nach B führen würde, stehen die Fotografien doch in einem Zusammenhang mit den Vermessungstechniken der Renaissance, die zur Herausbildung der Zentralperspektive geführt haben, und einem neuartigen Typus technischer Bilder, der Farocki seit Mitte der neunziger Jahren verstärkt beschäftigt. Insbesondere in den drei Installationen mit dem Titel AUGE/MASCHINE und dem daraus kompilierten Fernsehfilm ERKENNEN UND VERFOLGEN[87] steht dieser Bildtypus im Zentrum, für den Farocki selbst den Begriff ›operative Bilder‹ geprägt hat. ›Operativ‹ heißt in diesem Zusammenhang, dass das Bild in keiner Weise mehr ›für sich‹ und einem potentiellen Betrachter gegenüber steht, sondern ganz zum Bestandteil einer elektronisch-technischen Operation wird. Ästhetische Maßstäbe sind hier von Kriterien der Funktionalität abgelöst worden. Beispiele für operative Bilder finden sich seit den neunziger Jahren in immer größerem Maße im militärischen und zivilen Sektor: Iris-Scanner dienen der eindeutigen Identifizierung, Wärmebildkameras registrieren Bewegungen, bild-basierte Navigationssysteme steuern Raketen und Automobile – all dies sind Beispiele für die alltägliche Berührung mit operativen Bildern. Schon in BILDER DER WELT sind die Bilderkennungsprogramme, nach denen Roboter in der Automobilproduktion gesteuert sind, ein Gegenbild und zugleich das zivile Äquivalent zu den Flugsimulatoren und Bilderkennungsprogrammen, die in der Luftaufklärung eingesetzt werden. Die Bezeichnung ›operativ‹ ist auch deshalb treffend, weil sie rückstandslos im Prozess der jeweiligen Operation aufgehen. Sie sind nicht zur separaten Veröffentlichung gedacht und müssen strenggenommen gar nicht als Bilder in Erscheinung treten, sondern entstehen lediglich als Zwischenprodukt inner-

86 Paul Virilio: »La machine de vision«, in: Ders.: La machine de vision, Paris: Galilée, 123-159: 147. Über die gleichzeitige Geburt von Film und Luftfahrt schreibt Virilio ausführlicher in *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*. Dort findet sich auch der von Farocki aufgegriffene und ausgearbeitete Gedanke, dass die Luftaufklärung und nicht die Ausstattung von Flugzeugen mit Bombem am Beginn der militärischen Luftfahrt steht. (Vgl. Virilio: Guerre et cinéma I, 22ff.)

87 AUGE/MASCHINE (drei Teile, D 2001-2003), ERKENNEN UND VERFOLGEN, D 2003, Regie: Harun Farocki.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

halb eines umfassenderen technischen Prozesses.[88] Insofern sind diese Bilder auch nur schwer mit gängigen Kategorien zu bewerten – der ästhetische Wert steht bei ihnen gar nicht zur Disposition. Anders als bei den klassischen Bildtypen, die in den siebziger und achtziger Jahren nahe liegende Ziele ideologiekritischer Überlegungen waren (Werbung, Fernsehen etc.), geht es bei der Interpretation von operativen Bildern nicht vordringlich um den manipulativen Gehalt und die offenkundige Art, in der solche Bilder unseren Alltag durchziehen, sondern um die technische Präzision und mathematische Genauigkeit, die sie zum Bestandteil militärischer und ökonomischer Operationen werden lassen. Gehört das Werbebild noch dem industriellen Zeitalter von Warenerzeugung und Warenverkauf an, so ist das operative Bild Bestandteil einer postindustriellen Soft- und Hardwarewelt, die Hand und Auge des arbeitenden Menschen ganz abzuschaffen droht.

Operative Bilder sind an ein digitales Medium gebunden, das die Bildinformation von vornherein als Datenmenge auffasst und prozessiert, um dann die entsprechende Information weitergeben zu können und nächste Schritte einzuleiten. Ihren ersten publikumswirksamen Einsatz hatten sie im ersten Golfkrieg 1991, als statt unabhängiger Kriegsberichterstattung die Bilder aus den Projektilen selbst zum Beleg des präzisen Bombardements dienten, die von den amerikanischen Streitkräften gezeigt und interpretiert wurden. Für Farocki ist daran eine neue Bildlogik ablesbar:[89]

> Kriegsführung und Kriegsberichterstattung fielen zusammen. Solche Bilder werden militärisch erzeugt und ebenso kontrolliert. Man baut den Projektilen Kameras ein, um sie aus der Distanz steuern zu können. Es gilt, das gegnerische Feuer zu vermeiden. Damit wird der Gegner entrückt. Der heutige, hochtechnische Krieg rechnet nicht auf den Menschen, nimmt die menschlichen Opfer höchstens billigend, sogar missbilligend, in Kauf.[90]

88 Dieser Argumentationsstrang ist ebenfalls in WIE MAN SIEHT bereits angelegt: »Im Gebrauch des Rechners (›im Dialog mit dem Rechner‹) werden schon Produkte bis hin zur Serienreife entwickelt, ohne daß es eine einzige Planzeichnung gegeben hat. Eine Zeichnung, ein Abbild oder Vorbild wird nur gemacht, wenn der Kunde es verlangt. Nur ein Kunde will noch ein Bild sehen.« (Harun Farocki: »Wie man sieht«, in: Die Republik Nummer 76-78, 9. September 1986, 33-106: 104.)

89 Auch hier gibt es einen Referenztext Virilios, der Farocki zu den Installationen AUGE/MASCHINE angeregt haben mag: Die ›Fortsetzung‹ von *Krieg und Kino*, die in Deutschland 1993 unter dem Titel *Krieg und Fernsehen* erschien und Tagebuchaufzeichnungen aus der Zeit des ersten Golfkrieges enthält, in denen die Rolle der Berichterstattung und der medialen Vermittlung thematisiert werden. (Paul Virilio: L'écran du désert. Croniques de guerre, Paris: Galilée 1991.)

90 Harun Farocki: »Material zum Film ERKENNEN UND VERFOLGEN«, auf der Netzseite www.farocki-film.de [Abruf 1.2.2006].

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Strukturell folgen die Bilder aus dem Golfkrieg der gleichen Logik wie Albrecht Meydenbauers fotogrammetrische Aufnahmen: Um die unmittelbare Gefährdung zu vermeiden, stellt der Fotograf in beiden Fällen eine Distanz zum fotografierten Objekt her. Allerdings ist das zivile Unternehmen der Gebäudevermessung vom militärischen der Bombadierung durch das Ziel dieser Distanzierung scheinbar getrennt. Während die Abstraktion der Fotogrammetrie im Dienst des Menschen steht, dient sie im Fall der Golfkriegsbombardements zwar dem Schutz der Täter, aber bringt zugleich die Opfer zum Verschwinden. Hat das Bild also in beiden Fällen eine Theoretisierung der Abbildung zur Folge, so führt die Abstraktion, die die Bilder aus den Raketensprengköpfen leisten, nicht zu einer kritischen Distanz. Der »Überblick«, den sie ermöglichen, lässt ganz im Gegenteil die Unterscheidung von real und simuliert kollabieren. Klaus Theweleit hat dies unter dem unmittelbaren Eindruck des Golfkriegs folgendermaßen beschrieben:

> Die Menschen, die im Irak unter filmenden Bomben in Echtzeit starben, wurden von der Apparatur schon behandelt wie Menschensimulationen. Uns möglichst nur *solche* zu zeigen, hat die Militärzensur beschlossen, nicht weniger. Es handelt sich um die Abschaffung sowohl des ›authentischen Bilds‹ (des berühmten Bilds mit ›der Hundemarke‹, der Orts- und Zeitangabe um den Hals) wie um die Abschaffung des Auges als Organ historischer Zeugenschaft.[91]

Der Hinweis auf die distanzierende Funktion der ›intelligenten Waffen‹ macht deutlich, wie sehr die Installationen AUGE/MASCHINE I-III und ERKENNEN UND VERFOLGEN, die sich ganz den operativen Bildern widmen, als Aktualisierung von BILDER DER WELT zu sehen sind. Albrecht Meydenbauers Idee, die unmittelbare Vermessung durch den Einsatz von Messbildern zu ersetzen, um die eigene Gefährdung zu minimieren, lässt sich fortschreiben bis zu den Fernlenkwaffen des ausgehenden 20. Jahrhunderts, in denen die zunächst aufklärerisch konzipierte Funktion der Vermessung in ihr Gegenteil umschlägt. Der Schritt von der Fotografie zur elektronischen Verarbeitung von Bildern ist dabei nur ein gradueller, wenn man Vilém Flussers Hinweis ernst nimmt, dass bereits das fotografische Bild ein kalkuliertes – und damit kalkulierbares und prozessierbares – Bild darstellt.

> Seiner tieferen Struktur nach ist das Fotouniversum körnig, wechselt Aussehen und Farbe, wie ein Mosaik wechseln würde, dessen einzelne Steinchen

91 Klaus Theweleit: »Neues und Altes vom brennenden Busch. Zum Golfkrieg« [1991], in: Ders.: Das Land, das Ausland heißt. Essays, Reden, Interviews zu Politik und Kunst, München: dtv 1995, 71-86: 85.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ständig durch neue ersetzt würden. Das Fotouniversum ist aus solchen Steinchen, aus Quanten zusammengesetzt und kalkulierbar (calculus = Steinchen) – ein atomistisches, demokritisches Universum, ein Puzzlespiel.[92]

Aufgrund dieser Eigenschaft hatte Farocki die Fotografie schon in WIE MAN SIEHT als berechnetes Bild charakterisiert, das eine Zwischenposition zwischen Jacquards Webstuhl und den gepixelten Bildern der Fernseher und Computermonitore einnehme.[93] Die Produktion von operativen Bildern basiert auf der Kalkulierbarkeit von Bildern und führt dazu, dass nach der Ersetzung des Handarbeiters durch die maschinelle Fertigung nun auch das Sehen verstärkt vom Subjekt entkoppelt wird, da die wichtigsten Funktionen des Auges ebenfalls an Bilderkennungsprogramme delegiert werden können.

In welchem Verhältnis steht dieser Bildtypus, dessen industrielle Einbindung bereits in BILDER DER WELT gezeigt wird, zu dem Komplex »Film als Theorie«? Einerseits ließe sich argumentieren, dass diese Bilder in einem ganz buchstäblichen Sinne ›praktische Bilder‹ sind, die gerade nicht zur Anschauung gedacht sind und keinerlei selbstreflexives Potential in sich bergen. Sie sind eingebaut in Produktions-, Destruktions- und Sicherheitszusammenhänge und gehen ganz in diesen Vollzügen auf: Andererseits ergibt sich gerade aus diesem verdeckten Charakter eine erhöhte Notwendigkeit, sie auf ihre impliziten Voraussetzungen hin zu befragen. Dies ist umso dringlicher, als sich keine der üblichen Bildwissenschaften – Kunstgeschichte, visuelle Anthropologie, Medienwissenschaft – im engsten Sinne für diese Bildform zuständig fühlt. Es sind Bilder, so könnte man sagen, die nicht gesehen werden wollen, sondern ihrerseits sehen (und handeln), die also die Augen im gleichen Maße von ihrer Arbeit suspendieren wie die Automatisierung durch Maschinen es mit den Händen getan hat: Bilder »ohne soziale Absicht, nicht zur Erbauung, nicht zum Bedenken«, heißt es in AUGE/MASCHINE I. Gehörten die Hände – und damit die Gesten der Arbeit – dem industriellen Zeitalter an, so ist in der postindustriellen Medienwelt das Auge im Begriff zu verschwinden und von Techniken der Bilderkennung verdrängt zu wer-

92 Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie, 60.

93 Vgl. Farocki: »Wie man sieht«, 62-64. Vgl. auch Farockis Text »Die Wirklichkeit hätte zu beginnen«, in dem die Verbindungslinie zwischen den Vermessungstechniken der Renaissancemalerei und den modernen Messbildern weiter ausgeführt wird: »Die Kunstmathematiker der Renaissance spannten transparente Papiere in Rahmen und zeichneten die Umrißlinien der durchscheinenden räumlichen Gegenstände auf der Fläche nach. Mit Erfindung der Fotografie erscheinen diese Begründer der perspektivischen Methode als Vorläufer der Fotografie, mit Entdeckung des Meßbildes als frühe Meßbildtechniker.« (Harun Farocki: »Die Wirklichkeit hätte zu beginnen« [1988], in: Ders.: Nachdruck, 187-213: 199.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

den, die in den unterschiedlichsten Bereichen Einzug halten. Der erste Teil von Farockis Installation erfasst zunächst – ausgehend und gerahmt von Bildern aus den »intelligenten Waffen« des Golfkriegs 1991 – die zivilen und militärischen Sektoren, in denen die elektronische Bilderkennung und -verarbeitung eine immer größere Rolle spielen: die industrielle Produktion, medizinische Untersuchungen, Verkehrsüberwachung, GPS, vor allem aber die Rüstungsindustrie, die sie zur militärischen Aufklärung und zur präzisen Zerstörung durch hochtechnisierte Steuerungstechnik einsetzt.

Der dritte Teil von AUGE/MASCHINE greift das Bildmaterial aus dem militärischen Sektor auf, das teils schon in den beiden ersten Installationen gezeigt wurde, und verbindet die einzelnen Punkte zu einer historischen Linie. Ein Lehrfilm zur Funktionsweise der V1-Rakete richtete sich 1942 vornehmlich an Techniker und argumentierte in diesem Sinne nicht propagandistisch sondern didaktisch. Ein PR-Film der Firma *Texas Instruments* dagegen, der die Effizienz einer seit dem Vietnamkrieg kontinuierlich weiterentwickelten lasergesteuerten Raketenserie lobt, will zugleich werben und unterhalten. Wagner-Klänge begleiten die Bilder von bombardierenden Flugzeugen, und der Off-Kommentar argumentiert ökonomisch: Erfahrungsgemäß brauche man bis zu 200 Bomben, um ein Ziel zu zerstören, mit Computern lasse sich die Zahl auf 40 reduzieren. Die Lasersteuerung der neuartigen Rakete schließlich bringe die Quote auf Eins zu Eins: »With ›Paveway‹, it's one target – one bomb«. Anders als diese beiden Filmclips vorführen, erfordern die operativen Bilder der neunziger Jahre schließlich gar keinen Betrachter mehr; sie sind weder als Instruktion, noch als Propaganda gedacht. In ihnen stellt die Bilderkennung in einer Art »Kinematographie der Apparate« (AUGE/MASCHINE III) sich selbst dar. Das ökonomische Prinzip der Effizienzsteigerung, so legt die Installation nahe, erfordere zugleich einen neuen Typus von Krieg: »Wenn jede Bombe trifft, so lassen sich weniger Bomben verkaufen. Ein Umsatzverlust. Zum Ausgleich muß mehr Steuerungstechnik verkauft werden. […] Die Ökonomie verlangt Kriege mit höchster Treffsicherheit. Etwa Kriege mit humanitärer Begründung.«

Die Trias von Verschieben, Übertragen und Vermessen, die in der Auseinandersetzung mit den drei Filmen Godards und Farockis als ein Charakteristikum fotografischer Aufnahmen in den Mittelpunkt rückte, zwingt zu einer Differenzierung dessen, was unter dem Abstraktionspotential der Bilder zu verstehen ist. Denn das Gemeinsame der drei Operationen liegt darin, dass sich das technisch produzierte Bild vom Urheber einerseits, von seinem Referenten andererseits ablöst und zum Zeugnis eines abstrakten, mechanischen Blicks wird. Die Abstraktion,

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

die damit verbunden ist, birgt Chancen und Gefahren zugleich. Einerseits bietet das distanzierende Potential der Luftaufnahmen von Auschwitz und der operativen Bilder des Golfkrieges Farocki durch einen impliziten V-Effekt die Möglichkeit, überhaupt über den Genozid zu sprechen (gerade in der ›Vermessenheit‹ der Fotos steckt eine ›angemessene‹ Artikulation des an sich nicht darstellbaren Grauens). Andererseits sind die Fotos für sich genommen Resultate eines kalt beobachtenden Kamera-Auges, dem jede Anschaulichkeit fehlt. Perspektiviert man die Fotografie als den entscheidenden Schritt auf dem Weg hin zu kalkulierten und kalkulierbaren Bildern,[94] so wird deutlich, dass Abstraktion nicht per se als Mittel der Erkenntnis zu begreifen ist, sondern nur dann gewinnbringend einzusetzen ist, wenn sie an ein erkennendes Subjekt rückgebunden wird. Die Distanzierung, die in den operativen Bildern selbst steckt, ist eine des ›objektiven‹, aber in dieser Objektivität zugleich zynischen Blicks, der über das Dargestellte hinweggeht und es aus den Augen verliert. Sie erinnert an das, was Béla Balázs als »mörderische Abstraktion« bezeichnet hatte, die vom konkreten Fall – hier also vom Menschen – vollständig absehe. Man müsste also zwei Arten von Abstraktion unterscheiden, die sich in den Bildern artikuliert. Da ist zum einen die positiv besetzte Abstraktion, die das Bild über sich selbst hinausträgt und einen qualitativen Sprung vom Bild zum Begriff ermöglicht. Sie ensteht durch die Möglichkeit der Montage oder durch die Multiplikation unterschiedlicher Ebenen innerhalb eines Bildes. Zugleich ist sie an ein sehendes Subjekt gebunden, das die »Theorie« des Bildes in einem aktiven Prozess der Rekonstruktion nachvollzieht und aus dem Bild herausarbeitet: Lektüre, Schneideraum, »Autor als Empfänger« sind Stichworte, die für diese Form der Abstraktion stehen. Demgegenüber hat sich ein Teil abstrakter Bilder von der Sinnlichkeit eines beobachtenden und auswertenden Subjekts vollständig gelöst. Beispiele finden sich in den Luftaufnahmen in BILDER DER WELT, stärker noch in den operativen Bildern aus Farockis Arbeiten der neunziger Jahre. Das Entscheidende ist, dass die Abstraktion hier zum leerlaufenden Prinzip wird, in dem sich das Bild selbst abschafft. Gegenüber den ›starken‹ Bildern des Kinos oder der Malerei haben sie – zumindest vorderhand – keinerlei ästhetische Wirkung. Sie sind nicht als Bilder interessant, sondern als Datenmaterial, das Produktions- und Destruktionsprozesse steuert.

Jean-Louis Comollis weiter oben zitierte Einschätzung, dass die Fotografie den gleichzeitigen Triumph und Tod des Auges bedeute – so-

94 Entscheidend auch deshalb, weil der Unterschied zwischen dem Klicken eines Auslösers und dem allmählichen Entstehen eines gewebten Bildes am Lochkarten-Webstuhl eine Beschleunigung der Produktion mit sich bringt, die langfristig zu einer Autonomisierung des Bildes durch die schiere Menge von Bildern führt.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wohl eine Feier der Sichtbarkeit als auch die Entlastung des Auges, das seine Funktion nun sukzessive an die Maschine abtritt –, bezeugen die von Farocki analysierten operativen Bilder des 21. Jahrhunderts in verstärktem Maße. Die Verknüpfung von mechanischem und mathematischem Wissen (von geschliffenen Linsen und programmierter Bilderkennungssoftware) macht es mittlerweile möglich, den physiologischen Akt des Sehens weitgehend vom Menschen abzulösen. In dieser Entwicklung wiederholt sich strukturell eine andere kulturgeschichtliche Ablösungserscheinung, die nicht das Sehen, sondern das Handeln betrifft: So, wie der Akt visueller Wahrnehmung heute zunehmend automatisiert wird, sind auch die Gesten der Hand im Laufe des 20. Jahrhunderts einem grundsätzlichen Wandel unterworfen gewesen.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Valéry[1]

... 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 choisissez-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 Filmemachen 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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

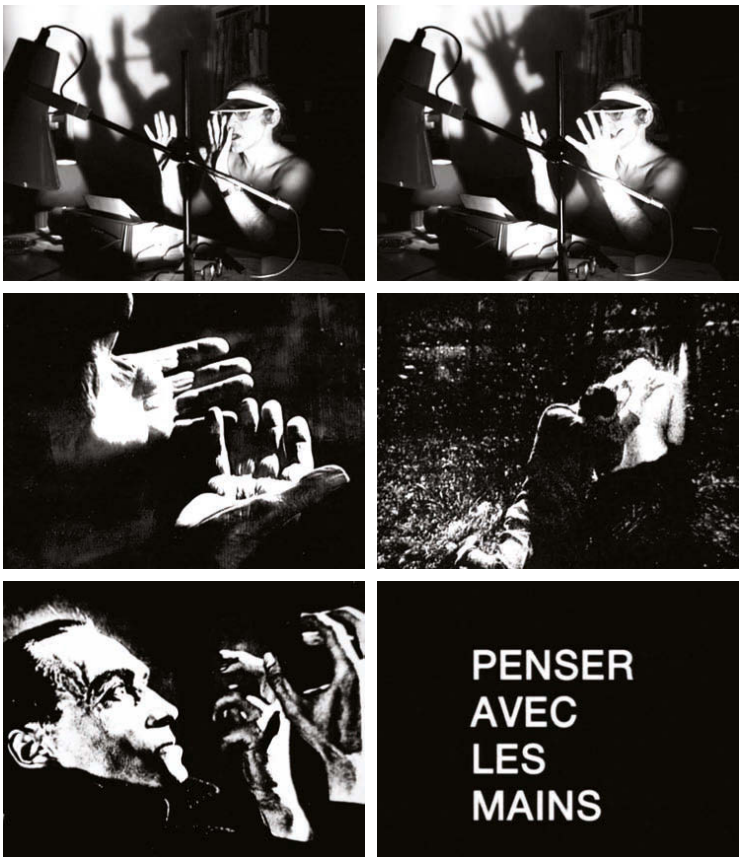


Abb. 65-70, HISTOIRE(S) DU CINEMA, Kapitel 2B: FATALE BEAUTE

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 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?

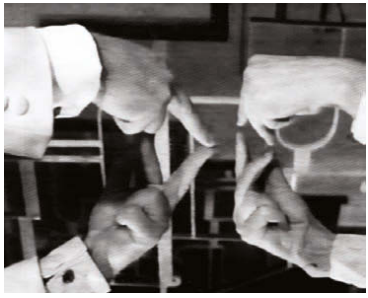


Abb. 71 und 72

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Schneideraum ist« spekuliert hatte. In dieser Hinsicht wird SCHNITTSTELLE als eine wichtige Vorarbeit für die 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 anzudeuten, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

Abb. 73-75

Prominent erscheinen hier die Hände des Autors, mit denen er den Bildausschnitt festlegt und eine provisorische Kadrage 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 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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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-

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Filmens 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 Maschninen.

***

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.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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, Paganinische 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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Rougements 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 beobachete das nationalsozialistische Regime ebenso genau wie den Stalinismus in der Sowjetunion – und sich unparteiisch wähnende 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.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Chiromantie – 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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 verschiedenste 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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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, mail is 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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Entwickelung 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 Nalewski [Werke Band 4], Frankfurt am Main: Insel 1996, 401-513: 422.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 magere 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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 distanziertes, 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 Agressive 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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Im Hinblick auf die im ersten Kapitel gestellte Frage von Konkretion 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 gemeisamen 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 Abstrakteres 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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 deutlich, 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 intéllectuelle 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 Séméniako) 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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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-

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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'apprivoisier cet autre inoubliable qui risque de nous surprendre.
Guillaume.	Et moi maintentant.
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 biographistisch-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)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 (Großbritanien, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Filmemachen: »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«.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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, Auschluss 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 Wiazemskys 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 Guerillakino zum Essayfilm. Werkmonografie eines Autorenfilmers, Berlin: b_books 1998, 67-72, besonders 71.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 ausweitet 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 einreiht 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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Einstelllung 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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 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.

Abb. 88-90

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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Baudelaires 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. Buergel, 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 apparaîtrait 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)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abb. 91 und 92

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, »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 asszoziiert; 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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 élementaire, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Montagetypus' 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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Minenspiel 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 distanziertes, 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 ausschnitthafte Rekonstruktion des Stellenwerts, den man der Hand in der Zeit des Stummfilms beigemessen 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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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:

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Ästetik [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, fremdgeworden, 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-Presse 1927.

71 Ebd., 50.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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:

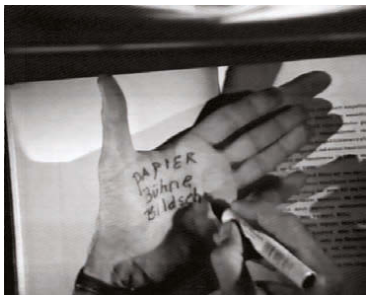


Abb. 98

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

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Schlussbemerkung

Ausgangspunkt meiner Überlegungen war die Frage, ob der Film trotz seines Zwangs zur Konkretion als ein theoriefähiges Medium eingeschätzt werden könne. Nach der Analyse der Arbeiten von Farocki und Godard und der Rekonstruktion ihrer Einschätzungen muss die zweideutige Antwort lauten: Ja, aber. Einerseits hat die Relationierung von unterschiedlichen Bildtypen immer wieder einen Ebenenwechsel zur Folge, der tatsächlich einen Sprung aus der unmittelbaren Beschreibung in die Analyse und Theorie dieser Beschreibung ermöglicht. ›Realistische‹ Bildsequenzen werden in ihrer Kopplung und Montage zu allgemeinen Aussagen über das Medium. Andererseits – daher das einschränkende ›aber‹ – ist diese Form der Abstraktion nicht vom jeweiligen Subjekt abtrennbar. Die implizite Theorie der Bilder, die sich nicht-prädikativ und scheinbar sprachunabhängig artikuliert, wird erst in der direkten Analyse und Übersetzung fruchtbar und ist daher nur als Akt der Theoretisierung denkbar – als Arbeit am Schnittplatz, als Schreiben und Nachdenken über Film und als Analyse zirkulierender Bilder. So autonom das Universum der Bilder nach seiner Technisierung durch Fotografie und neuere Bildtypen zu sein scheint, ist der Theorie der Bilder gewinnbringend nur in einer direkten Auseinandersetzung mit ihnen beizukommen. Mehr noch: Farockis Theoretisierungen der operativen Bilder seit den neunziger Jahren zeigen besonders deutlich, dass der steigende Abstraktionsgrad der Bilder selbst eine Gefahr in sich birgt, da er auch den Betrachter abzuschaffen droht. Die wirkungsvollsten Bilder, diejenigen, die unseren Alltag in Zukunft am nachhaltigsten bestimmen werden, sind zugleich die unsichtbarsten, deren ›Eigentliches‹ sich ganz in Zahlen und Algorithmen zurückgezogen hat.

Vom Kino, wie es sich seit mehr als hundert Jahren entwickelt hat, ist diese Spekulation auf den ersten Blick weit entfernt. Die Bilder, denen Harun Farocki seit den späten neunziger Jahren verstärkt seine Aufmerksamkeit widmet, werden im zivilen oder militärischen Sektor scheinbar fernab von der Unterhaltungsindustrie oder dem Feld der Kunst produziert. Sie haben keinerlei ästhetische Funktion. Andersherum lässt sich daraus aber auch schließen, dass es Godard und Farocki von Beginn an stets um mehr gegangen ist als um die siebte Kunst. Die Bilder des Ki-

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

nos, seien es eigene Filme oder die anderer Regisseure, dienen bei beiden zur Blickschulung und als Baustein einer weiträumig angelegten Kritik der Bilder. Harun Farockis und Jean-Luc Godards Filme sind Beispiele für den unbeirrbaren und konsequenten Versuch, *mit* Bildern *über* Bilder nachzudenken. Dem gängigen Verfahren, das gesprochene Wort als Filmbeschreibung und nachträgliche oder zusätzliche Interpretation zum Bild hinzu zu setzen, stellen beide ein Modell entgegen, das von der Kraft der Bilder ausgeht und aus den Bildern heraus argumentiert. Auf ambivalente Weise beteiligen sich Godard und Farocki damit am Diskurs über die Visualität, der seit den sechziger Jahren verstärkte Aufmerksamkeit auf sich zieht.

Die Theorie, die aus Godards und Farockis Bildpraxis herauszulesen ist, ist in ihrem Verhältnis zum Bild keineswegs eindeutig. Begegnen sie den medialen Bildern mit großer Skepsis und einer daraus abgeleiteten Strategie der Distanzierung, in der Brechts Vorbehalt gegen das vermeintlich ›realistische‹ fotografische Bild wiederzuerkennen ist, sind die Filme beider Regisseure dennoch zugleich als Gegenpole zu dem von Martin Jay analysierten »antiocularcentric discourse« zu charakterisieren. Zweifellos tragen Godards Filme aus der Phase des *Groupe Dziga Vertov* ikonoklastische Züge und neigen in der Suche nach einer anderen Bildsprache zum Bruch mit fast allen erzählerischen, kompositorischen und dramaturgischen Prinzipien des Films; und auch in den Arbeiten Farockis gibt es – vor allem in den siebziger Jahren – den aggressiven didaktischen Versuch, seine Filme gegen die Bildproduktion und Ökonomie des Fernsehens zu verwirklichen. Aber gleichzeitig spricht aus dieser immer wieder neu ansetzenden, durchaus moralisch gefärbten Kritik an den Bildern und der Bildgläubigkeit zugleich ein starker Glaube an ihre Wirksamkeit und Kraft. Das betrifft nicht nur die emotionale und ästhetische Komponente von Filmen – ein Aspekt, der in dieser Untersuchung weitgehend ausgeklammert wurde –, sondern vor allem ihr analytisches und theoretisches Potential.

Im Umgang mit der Malerei einerseits und der Fotografie andererseits sind allerdings deutliche Unterschiede bemerkbar. An Godards Arbeiten ist dies leichter zu erkennen als an Farockis. In LES CARABINIERS ist eine kritische Reserve gegenüber der Fotografie zu erkennen, die im Kontrast zur streckenweise fast euphorisch anmutenden Einbindung von Gemälden besonders auffällig ist. Während die Malerei einen unausgewiesenen Zielpunkt Godards darstellt und ›malerische‹ Aspekte – Licht, Verdichtung im Bild, Ausdruck, Stilisierung – seit den achtziger Jahren

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

immer deutlicher in seine Arbeit einfließen,[1] markiert die Fotografie den Punkt, von dem es sich zu entfernen gilt. Das fotografische Bild neigt zur Tautologie und operiert mit einer trügerischen Evidenz. Allerdings kann es durch die Berührung mit einer zweiten Fotografie, mittels derer die Klarheit und Eindeutigkeit zugunsten einer Relation und eines Verhältnisses ›gestört‹ werden, zum analytischen Instrument avancieren. In Serge Daneys Unterscheidung von »Bild« und »Visuellem« wäre die Fotografie – ebenso wie die Bilder des Fernsehens – daher auf der Seite des Visuellen zu verorten: Sie ist ›voll‹, in sich abgeschlossen und, wie besonders Farockis BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES zeigt, leicht in eine Logik des Vollzugs einzubinden. Die Interpretation und Theorie der Fotografie, die vom Medium Film geleistet werden kann, ist daher entweder über eine Relationierung der Bilder oder über eine explizite sprachliche Theoretisierung möglich.

Anders bei der Malerei. Was Daney als gleichzeitigen Überschuss und Mangel bezeichnet, ist in den Nachinszenierungen der Gemälde in PASSION ganz buchstäblich zu erkennen. Die Vorlagen, die in Film ›übersetzt‹ werden, bieten Widerstand, ihnen fehlt etwas – das richtige Licht, die endgültige Pose, der entscheidende Augenblick –, und zugleich streben sie wie das El Greco-Bild aus ihrem Rahmen heraus und ragen aus dem Medium der Malerei in das der Kinematographie hinein. Auch aus diesem Grund assoziiert Godard die Bilder Manets mit »denkenden Formen« (»une forme qui pense«) und erkennt in ihnen ein Vorbild des Kinos. Das fotografische Bild dagegen, das zeigen ETWAS WIRD SICHTBAR und BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES besonders deutlich, ist ein Bild, das aus einem Begriff geboren wird und in dieser Kalkulierbarkeit anfällig für seine Vereinnahmung durch operative Prozesse ist. Es bereitet die operativen Bilder vor, in denen das Bild gegenüber den mathematisch-technischen Vollzügen zweitrangig ist und letztlich obsolet wird. Der Imperativ, der sich daraus ableitet, besteht darin, dem derart ›theoretisch‹ gewordenen Bild als lesendes und interpretierendes Subjekt gegenüberzutreten und die in diesem Fall leerlaufende Abstraktion des »Visuellen« zu hinterfragen.

Dagegen, die Bilder in technischen Vollzügen verschwinden zu lassen, richtet sich Farockis Arbeit ebenso wie die Godards. An dieser Stelle greift die Dialektik zwischen objektiv und subjektiv, die das Bild als etwas Gemachtes begreift, das es als Gemachtes auszustellen gilt. Besonders bei Godard – und dies gälte es weiter auszuführen – ist ein ausdrücklicher Rückgriff auf das Theorieverständnis erkennbar, das in der

1 Vgl. dazu auch Sally Shafto: »De la peinture et de l'histoire dans les *Histoire(s) du cinéma*«, in: CinémAction Nr. 109, 2003 [Themenheft: Où en est le God-Art?], 226-234.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Frühromantik als Utopie einer Gleichzeitigkeit von Objekt- und Metasprache entwickelt wurde. Bilder zu produzieren, die zugleich eine Theorie der Bildproduktion enthalten, stellt von Beginn an eines seiner vordringlichen Ziele dar und unterscheidet ihn von den übrigen Filmemachern der »Nouvelle Vague« – etwa François Truffaut, der sehr viel ungebrochener an etablierte Formen des Erzählkinos anschließen konnte. Wenn Godard 1959, zeitgleich mit seinem ersten eigenen Film, über MAN OF THE WEST schreibt, der Film sei ein Beispiel für »l'art en même temps que la théorie de l'art ... du western, c'est-à-dire du genre le plus cinématographique du cinéma«,[2] zielt die Provokation in mehrere Richtungen. Anthony Manns Film und damit das seinerzeit kaum als Kunst erachtete Western-Genre wird nicht nur kurzerhand zur Essenz des Kinos erklärt,[3] sondern zugleich auch als höchst selbstreflexive Kunstform an die Tradition frühromantischen Denkens angeschlossen. In Godards eigenen Filmen ist diese Tendenz, jeweils beides zugleich – Film und Filmtheorie – sein zu wollen, in jedem Moment erkennbar. Den hier analysierten Filmen Godards ist gemeinsam, dass sie eine theoretische Reflexion über den Status der Bilder – über ihre Möglichkeiten, Grenzen, Gefahren und Potentiale – jeweils über ihre Kontrastierung mit anderen Bildtypen in Gang setzen. Seien es die – mal erzählerisch eingebetteten, mal heterogen aus dem Film herausspringenden – Gemälde, die dem Kino in À BOUT DE SOUFFLE oder PIERROT LE FOU gegenübergestellt werden, sei es die buchstäbliche ›Übersetzung‹ von malerischen Vorlagen in *tableaux vivants*, wie sie PASSION vornimmt: Stets ist die Bruchstelle zwischen Vorlage und Aktualisierung, die Differenz zwischen Quelle und Zitat, zwischen Wörtlichkeit und Metapher der Punkt, an dem das Kino als bewegte, rahmenlose, tendenziell die anderen Künste umfassende Bildform in den Blick gerät. In diesem Sinne bezeichnet Raymond Bellour Godard als »the last Romantic« – als »[t]he final incarnation of the Jena School of Romanticism«.[4]

Das soll nicht heißen, das Kino sei die mediale ›Einlösung‹ der frühromantischen Forderung nach einer Verschmelzung zwischen Kunst und Leben. Vielmehr stellt der Film – vor allem über die Technik der Montage – ein Instrumentarium zur Verfügung, mit dem Vergleich, Kontrast und Kollision als analytische und theoretische Operationen möglich werden. Das Verdienst der russischen Theoretiker und Praktiker – hier vor

2 Jean-Luc Godard: »Super-Mann« [1959], in: JLG I, 163-167: 164.

3 Das Zitat nimmt nicht von Ungefähr Godards in der Einleitung angeführte Äußerung über Jean Renoir fast wörtlich auf und überträgt sie auf Anthony Mann.

4 Raymond Bellour: »For Ever Divided«, in: Michael Temple/James S. Williams/Michael Witt (Hg.): For Ever Godard, London: Black Dog Publishing 2004, 11.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

allem Sergej Eisenstein und Dziga Vertov – liegt darin, die diskursiv-theoretische Komponente des Mediums ausgebaut und konzeptualisiert zu haben, die neben der Funktion der Unterhaltung und Entspannung bis heute marginal geblieben ist. Natürlich wäre es falsch, Godards Filme auf die Linie der »intellektuellen Montage« festzulegen – dafür sind die Bezüge und Hintergründe viel zu umfassend und sein Zugriff auf Kino-, Kunst- und Literaturgeschichte zu eklektisch. Gerade die neueren Arbeiten Godards erproben zudem eher die Interferenzen zwischen Bild und Musik und setzen oftmals die Überlagerung an die Stelle des Schnitts. Deutlichstes Beispiel dafür sind die HISTOIRE(S) DU CINÉMA, deren überbordende Fülle an Bild- und Tonmaterial einer eigenen Untersuchung bedürfte und die hier nur am Rande in die Analyse eingeflossen sind.

Im Falle Farockis müsste man die Frage nach theoretischen Orientierungspunkten anders beantworten, auch wenn sich seine Verfahren wie gezeigt an vielen Stellen mit denen Godards berühren. Wenn er selbst die Verfremdungstechniken Brechts und die Pop-Art als wichtige Impulse nennt, bezieht sich dies vor allem auf die jeweils artikulierte Kritik an einem einfachen, mimetisch verstandenen Begriff von Realismus und Repräsentation. Wie Godard antwortet auch Farocki auf die Herausforderungen einer ›funktionalen‹ Gesellschaft, die sich nicht mehr durch die bloße Abbildung, sondern die Beziehung zwischen Bildern adäquat beschreiben lässt, mit einer spezifischen Form der Montage. Der Weg, trotz, gegen und zugleich mittels der Konkretion der fotografischen Film-Bilder etwas theoretisch Informiertes über Prozesse der Bildproduktion zu sagen, geht auch bei Farocki unter anderem – und dieser Facette seiner Arbeit ist hier besondere Aufmerksamkeit geschenkt worden – in Richtung einer Konfrontation mit anderen Bildmedien. Dass dies nicht nur, wie im Falle von STILLEBEN auf der Folie klassischen dokumentarischen Arbeitens geschieht, sondern sich diverser Zwischenformen bedient, bei denen die Unterscheidung zwischen fiktionalem und dokumentarischem Arbeiten obsolet wird, verbindet Farocki erneut mit Godard, dessen Bildforschung von Beginn an keinen kategorialen Unterschied zwischen beiden Modi filmischen Sprechens macht.

Die hier begonnene Arbeit wäre in unterschiedliche Richtungen fortzusetzen: Sie müsste zum einen die nur in Ansätzen berücksichtigte Mediendifferenz zwischen Video, Kinofilm und Fernsehen genauer analysieren, die etwa für Godards Film NUMÉRO DEUX konstitutiv ist. Die Entscheidung, den analytischen Rahmen auf Fotografie und Malerei einzugrenzen, folgte nicht nur der Überlegung, dass sich die Funktionsweise intermedialer Reflexion an diesen ›einfachen‹, auf dem unbewegten Einzelbild basierenden Bildtypen klarer zeigen ließe. Sie orientierte sich

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

auch an den Filmen Godards und Farockis selbst, deren Gemeinsamkeiten und Differenzen im Rückgriff auf Maleri und Fotografie besonders deutlich zu erkennen sind. Darüber hinaus wäre die Arbeit – neben der systematischen, gewissermaßen synchron argumentierenden Frage nach der Möglichkeit theoretischen Sprechens im Film – um eine Untersuchung des jeweiligen Status' von Filmgeschichte bei Farocki und Godard zu ergänzen. Nicht erst in den HISTOIRE(S) DU CINÉMA, sondern über vielfältige Formen des Zitats und der Anspielung seit seinen Anfängen schöpfen Godards Filme ihre Dynamik einerseits aus einem ›zweifachen‹ Blick auf das Bild der Realität und die Realität des Bildes, andererseits aber mindestens ebenso sehr aus ihren Referenzen auf frühere Praktiken des Kinos. Wenn er in LE MÉPRIS Fritz Lang als Regisseur der Odyssee-Verfilmung besetzt oder Samuel Fuller in PIERROT LE FOU seine Ideen über das Kino verkünden lässt, wenn Nana S. in VIVRE SA VIE ihre Tränen in denen von Carl Theodor Dreyers JEANNE D'ARC gespiegelt sieht, spricht daraus immer auch ein Bewusstsein für die Formen, die das Kino im Laufe seiner Geschichte ausgeprägt hat. Es ist eine zitierende Geste, die – wie die einander berührenden Hände in NOUVELLE VAGUE – zugleich nimmt und gibt, und die im gleichen Moment an Kinogeschichte anschließt und sich davon absetzt, um eigene Formen auszuprägen. Farockis Zugriff auf Filme orientiert sich nicht weniger an den Produktionen, die die Filmgeschichte bereitstellt. Drei Arbeiten der neunziger Jahre, die sich filmischen ›Topoi‹ widmen,[5] sind ein besonders deutliches Beispiel für das historisch-sammelnde, montierende und sezierende Denken Farockis. Zwar folgt Farockis Vorgehen, das eher motivgeschichtlich orientiert ist und ein »Wörterbuch filmischer Ausdrücke« anvisiert,[6] einem völlig anderen Prinzip als Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA, die eher als das Ergebnis einer Art ›wilden Philologie‹ zu verstehen wären. Nichtsdestrotrotz sind sich beide Verfahren darin ähnlich, dass sie Geschichte, Film und Montage eng miteinander verzahnen, im Falle Godards sogar umstandslos miteinander identifizieren.[7] An der Schwelle zum 21. Jahrhundert hat dieser Blick auf die Filmgeschichte etwas Melancholisches. Gerade bei Godard ist er in den letzten 15 Jahren immer

5 Neben DER AUSDRUCK DER HÄNDE sind dies GEFÄNGNISBILDER (sowie seine installative Variante ICH GLAUBTE, GEFANGENE ZU SEHEN) und der anlässlich des hundertsten Geburtstages des Mediums Film entstandene ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK dazu.

6 Vgl. Harun Farocki: Bilderschatz (3rd International Flusser Lecture), hg. vom Vilém Flusser Archiv, Kunsthochschule für Medien Köln, Köln: Walther König 2001.

7 Vgl. dazu auch Godards Dankesrede bei der Verleihung des Adorno-Preises 1995 (Godard: »À propos de cinéma et d'histoire« [1996], in: JLG II, 401-407) und das ausführliche Gespräch mit Youssef Ishagpour (Jean-Luc Godard/Youssef Ishagpour: Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, Tours: Farrago 2000).

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

auch ein Blick auf Zuende-Gehendes, Verschwindendes, Vergangenes. Die untergehende DDR, die er als »état de la solitude« 1990 in ALLEMAGNE NEUF ZÉRO porträtiert und mit dem arbeitslos gewordenen Agenten Lemmy Caution (Eddie Constantine) konfrontiert, seine Episode im Gemeinschaftsfilm TEN MINUTES OLDER, die wehmütig immer wieder »letzte Minuten« zeigt: »dernières minutes de silence«, »dernières minutes du cinéma«... Godard hat im Zusammenspiel von Musik, Bild und Stimme einen spezifischen Gestus entwickelt, der die gefilmten Dinge so aussehen lässt, als seien sie vom Tod her belichtet. An diesen neueren Arbeiten und im Blick auf die Geschichte zeigt sich auch die Differenz zu Farocki deutlich. Seit den neunziger Jahren richtet sich dessen Interesse immer stärker auf Bilder, die außerhalb des Kino- und Fernsehkontextes liegen, aber durch die jahrzehntelange Blickschulung an Filmen, Gemälden und Fotografien bewertet und theoretisiert werden können. Die Aufnahmen aus Überwachungskameras amerikanischer Gefängnisse und Bildverarbeitungssoftware zur zivilen und militärischen Nutzung bilden nun verstärkt den Fokus seiner Arbeiten: »Es geht nicht länger um eine letztlich cinephile Sicht auf Kulturprodukte […], sondern darum, überhaupt Zugang zu einer Bildproduktion zu bekommen, deren Zweck gar nicht mehr Öffentlichkeit ist.«[8] Das Kino hat in einer solchen Situation zwei Funktionen. Es bietet einerseits ein Reservoir an Bildern und Inszenierungsformen, an dem sich auch die automatisierten operativen Bilder zumindest vorgeblich noch orientieren. Zugleich steht es für es einen tendenziell inaktuellen Bildtypus, der vor allem dem 20. Jahrhundert angehört und im Begriff ist, zugunsten von Datenströmen zu verschwinden. Bevor das Bild sich vollständig zum Datenmaterial verflüssigt, sammelt und analysiert Farocki die Spuren dieser Bilder.

***

Jeder Schreibtisch – das zeigt Farockis SCHNITTSTELLE ebenso wie Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA – ist auch ein Schneidetisch, ein Ort der Montage, an dem Heterogenes zusammengefügt wird und das eigene Denken mit einem anderen Denken – dem in Texten und Bilder sedimentierten – konfrontiert ist. Und wie am Schneidetisch an einem bestimmten Punkt ein letztes Bild und ein letzter Ton gefunden werden müssen, gilt auch hier die letzte Entscheidung dem Schlusswort, das zugleich ein Schlussbild sein soll.

8 Bert Rebhandl: »Harun Farocki: Nachdruck/Imprint« [Rez.], in: Springerin 1/02, 40-41: 40.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ANHANG

Übersetzung der französischen Zitate*

Einleitung: 2 x Bildforschung

S. 14: *Je voulais*...: »Ich wollte einen Debütroman bei Gallimard publizieren. Ich begann: ›Es ist Nacht...‹. Nichtmals den ersten Satz habe ich zu Ende geschrieben. Dann wollte ich Maler werden. Und schließlich bin ich Filmemacher geworden.«

S. 19: *L'art en même temps*...: »Kunst und gleichzeitig Theorie der Kunst. Die Schönheit und gleichzeitig das Geheimnis der Schönheit. Das Kino und gleichzeitig die Erklärung des Kinos.« (Jean-Luc Godard: »Renoir«, 70.)

S. 21: *Montrer clairement*...: »Etwas Vermischtes klar zu zeigen, das ist ziemlich schwierig, und das ist das Kino, das ich immer zu machen versucht habe und das den Leuten etwas konfus vorkommt. Ich versuche, in der ganzen Konfusion etwas klarer zu sein, indem ich Momente der Vermischung zeige.« (Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, 256.)

S. 21: *refus*...: »Zurückweisung der Theorie«

S. 21: *Nous sommes*...: »Wir sind die Kinder der kinematographischen Sprache. Unsere Eltern sind Griffith, Hawks, Dreyer, Bazin und Langlois, nicht Sie, und außerdem: Wie können Sie ohne Bilder und ohne Töne von Strukturen sprechen?«

S. 23: *Le peintre*...: »Wer auch immer der Maler sei, *während er malt*, praktiziert er eine magische Theorie des Sehens.« (Maurice Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist, 19.)

I. Le film qui pense

S. 29: *La théorie*...: »Der Theorie ist es nicht gelungen, ins Bild zu treten – im Bild zu sprechen, es für sich einzunehmen, im Bild zu leben –, noch viel weniger, als sie es verstanden hatte, das Bild in ihren Worten festzuhalten. Vielleicht handelt es sich dabei um eine unmögliche Verbindung. Ich glaube jedoch weiter an die Überraschungen, die aus den Begegnungen von Wort und Bild auf dieser Ebene entstehen könnten.« (Raymond Bellour: »Die Analyse in Flammen«, 21.)

* Wo nicht anders gekennzeichnet, stammt die Übersetzung von mir (V.P.).

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

S. 38: *Bazin était*...: »Bazin war ein Filmemacher, der zwar keine Filme drehte, aber dennoch Kino machte, indem er darüber sprach wie ein Kolporteur.«

S. 38: *J'ai toujours eu*...: »Aufgrund meiner Erziehung war ich immer voller Widerspruchsgeist. Ich sagte mir: Die anderen sagen ›grün‹; könnte man nicht auch das Gegenteil behaupten? Bazin plädierte für die Sequenzeinstellung, ich dagegen fragte mich, ob die klassische Einstellungsfolge nicht letztlich auch gut gewesen sei.«

S. 39: *L'appareil cinématographique*...: »Der kinematographische Apparat ist ein ideologischer im ureigensten Sinn, ein Apparat, der bürgerliche Ideologie verbreitet, bevor er was auch immer verbreitet. Bevor sie einen Film produziert, produziert die technische Konstruktion der Kamera bürgerliche Ideologie.« (Marcelin Pleynet/Jean Thibaudeau: »Ökonomisches, Ideologisches, Formales...«, 18.)

S. 43: *Il est un regard*...: »Aber der Blick, den es [das Kino; V.P.] auf die Dinge wirft, ist in jedem Moment so neu, daß er sie mehr durchdringt als beschwört und daß er erfaßt, was in ihnen nach Abstraktion verlangt.« (Jean-Luc Godard: »Verteidigung und Darlegung der klassischen Einstellungsfolge«, 23.)

S. 45: *Au royaume*...: »Im Reiche des Kinos sind alle nicht-narrativen ›Genres‹ – der Dokumentarfilm, der technische Film etc. – zu Randprovinzen geworden, sozusagen zu Stufen, während der *abendfüllende romanhafte Spielfilm* (den man normalerweise ›Film‹ nennt in einer Art prägnantem Gebrauch) immer klarer den königlichen Weg des filmischen Ausdrucks vorzeichnete.« (Christian Metz: »Einige Gedanken zur Semiologie des Kinos«, 132.)

S. 56: *Le visuel*...: »Das Visuelle wäre die optische Überprüfung eines rein technischen Ablaufs. Das Visuelle ist ohne Gegenschuß, nichts fehlt ihm, es ist in sich geschlossen, eine Endlosschleife, etwa so, wie ein pornographisches Schauspiel nur die ekstatische Überprüfung des Funktionierens der Organe ist und nichts weiter. Was das Bild betrifft, dieses Bild, das wir im Kino, selbst wenn es obszön war, geliebt haben, so stellte das Visuelle eher das Gegenteil dazu dar. Das Bild findet immer an der Grenze zweier Kraftfelder statt, es ist dazu bestimmt, von einer bestimmten *Andersheit* zu zeugen, und, obwohl es immer einen harten Kern besitzt, fehlt ihm immer etwas. Das Bild ist immer *mehr und weniger als es selbst*.« (Serge Daney: »Montage unerläßlich«, 205.)

S. 57: *Alors, non seulement*...: »Also macht sich das Bild nicht nur rar, sondern es wird in einer Welt reiner Signalgebung zu einer Art von stumpfem Widerstand oder sentimentaler Erinnerung.« (Serge Daney: »Montage unerläßlich«, 206.)

S. 61: *Tous les grands films*...: »Alle großen Filme neigen, glaube ich, in ihrem Innersten zum Dokumentarischen.«

S. 65: *J'aime énormément*...: »Ich mag Bücher unheimlich, besonders Taschenbücher, weil man die in die Tasche stecken kann (im Grunde genommen sind sie es, die einen in die Tasche stecken). Aber ich lese nicht ernst-

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

haft, es ist selten, dass ich ein Buch, selbst einen Roman, von Anfang bis Ende lese.«

S. 66: *L'image*...: »Das Bild weist auf etwas Unbegrenztes hin, aber es ist zugleich sehr beschränkt. Bild und Ton, das ist nicht alles. Wenn unser Körper nur aus Augen und Ohren bestünde, das würde nicht reichen. Also ist es wirklich sehr beschränkt. Dabei gibt dieses ›Beschränkte‹ aber einen Eindruck von Unbeschränktheit. Es geht dauernd von null bis unendlich.« (Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, 68.)

S. 68: *Ne radote*...: »Erzähl doch nichts. Der Film denkt nicht von allein. Ohne dich gibt es keinen Film.«

S. 68: *Une pensée*...: »Ein Gedanke, der formt«

S. 69: *Une forme*...: »Eine Form, die denkt«

S. 70: *le fin mot*...: »das letzte Wort der Inszenierung« (Jean-Luc Godard: Schnitt, meine schöne Sorge, 38.)

S. 71: *Le cinéma à son invention*...: »Die Ausgangsidee ist, dass das Kino mit seiner Erfindung eine Art und Weise zu sehen entwickelt und aufgezeichnet hat, wie wir gesehen haben, die etwas Neues war und die man Montage genannt hat, die darin besteht, etwas mit jemandem auf eine andere Weise in Verbindung zu setzen als es der Roman und die Malerei der Zeit machten.« (Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, 176.)

S. 72: *Quand les gens*...: »Wenn man dagegen einen Film sah, gab es wenigstens zweierlei, und da es jemand betrachtete, wurde es dreifach. […] Es bestand darin, dass nicht die Dinge gefilmt wurden, sondern die Bezüge zwischen den Dingen. Das heißt, man sah die Bezüge. Zunächst sah man den Bezug zu sich selbst.« (Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, 177.)

S. 72: *Il y a un grand*...: »Es gibt einen großen Kampf zwischen den Augen und der Sprachen. Die Augen sind die Völker. Die Sprache ist die Regierung. Wenn die Regierung von dem spricht, was sie sieht und dementsprechend handelt, ist das gut, denn es ist die Sprache der Medizin; Sie sagt: Das ist ein Tumor, und setzt zum Schnitt, zur Montage, zur Nahaufnahme an. […] Das Kino hatte vor allem eine neue – bis dahin noch nie gesehene – Art, die Dinge bei ihrem Namen zu nennen, und eine Weise, die kleinen und die großen Ereignisse zu sehen, welche schlagartig populär und sofort von der ganzen Welt beansprucht wurde. Mit einem Wort, das Kino war zum Denken, folglich zur Heilung der Kranken geschaffen.« (Jean-Luc Godard: »Sätze über Kino und Geschichte«, 116f.)

II. Die Kamera als Pinsel

S. 75: *L'histoire de l'art*...: »Seitdem die Kunstgeschichte in den letzten hundert Jahren den Händen der Fachleute immer mehr entgleitet, ist sie eine Geschichte des *Photographierbaren* geworden.« (André Malraux: Das imaginäre Museum, 22.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

S. 77: *Il y aurait lieu*...: »In diesem Zusammenhang sollte man indes die Psycholgie kunsthandwerklicher Skulpturgattungen wie die der Totenmasken untersuchen, bei denen Reproduktionen gleichfalls ein gewisser Automatismus eine Rolle spielt. In diesem Sinne ließe sich die Photographie als ein mit Hilfe des Lichts genommener Abguß oder Abdruck des Gegenstandes bezeichnen.« (André Bazin: Was ist Film?, S. 41.)

S. 80: *le dernier impressioniste*...: »der letzte Impressionist«

S. 81: *Louis Lumière*...: »Louis Lumière war also über die Impressionisten bestimmt ein Abkömmling Flauberts und auch Stendhals, der seinen Spiegel die Landstraße entlangtrug.« (Jean-Luc Godard: »Dank Henri Langlois«, 172.)

S. 81: *En clair*...: »Kurz, mit dem Impressionismus geht eine Ähnlichkeit zum Ende, mit dem Kino beginnt eine. Die Ähnlichkeit, diese schmale gemeinsame Trennungslinie zwischen beiden, ist daher lediglich die Grenze, die sie unversöhnlich voneinander unterscheidet.«

S. 83: *Ce film est dédié*...: »Dieser Film ist *Monogram Pictures* gewidmet.«

S. 84: *Je voudrais*...: »Ich möchte, dass wir wie Romeo und Julia sind.« -»Oh là là. Sowas können sich nur kleine Mädchen ausdenken.«

S. 85: *Le développement*...: »Die Entwicklung der Reproduktion verfährt aber noch sehr viel feiner. Ein Abbildungswerk reproduziert die Gegenstände größtenteils im gleichen Format; ein in den Felsen gehauener *Buddha* von zwanzig Metern Höhe ist darin nur viermal so groß wie ein Tanagrafigürchen. Und da die Kunstwerke nun ungefähr gleiche Dimensionen gewonnen haben, verlieren sie ihr eigentliches Maßverhältnis. So wird die Miniatur dem Teppich, der Malerei, dem Glasfenster verwandt.« (André Malraux: Das imaginäre Museum, 20.)

S. 86: *Est-ce que*...: »Findest Du sie hübscher als mich?«

S. 86: *Dès que tu as peur*...: »Wenn du Angst hast oder erstaunt bist oder beides zugleich, hast du einen merkwürdigen Glanz in deinen Augen.«

S. 86: *Je voudrais*...: »Ich möchte nochmal mit dir schlafen.«

S. 87: *Il est beau*...: »Das ist ein schöner Paul Klee.« - »Nicht so schön wie das Mädchen, mit dem ich mich gleich treffe.«

S. 87: *C'est le commentaire*...: »Der Kommentar zum Bild ist selbst Bestandteil des Bildes.«

S. 88: *Après tout*...: »Letzlich bin ich ich ein Depp.«

S. 88: *Après tout*...: »Letztlich bin ich ein Idiot.«

S. 89: *PIERROT LE FOU*...: »PIERROT LE FOU ist: Ein kleiner Soldat, der mit Verachtung entdeckt dass man sein Leben leben muss, dass eine Frau eine Frau ist und man unter sich bleiben muss, wenn man nicht außer Atem geraten will.«

S. 89: *Je ne peux*...: »Ich kann zwar nicht behaupten, dass ich nicht an dem Film gearbeitet hätte, aber ich habe ihn nicht im Vorhinein durchdacht. Alles ist gleichzeitig passiert: das ist ein Film, bei dem es nichts Geschriebenes gab

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

und weder Montage noch Tonmischung; na gut: einen Tag! Bonfanti kannte den Film gar nicht und hat ihn ohne jede Vorbereitung abgemischt. Er hat an den Knöpfen reagiert wie ein Flugzeug-Pilot auf Luftlöcher. Das passte gut zu den gesamten Dreharbeiten. Die Gesamtkonstruktion ist also gleichzeitig mit den Details entstanden. Es war eine Abfolge von Strukturen, die sich unmittelbar ineinander fügten.«

S. 90: *l'histoire du*...: »Die Geschichte des letzten romantischen Liebespaars« / »die letzten Abkömmlinge der *Nouvelle Héloïse*, von Werther und von Hermann und Dorothea.«

S. 93: *Elle est rétrouvée*...:

Marianne:	Sie ist wiedergewonnen.
Ferdinand (*off*).	Was?
Marianne (*off*).	Die Ewigkeit.
Ferdinand (*off*).	Es ist das verschwundene Meer.
Marianne (*off*).	Mit der Sonne.

S. 94: *PIERROT LE FOU*...: »PIERROT LE FOU ist / Stuart Heisler, überarbeitet von Raymond Queneau / - Der letzte romantische Film / - Techniscope als Erbe von Renoir und Sisley / - der erste moderne Film vor Griffith / - Die Spaziergänge eines einsamen Träumers / - das Eindringen des Kriminal-Kino-Romans in die Tragik der Kino-Malerei.«

S. 95: *on doit*...: »Man muß alles in einem Film unterbringen« (Jean-Luc Godard: »Man muß alles in einem Film unterbringen«, 177.)

S. 95: *C'était*...: »Das war ein Liebesroman.« - »Das war ein Abenteuerfilm.«

S. 97: *Vélazquez, après*...: »Als Velasquez fünfzig Jahre alt war, malte er keine bestimmten Gegenstände mehr. Er umkreiste die Gegenstände mit der Luft und der Dämmerung; er spürte im Schatten und in durchsichtigen Hintergründen die farbigen Regungen auf, die er zum unsichtbaren Zentrum seiner schweigenden Symphonie machte. Er erfasste in der Welt nur noch die geheimnisvollen Veränderungen, die Formen und Töne einander durchdringen lassen in einem unaufhörlichen Fließen, bei dem kein Stoß, kein Ruck die Bewegung stört oder unterbricht. Der Raum allein regiert. Es ist, als ob eine Luftwelle über die Dinge gleitet, die sich mit ihren Ausstrahlungen sättigt, um ihnen eine neue Gestalt zu verleihen, um sie weiter zu tragen wie einen Duft, wie ein Echo, wie einen unsagbar feiner Staub, der sich auf die endlose Weite, die sie umgibt, niederlegt. Die Welt, in der er lebte, war trostlos.«

S. 99: *Ce qui compte*...: »Was bei ihm zählt ist nicht 2 oder 3, oder wieviel auch immer, sondern UND, die Konjunktion UND.« (Gilles Deleuze: »Drei Fragen zu SIX FOIS DEUX«, 67.)

S. 99: *Si Élie Faure*...: »Elie Faure rührt uns, weil er über die Malerei in Begriffen des Romans spricht. Man müsste wirklich ein für alle Male die zwanzig Bände mit Schriften Eisensteins übersetzen, die keiner kennt, denn er hat von all dem auf andere Weise gesprochen.«

S. 99: *La peinture*...: »Die Malerei kann ihre Koffer packen, auf jeden Fall als herrschende Kunst. Daß es heute noch einige wirkliche Maler gibt, das bedaure ich umso weniger, als die meisten von ihnen gerade das Kino lieben, von ihm beeinflußt sind, manchmal sogar durch das, was sie wagen, ihm den

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Weg weiter öffnen. Könnte man nicht sagen, daß die größten Meister der Skulptur und der Malerei – unter anderem die Hindus, die Khmer, auch die französischen Bildhauer des Mittelalters und, uns noch näher, Tintoretto, Michel Angelo, Rubens, Goya, Delacroix, indem sie in fliehenden Konturen die Kontinuität von vorspringenden und von Bewegungen der Oberfläche weiterführten, das Kino vorausahnten?« (Elie Faure: »Mystik des Film«, 331.)

S. 100: *La seule critique d'art*...: »Die einzige Kunstkritik, die weltweit existiert, stammt von Franzosen, Baudelaire, Malraux, und wir waren deren Erben im Kino als der Kunst unserer Zeit. In anderen Ländern reden Akademiker vom Kino oder der Malerei, aber keine Kunstkritiker wie Élie Faure, wenn er vom alten Rembrandt spricht oder Malraux, beide mit ihrer eigentümlichen Übertreibung, aber zugleich einem Gefühl von Schöpfung...«

S. 101: *Cela veut dire*...: »Das heißt, der ›Text‹ verlangt, dass man versucht, die Distanz zwischen Schreiben und Lesen aufzuheben (oder zumindest zu verringern), und zwar keineswegs durch eine verstärkte Projektion des Lesers in das Werk, sondern durch eine Verbindung beider in ein und derselben Bedeutungspraxis.« (Roland Barthes: »Vom Werk zum Text«, 70.)

S. 103: *La multiplication*...: »Die Picasso-Reproduktionen an den Wänden kann man in einer Zeit, wo man Picassos bereits in den Kaufhäusern kaufen kann, wohl kaum auf Godards Lust, sich für einen Kenner zu halten, zurückführen.« (Louis Aragon: »Was ist Kunst, Jean-Luc Godard?«, 11.)

S. 103: *Enfin et surtout*...: »Drittens schließlich und vor allem […] zerstört die Kinoleinwand den Raum des Gemäldes vollkommen.« (André Bazin: »Malerei und Film«, 225.)

S. 104: *Les limites*...: »Die Umgrenzung der Kinoleinwand ist kein ›Rahmen‹ des Kinobildes, wie die technischen Begriffe manchmal glauben machen, sondern ein Kasch, eine Abdeckung, die nur einen Teil der Realität freilegen kann. Der Rahmen polarisiert den Raum nach innen, hingegen ist alles, was die Leinwand uns zeigt, darauf angelegt, sich unbegrenzt ins Universum fortzusetzen. Der Rahmen ist zentripetal, die Leinwand zentrifugal.« (André Bazin: »Malerei und Film«, 225.)

S. 105: *Au spectateur*...: »Zum Zuschauer!«

S. 105: *Je ne dirai plus*...: »Ich werde nicht mehr von Collage sprechen, das war lediglich ein Anfang für mich. Man musste Dinge aneinander rücken, die vorher nicht zusammen gesehen wurden und andere finden, die durch diese Annäherung eine Öffnung erfuhren.«

S.107: *Voir un scénario*...: »Ein Drehbuch sehen. Sehen. Du siehst dich, ich sehe mich. Ich stehe vorm Nicht-Sichtbaren. Die riesige weiße Fläche, die weiße Seite, Mallarmés weiße Seite. Wie eine zu grelle Sonne am Strand.« (Jean-Luc Godard: »Scénario du film Passion«, 77.)

S.116: *En les considérant*...: »Von heute, aus mehr als vierhundert Jahren Abstand und in einer Perspektive, die ihre Opposition zur Norm zu schätzen weiß, zeigen diese Werke paradigmatischen Wert: sie sind echte ›theoretische Objekte‹, Bilder, deren Thema *das Bild* ist.« (Victor I. Stoichita: Das selbstbewußte Bild, 15.)

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

S.117: *prise de conscience*...: »Bewußtwerdung der dem Bild eigenen Rolle, der Macht der Bildsprache und ihrer Tragweite« (Victor I. Stoichita: Das selbstbewußte Bild, 22.)

S.125: *On avait recherché*...: »Man hatte das Geheimnis zu erforschen gesucht, wie Bewegung, Licht, Stofflichkeit ins Bild zu übertragen seien; man hatte die Verkürzung im eigentlichen Sinne entdeckt, ebenso das Helldunkel oder die Kunst, Samt zu malen; und diese Entdeckungen waren alsbald ebensosehr Gemeinbesitz geworden wie die Kamerafahrt oder die erhöhte Schnittfrequenz im Film unserer Tage.« (André Malraux: Das imaginäre Museum, 36; Übersetzung modifiziert.)

S. 127: *Dans Passion*...: »In Godards *Passion* beispielsweise werden die großen romantischen oder barocken Gemälde, die teilweise als *tableaux vivants* nachgestellt sind, erschüttert, durchquert, auseinandergerissen von den Bewegungen der Kamera und der Modelle selbst (denen es nicht gelingt, an ihrem Platz zu bleiben, die zittern oder sich gegen ihre erzwungene Regungslosigkeit auflehnen). Es ist, als fände innerhalb des Films ein Kampf statt, ein Widerstreit zwischen dem Kino und der Malerei.«

S. 128: *Mademoiselle Loucachevsky*...: »Mademoiselle Loucachevsky, was ist das für eine Geschichte?«

S. 129: *Le cinéma*...: »Kino ist nicht ein Bild nach dem anderen, es ist ein Bild plus ein anderes, die zusammen ein drittes ergeben.«

S.129: *Jerzy à la recherche*...: »Jerzy auf der Suche nach seiner Kunst, da ist so etwas wie ein doppeltes Bild: das Kino, das sind zwei Bilder, Ton und Bild, die beiden gehören zusammen, sind immer beieinander. […] Aber Jerzy, der sucht sich selbst, er ist doppelt, der ganze Film besteht aus doppelten Bildern: Leidenschaft, die Fabrik, das Haus, die Arbeit, die Liebe, die Arbeit; man kämpft mit sich selber; aber eigentlich heißt, mit sich selbst kämpfen, mit dem Engel kämpfen.« (Jean-Luc Godard: »Scénario du film Passion«, 79.)

S. 131: *Je fais*...: »Ich mache Filme, in denen die Einstellungen nicht mehr existieren, in denen nur die Verknüpfung der Einstellungen existiert, wo die Verbindungen als solche zur Einstellung werden. Das Thema von *Passion* war die Beziehung.«

S. 132: *A cette nuance près*...: »Aufgrund dieser Feinheiten spreche ich lieber von Übersetzung: Es geht um den Abstand zwischen zwei ›Sprachen‹, der ausgemessen wird, und der Ähnlichkeitseffekt kann als beiläufig eingeschätzt werden. Denn Godard benutzt die Malerei um die dem Kino eigenen Kräfte vorführen zu können. Die Nachbildung der Gemälde ist ein Vorwand, um die Fähigkeiten des Kinos ausspielen zu können.«

S. 133: *Le tableau*...: »Das Bild (in der Malerei, im Theater, in der Literatur) ist ein unumkehrbarer, unzersetzbarer, reiner Ausschnitt mit sauberen Rändern, der seine ganze unbenannte Umgebung ins Nichts verweist und all das ins Wesen, ins Licht, ins Blickfeld rückt, was er in sein Feld aufnimmt; diese demiurgische Diskriminierung impliziert einen hochstehenden Gedanken: Das Bild ist intellektuell, es besagt etwas (Moralisches, Gesellschaftliches), es sagt aber auch, daß es weiß, wie es dies zu sagen gilt; es ist zugleich bezeichnend und propädeutisch, eindringlich und reflexiv, rührend und sich der

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Mittel und Wege der Rührung bewußt.« (Roland Barthes: »Diderot, Brecht, Eisenstein«, 95.)

S. 135: *Ce que je voulais...*: »Was ich wollte, ist in das Innere des Bildes eindringen, während die meisten Filme von außerhalb der Bilder gemacht sind. Das Bild selbst, was ist das? Ein Reflex. Eine Spiegelung auf einer Scheibe, hat das irgendeine Dichte? Nun ist es im Kino üblich, außerhalb dieser Spiegelung zu bleiben, äußerlich. Ich dagegen wollte die Rückseite des Bildes sehen, es von hinten sehen, als ob man sich hinter der Leinwand befände statt vor ihr. Statt hinter der konkreten Leinwand zu sein, wäre man hinter dem Bild und vor der Leinwand. Oder sogar: Im Inneren des Bildes selbst. So wie bestimmte Maler den Eindruck vermitteln, man sei tatsächlich in den Bildern drin.«

S. 139: *j'observe...*: »Ich beobachte, ich forme um, ich übertrage, ich schleife das ab, was übersteht, das ist alles.«

S. 141: *Pour parler...*: »Um in dynamischen Begriffen zu sprechen, ist es der Malerei El Grecos gelungen, die innere Dynamik des gezeigten Ensembles wiederzugeben, indem er ihm mit Hilfe einer Umformung der Elemente durch Montage ein eigenes Temperament verleiht.«

III. Abweichung als Norm

S. 145: *De l'inconstance...*: »Die Unbeständigkeit unseres Handelns« (Michel de Montaigne: Die Essais, 157.)

S.145: *que je trouve...*: »deshalb kommt es mir eigentlich sonderbar vor, daß sonst vernünftige Leute sich immer wieder damit abmühen, diese Einzelerscheinungen einem einheitlichen Gesichtspunkt unterzuordnen; ist doch eben der Mangel an Einheitlichkeit, wie ich glaube, der verbreitetste und der sichtbarste Fehler in unserer Naturanlage[.]« (Michel de Montaigne: Die Essais, 157.)

S. 152: *La notion d'auteur...*: »Das Konzept des Autors ist ein völlig reaktionäres Konzept. Vielleicht war es das zu den Momenten nicht, als es einen gewissen Fortschritt der Autoren gegenüber den feudalen Bossen gab. Aber von dem Zeitpunkt an, wo der Schriftsteller oder Regisseur selbst sagt: jetzt will ich der Boss sein, weil ich der Dichter bin und deshalb bescheid weiß, von da an ist es völlig reaktionär.«

S. 153: *C'est une grosse connerie...*: »Das war eine große Dummheit die wir da gemacht haben, für die ich..., die mir nur zum Nachteil ausgeschlagen ist. [W]ir haben gesagt: Nicht auf den Produzenten kommt es an, sondern auf den Autor. Wir haben versucht, ihm wieder, wie soll ich sagen, den Adelsbrief zurückzugeben. Aber weshalb hat man dem Adel erst den Kopf abgeschlagen, wenn man ihm nachher dann einen solchen Kreditbrief ausstellt?« (Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, 289.)

S. 157: *Le cinéma...*: »Das Kino ist ebenso sehr ein Gedanke, der Form annimmt wie eine Form, die Gedanken ermöglicht.«

S. 158: *Au cours d'un film...*: »Im Verlauf eines Films - in seinem Diskurs, das heißt in seinem diskontinuierlichen Kurs - habe ich Lust, alles zu machen,

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

über Sport, Politik und sogar über Lebensmittelhandel. […] Man kann alles in einem Film unterbringen. Man muß alles in einem Film unterbringen.« (Jean-Luc Godard: »Man muß alles in einem Film unterbringen«, 177.)

S. 162: *Mais il y a*...: »Es gibt eine Sache, die mich immer beschäftigt hat: wie man von einer Einstellung zur anderen gelangt. Das heißt im Grunde: warum man eine Einstellung an die andere setzt.« (Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, 98.)

IV. Cut

S. 165: *Le montage*...: »Die Montage. Man hält ganz körperlich die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft in seinen Händen.«

S.167: *Au montage*...: »Bei der Montage ist das Objekt lebendig, während es beim Dreh tot ist; man muss es auferstehen lassen. Das ist Hexerei.«

S. 175: *Pour trouver*...: »Um die Lösung eines Problems – sei es chemischer oder politischer Natur - zu finden, muss man auflösen; Wasserstoff auflösen, das Parlament auflösen. Hier werden wir die Bilder und Töne auflösen.«

S.176: *La singularité*...: »Das Einzigartige an *Numéro Deux* ist, dass der Film vom Fernsehen aus konzipiert ist, aber die Kleidung des Kinos trägt. […] Das Fernsehen, von dem her der Film konzipiert ist, existiert noch nicht ausreichend, und das Kino existiert zu sehr.«

S. 178: *Je ne vois pas*...: »Ich verstehe nicht, wie man die Montage nicht selbst machen kann.«

S. 178: *Dans une salle de montage*...: »Im Schneideraum ist das Territorium derart hart umkämpft, dass man wirklich einen gemeinsamen Punkt braucht, einen ›dritten Punkt‹, das Unsichtbare zwischen den beiden Enden des Filmstreifens: ›Was für einen Film machen wir? Warum sind wir zufrieden damit, ihn zu machen? Warum wollen wir genau diesen machen, jetzt, auf diese Weise?‹«

S. 179: *Au montage*...: »Bei der Montage trifft man das Schicksal. Das gibt einem wirklich die Möglichkeit, seine Freiheit in Schicksal zu verwandeln.«

S. 180: *Ne change*...: »Verändere nichts, damit alles anders wird.«

S. 180: *Si George Stevens*...: »Und wenn George Stevens nicht als erster den ersten 16-mm-Farbfilm in Auschwitz und Ravensbrück verwendet hätte, hätte wahrscheinlich das Glück von Elisabeth Taylor niemals einen Platz an der Sonne gefunden.« (Jean-Luc Godard: Histoire(s) du cinéma, Bd. I, 29.)

S. 182: *L'Air un peu*...: »Der zerknirschte Eindruck, den ich auf dem kleinen Foto mache und der nicht nur von einem Paar Ohrfeigen herrührte. Das einzige Ziel dieses Films müßte sein, dies herauszufinden.«

S. 183: *Chemins*...: »Holzwege« (wörtlich: »Wege, die nirgendwohin führen«.)

S. 183: *J'ai rarement lu*...: »Ich habe selten Bücher vollständig gelesen. Zehn, fünfzehn vielleicht. Das hat auch damit zu tun: Wenn Sie ein Satz

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

trifft, reicht Ihnen dieser Satz vollständig. Wenn Sie das Buch ganz lesen, verlieren Sie den Schwung und den Schock, den Ihnen dieser Satz versetzt hat.«

S. 183: *Je lui dis*...:

JLG: Mademoiselle, sagte ich einmal zu ihr, stellen Sie sich einen Würfel vor.
JF: Ich sehe ihn.
JLG: Denken Sie sich in der Mitte dieses Würfels einen Punkt.
JF: Ist geschehen.
JLG: Ziehen Sie von diesem Punkt gerade Linien zu den Ecken, so teilen Sie den Würfel...
JF: In sechs gleiche Pyramiden, die alle gleiche Seitenflächen, die gleiche Grundfläche wie der Würfel und die halbe Höhe desselben haben.
JLG: Richtig; aber wo sehen Sie das?
JF: In meinem Kopf – wie Sie.

(zitiert nach: Denis de Diderot: »Brief über die Blinden«, 107.)

S. 184: *Si ma main gauche*...: »Wenn meine linke Hand meine rechte Hand berühren kann, während sie Berührbares betastet, und sie diese andere während ihre Berührens berühren, ihr Tasten auf sich zurückbeziehen kann, warum sollte ich dann, wenn ich die Hand eines anderen berühre, in ihr nicht auf dasselbe Vermögen der Vermählung mit den Dingen stoßen, auf das ich bei mir selbst gestoßen bin? […] Nun, unser Gebiet ist, wie man rasch merkt, ohne Grenzen. Wenn wir zeigen können, daß das Fleisch ein Grundbegriff ist, daß er nicht Vereinigung oder Bestandteil zweier Substanzen, sondern eigenständig denkbar ist, wenn es einen Selbstbezug des Sichtbaren gibt, der auch mich durchdringt und mich zum Sehenden macht, so kann dieser Kreislauf, den ich nicht hervorbringe, sondern der mich hervorbringt, dieses Einrollen des Sichtbaren ins Sichtbare, andere Körper genauso beseelen wie meinen eigenen, - und wenn ich verstehen konnte, wie diese Woge in mir anhebt, wie das Sichtbare dort drüben gleichzeitig meine Landschaft ist, so kann ich erst recht verstehen, daß es sich auch anderswo in sich selbst abschließt und daß es auch andere Landschaften gibt als meine eigene.« (Maurice Merleau-Ponty: Das Sichbare und das Unsichtbare, 185 und 184f.)

S. 186: *L'image est une création*...: »Das Bild ist eine reine Schöpfung des Geistes. Es kann nicht aus einem Vergleich entstehen, sondern aus der Annäherung zweier mehr oder weniger voneinander entfernter Wirklichkeiten. Je entfernter und dabei richtiger die Beziehungen der einander angenäherten Wirklichkeiten sind, desto stärker wird das Bild sein. Zwei Wirklichkeiten, die keinerlei Beziehung zueinander haben, können nicht auf nützliche Weise angenähert werden. So entsteht kein Bild. Und auch zwei gegensätzliche Wirklichkeiten nähern sich einander nicht an. Sie stehen einander nur gegenüber. Ein Bild ist nicht stark weil es brutal oder phantastisch wäre, sondern weil es eine Assoziation entfernter, aber treffender Ideen ist. Entfernt und richtig.«

S. 187: *Ce n'est pas*...: »Dies ist kein richtiges Bild, es ist einfach nur ein Bild.«

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

V. Taking Pictures

S. 189: *Pour l'homme de guerre*...: »Für den Krieger geht die Funktion des Auges auf in der Funktion der Waffe.« (Paul Virilio: Krieg und Kino, 35.)

S. 189: *D'une part*...: »Einerseits mag man noch so sehr zwei Punkte in Raum und Zeit bis gegen unendlich einander annähern: die Bewegung wird sich immer in dem Intervall zwischen ihnen ergeben, also hinter unserem Rücken. Andererseits kann man die Zeit so lange teilen, wie man will; die Bewegung wird stets in einer konkreten Dauer stattfinden, jede Bewegung wird also ihre eigene qualitative Dauer haben.« (Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild, 13.)

S. 191: *achèvement dans le temps*...: »Erfüllung der photographischen Objektivität in der Zeit.« (André Bazin: Was ist Film?, 39.)

S. 191: *Aussitôt*...: »Sobald man den Film anhält, findet man die Zeit, dem Bild etwas hinzuzufügen. Man denkt den Film und das Kino anders.«

S. 194: *Certes*...: »[G]ewiß ist das Bild nicht das Wirkliche: Aber es ist zumindest das perfekte Analogon davon, und für den gesunden Menschenverstand wird die Fotografie gerade durch diese analogische Perfektion definiert. Somit tritt der Sonderstatus des fotografischen Bildes hervor: Es ist eine Botschaft ohne Code[.]« (Roland Barthes: »Die Fotografie als Botschaft«, 12f.)

S. 194: *coéxistence de*...: »die Koexistenz von zwei Botschaften, einer ohne Code (das wäre das fotografische Analogon) und einer mit Code (das wäre die ›Kunst‹ oder die Bearbeitung oder die ›Schreibweise‹ oder die Rhetorik der Fotografie)[.]« (Roland Barthes: »Die Fotografie als Botschaft«, 15.)

S. 197: *J'ai traité*...: »Ich habe den Krieg nach einem sehr einfachen Schema abgehandelt. Ich bin davon ausgegangen, daß man Kindern nicht nur erklären müßte, was Krieg bedeutet, sondern was alle Kriege bedeutet haben, bei den Völkerwanderungen angefangen bis Korea oder Algerien über Fontenoy, Trafalgar, Gettysburg usw.« (Jean-Luc Godard: »Feuer frei auf die *Carabiniers*!«, 153.)

S. 198: *couple disparate*...: »ein disparates Pärchen, das hartnäckig auf die Erstürmung der Welt angesetzt wird.«

S. 199: *Il y a toujours*...: »[i]mmer wird hier die Zeit zermalmt: dies ist tot und dies wird sterben.« (Roland Barthes: Die helle Kammer, 106.)

S. 200: *Une lettre du Roi?*...: »Einen Brief vom König... Was für ein Quatsch!« (Jean-Luc Godard: Les carabiniers, 12.)

S. 200: *D'abord, vous allez*...:

Der Offizier: Zunächst werdet ihr euren Geist Bereichern, indem ihr fremde Länder besucht. Und dann werde ihr sehr reich werden. Ihr werdet alles haben können, was ihr wollt.
Odysseus: Nun ja, aber wo?
Der Offizier: Beim Feind. Man muß es nur dem Feind nehmen. Nicht nur Ländereien und Vieh... auch Häuser, Paläste, Städte, Autos, Kinos... Supermärkte, Bahnhöfe, Flugplätze, Schwimmbäder, Casinos, Boulevardtheater. Blumensträuße, Zigarrenfabriken,

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Druckereien, Triumphbögen, Feuerzeuge...
(Jean-Luc Godard: Les carabiniers, 18; Übersetzung leicht modifiziert.)

S. 200: *Plus cela va*...: »Je weiter ich gehe, desto stärker bewege ich mich auf die Einfachheit zu. Ich benutze die abgegriffensten Metaphern. Letztlich ist es das, was ewig ist: Die Sterne ähneln Augen, um ein Beispiel zu nennen, oder der Tod ist wie der Schlaf.«

S. 202: *La guerre*...: »Gestern ist der Krieg in seinen dritten Frühling eingetreten und verspricht von nun ab keinerlei Aussicht auf Frieden.« »Wir ermorden die Leute reihenweise, indem wir ihnen Kugeln in den Kopf schießen. Wenn die Grube voll mit Leichnamen ist, schütten wir es mit Erde zu.« »Gestern haben wir die Stadt Santa Cruz im Sturm eingenommen. Die Mädchen haben uns zur Begrüßung Blumen zugeworfen. Abends bin ich zum ersten Mal ins Kino gegangen.« »Wir ziehen eine Spur aus Blut und Toten hinter uns her. Wir küssen euch zärtlich.«

S. 204: *Et sans doute*...: »Und wahrscheinlich zieht unsere Zeit das Bild der Sache, die Kopie dem Original, die Vorstellung der Wirklichkeit, den Schein dem Wesen vor...«

S. 204: *Tout ce qui*...: »Alles was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen.« (Guy Debord: Die Gesellschaft des Spektakels, 13.)

S. 206: *On ramène*...: »Wir bringen alle Schätze der Welt mit.« (Jean-Luc Godard: Les carabiniers, 72.)

S. 206: *Les monuments*...:

Odysseus: Die Monumente. Die Transportmittel. Die Kaufhäuser. Die Kunstwerke. Die Industrien. Die Bodenschätze, Kohle, Erdöl undsoweiter. Die Wunder der Natur. Die Berge. Die Flüsse. Die Wüsten. Die Landschaften. Die Tiere. Die fünf Erdteile. Die Planeten. Natürlich...

Michelangelo: Natürlich ist jede Gruppe wieder in mehrere Gruppen unterteilt...

Odysseus: ... die sich wieder in andere unterteilen.

(Jean-Luc Godard: Les carabiniers, 74f.; Übersetzung leicht modifiziert.)

S. 207: *D'accord*...: »Gut, aber das sind keine richtigen Sachen, all das, wann werden wir sie bekommen?« - »Wann wir wollen« (Jean-Luc Godard: Les carabiniers, 86.)

S. 207: *Des héros*...: »Helden, die an die Bilder glauben, die von den Bildern geformt wurden und von den Bildern gelenkt werden, die von ihrem Leben nichts zurückbehalten werden außer Serien von Bildern, die auf der Suche nach dem Real-Abwesenden sterben werden, für das diese Bilder bürgen. Mehr noch als eine Reflexion auf das Kino ist *Les carabiniers* eine Infragestellung unserer Zivilisation der Bilder. Das Bild als uralter Mythos steht hinter uns (treibt uns an), es steht als zukünftiger Mythos vor uns (Zielpunkt), und wir sind nicht mehr weit entfernt von einer Philosophie des allmächtigen Imaginären, des Imaginären als Schicksal des Menschen.«

S.209: *La commedia dell'arte*...: »Die Commedia dell'arte entgleitet und weitet sich bis zur Burleske aus.«

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

S. 209: *actes de propriété*: »Besitzurkunden« (Jean-Luc Godard: Les carabiniers, 86.)

S. 227: *Guerre*...: »Ein Krieg der Bilder und Töne, der den Krieg der Objekte und Dinge ersetzt und in dem es genügt, sich nicht mehr aus dem Blick zu verlieren, um zu gewinnen. Der Wille, alles zu sehen, alles zu wissen, in jedem Augenblick, an jedem Ort, ein Wille zur allgemeinen Aufklärung, eine weitere wissenschaftliche Version des Auges Gottes, durch die jede Überraschung, jeder Zufall, jedes unvorhergesehene Eindringen für immer ausgeschlossen wäre.« (Paul Virilio: »Die Sehmaschine«,158 f.)

VI. Zwei oder drei Möglichkeiten, mit den Händen zu sprechen

S. 235: *Je me suis étonné*...: »Ich habe mich schon manches Mal gewundert, dass es keine ›Abhandlung über die Hand‹ gibt, eine tief greifende Untersuchung der unzähligen Möglichkeiten dieser außergewöhlichen Maschine, die die feinste Sensibilität mit unbändigster Kraft verbindet. Allerdings wäre eine solche Untersuchung schier grenzenlos.«

S. 235: ... *si j'étais condamné*...: »wenn ich von einem Kalifen verurteilt würde, der sagt: ›Also gut, Sie dürfen weiter Filme machen, aber Sie müssen sich entscheiden, entweder blind zu sein oder sich die Hände abhacken zu lassen: wofür entscheiden Sie sich?‹ Ich glaube, ich würde mich für die Blindheit entscheiden, die würde mich weniger beeinträchtigen […] Ich wäre stärker davon beeinträchtigt, meine Hände beim Filmemachen nicht mehr benutzen zu können als meine Augen.«

S. 235: *Si la peau*...: »Wenn die Haut meiner Hand ebenso fein wäre wie Ihre Augen, würde ich mit meiner Hand sehen, wie Sie mit Ihren Augen sehen, und ich stelle mir zuweilen vor, daß es Tiere gibt, die blind und trotzdem nicht weniger scharfblickend sind.« (Denis de Diderot: »Brief über die Blinden«, 109.)

S. 237: *Les plans des mains*...: »Einstellungen mit Händen tauchen in den *Histoire(s) du cinéma* immer wieder auf. Mir ist das erst nachher aufgefallen. Es gibt enorm viele Einstellungen mit Händen.«

S.238: *Mais le* punctum...: »Das *punctum* aber ist dies: er wird sterben. Ich lese gleichzeitig: *das wird sein* und *das ist gewesen*[.]« (Roland Barthes: Die helle Kammer, 106.)

S. 243: *Les uns pensent*...: »Die einen denken, sagt man, die anderen handeln! Aber die wahre Bestimmung des Menschen ist es, mit den Händen zu denken.«

S. 244: *il est grand temps*...: »es ist höchste Zeit, daß das Denken wieder das wird / was es in Wirklichkeit ist / gefährlich für den Denker / und Verwandlerin der Realität / dort, wo ich schöpferisch bin / bin ich wahr / schrieb Rilke / die einen denken, sagt man / die anderen handeln / aber die wahre Bestimmung des Menschen ist es / mit seinen Händen zu denken.« (Jean-Luc Godard: Histoire(s) du cinéma, Bd. IV, 22f.)

S. 248: *Si ma main gauche*...: »Wenn meine linke Hand meine rechte berührt und ich mit meiner rechten Hand die linke, die gerade berührt, bei ih-

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

rer Arbeit überraschen will, so mißlingt diese Reflexion des Leibs auf sich selbst immer im letzten Augenblick: in dem Augenblick, in dem ich mit meiner rechten Hand mein linke spüre, höre ich imgleichen auch auf, meine rechte Hand mit meiner linken zu berühren. Aber dieses Mißlingen im letzten Augenblick nimmt dem Vorgefühl, mich berührend berühren zu können, nicht alle Wahrheit: mein Leib nimmt nicht wahr, sondern er ist gleichsam um die Wahrnehmung herumgebaut, die durch ihn hindurch ans Licht kommt; durch seine ganze innere Organisation, durch seine sensomotorischen Kreisläufe, durch seine Rückkoppelungen, durch welche die Bewegungen kontrolliert und reorganisiert werden, bereitet mein Leib sich sozusagen auf eine Selbstwahrnehmung vor, auch wenn niemals er selbst es ist, den er wahrnimmt oder der ihn wahrnimmt.« (Maurice Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare, 24.)

S. 253: *Il y eut d'abord*...: »Zu Beginn konnte die Hand mit dem Zeigefinger einfach nur in Richtung irgendeines Objekts deuten, um auf es hinzuweisen. Aber so konnte man immer nur auf einzelne Dinge verweisen, die zudem sichtbar und gegenwärtig sein mussten. Es kam daher die nachahmende Hand hinzu, die eine Brücke zum Allgemeinen herstellte, wo die Sprache und die Intelligenz angesiedelt sind, die an deren Ursprung liegt.«

S. 254: *indifférence*...: »Gleichgültigkeit gegenüber der Unterscheidung zwischen intellektueller und manueller Arbeit.«

S. 254: *Un film*...: »Ein Film im Entstehen.«

S. 254: *Un mot*...: »Ein Wort, was ist das?«

S. 256: *Un mot*...:

»Véronique. Ein Wort, was ist das?
Guillaume. Ein Wort ist etwas, das schweigt.
Véronique. Und du?
Guillaume. Ich?
Véronique. Ja du, der Eine für den Anderen.
Guillaume. Ich.
Véronique. Nein, du. Der Versuch, diesen Anderen zu bezwingen, der immer da ist, auch wenn wir es nicht vermuten.
Guillaume. Und jetzt ich.
Véronique. Ja, das Ich der Entschuldigungen, der Ablehnung, so gut wie immer.
Guillaume. Und jetzt wir, was sind wir?
Zusammen: Wir sind der Diskurs der anderen.«

S. 258: *Deuxième partie*...: »Zweite Hälfte des Films.«

S. 258: *Tu as montré*...: »Du hast einen Mechanismus gezeigt – der Streik, der Abgeordnete, die Generalversammlung, die Repression, der Polizeistaat, etc. Aus einer tatsächlichen Bewegung, Mai 68 in Frankreich, 68-69 in Italien, hast Du einen Film gemacht. Wie hast Du das gemacht? Jetzt kritisiere, jetzt kämpfe, jetzt transformiere.«

S. 259: *réflechir*...: »nachdenken - zu früh dran sein – zu spät dran sein – denken – herstellen – vereinfachen – zusammenbauen - warten«

S. 259: *Conseil*...: »Ratschlag für den Militanten: Vorsicht.«

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

S. 260: *Ma main*...: »Meine Hand ist eine Maschine, die eine andere Maschine steuert«.

S. 261: *Avec mon assistant*...: »Mein Assistent und ich, wir haben uns gesagt: ›Nimm alle Romane, die Du liebst, und ich geb dir meine, die zwanzig, die mir bleiben, geh zu Hemingway, Faulkner, Gide und nimm Sätze heraus.‹ Und heute wissen wir bei drei Vierteln davon absolut nicht mehr, von wem sie stammen.«

S. 262: *Mais c'est*...: »Ich aber wollte eine Geschichte erzählen... Und ich will es noch immer.«

S. 263: *Quelle merveille*...: »Wie wunderbar, etwas geben zu können, was man nicht hat.« »Wunder unserer leeren Hände.«

S. 264: *Mais le don*...: »Aber ist die Gabe, wenn es sie gibt, nicht auch gerade das, was die Ökonomie unterbricht? Gerade das, was dem Tausch nicht mehr stattgibt, weil es den ökonomischen Kalkül suspendiert?« (Jacques Derrida: Falschgeld, 17.)

S. 264: *Dès lors que*...: »Sobald die Gabe als Gabe erschiene, als solche, das heißt als das, was sie ihrem Phänomen, ihrem Sinn oder Wesen nach ist, wäre sie auch schon eingebunden in eine symbolische Struktur des Opfers oder der Ökonomie, die die Gabe im rituellen Zirkel der Schuld annullieren würde.« (Jacques Derrida: Falschgeld, 36.)

S. 265: *On est*...: »Wir sind arm, vergiss das nicht«.

S. 265: *Une femme*...: »Eine Frau kann einem Mann nicht sehr schaden.«

S. 266: *C'est élementaire*...: »Was in diesem Film stattfindet, ist ganz elementar: Da ist eine Frau, die einen Mann mit dem Auto anfährt. Sie reichen sich die Hand. Danach sieht man zwei oder drei Dinge. Und dann sieht man den Mann, der die Hand reicht, und die Frau ergreift sie nicht. Fünf Minuten später sagt man: Der Winter ist vergangen, der Sommer war zurückgekehrt. Man sagt das in einer Weise, die gewisse Freunde als poetisch bezeichnen. Und dann ist es umgekehrt, jetzt ist es die Frau, die ertrinkt oder ertrinken will. Sie streckt ihre Hand aus, der Mann zögert einen Moment und nimmt sie schließlich. Und danach sagt die Frau zu ihm: ›Dann warst Du das also.‹ So ist es. Etwas anderes ist da nicht.«

Schlussbemerkung

S. 278: *l'art en même temps*...: »die Kunst und zugleich die Theorie der Kunst – des Westerns, das heißt, des filmischsten Filmgenres« (Jean-Luc Godard: »Super-Mann«, 117.)

S. 281: *état*...: »Staat/Zustand der Einsamkeit«

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Literatur

Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: Die Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente [1947], Frankfurt am Main: Fischer 1988.

Adorno, Theodor W.: »Der Essay als Form« [1958], in: Ders.: Noten zur Literatur, hg. von Rolf Tiedemann, 5. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, 9-33.

Alberti, Leon Battista: Kleinere kunsttheoretische Schriften, hg. von Hubert Janitschek, Osnabrück: Zeller 1970 [= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance Band 11].

Alpers, Svetlana: The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century, Chicago: Chicago UP 1983.

Alter, Nora M.: »The political Im/Perceptible«, in: Dies.: Projecting History: German Nonfiction Cinema, 1967-2000, University of Michigan Press 2002, 77-102.

Amengual, Barthélemy: »Jean-Luc Godard et la remise en cause de notre civilisation de l'image«, in: Michel Estève (Hg.): Jean-Luc Godard au-delà du récit, Paris: Minard 1967, 113-178.

Aragon, Louis: »Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard?«, in: Les lettres françaises, 9. September 1965.

Aragon, Louis: »Was ist Kunst, Jean-Luc Godard?« [1965], in: Film (Velber), Heft 1/1966, 6-13.

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

Arnheim, Rudolf: Film als Kunst [1932], Frankfurt am Main: Fischer 1979.

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

Astruc, Alexandre: »Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo«, in: L'Écran français 144, 30. März 1948.

Aumont, Jacques: L'œil interminable. Cinéma et peinture, Paris: Seghers 1989.

Aumont, Jacques: »Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film«, aus dem Französischen von Jürgen E. Müller, in: montage/av 1/1, 1992, 77-89.

Aurich, Rolf/Kriest, Ulrich (Hg.): Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki, Konstanz: UVK 1998.

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

Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur [1965], aus dem Russischen von Gabriele Leupold, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

Baecque, Antoine de/Lucantonio, Gabrielle (Hg.): Théories du cinéma. Petite anthologie des *Cahiers du cinéma*, Paris: Collection Cahiers du cinéma 2001.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Baecque, Antoine de: »Un saint en casquette de velours«, in: Ders.: La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968, Paris: Fayard, 2003, 33-61.

Baecque, Antoine de: »Godard in the Museum«, in: Michael Temple/James S. Williams/Michael Witt (Hg.): For Ever Godard, London: Black Dog Publishing 2004, 118-125.

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

Barthes, Roland: »Le message photographique« [1961], in: Ders.: Œuvres Complètes. Tome I: 1942-1965, hg. von Eric Marty, Paris: Seuil 1993, 938-948.

Barthes, Roland: »Die Fotografie als Botschaft« [1961], in: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, 11-27.

Barthes, Roland: »L'effet de réel« [1968], in: Ders.: Œuvres Complètes. Tome II: 1966-1973, hg. von Eric Marty, Paris: Seuil 1994, 479-484.

Barthes, Roland: »De l'œuvre au texte« [1971], in: Ders.: Œuvres complètes, Tome II, 1966-1973, hg. von Éric Marty, Paris 1994, 1211-1217.

Barthes, Roland: »Vom Werk zum Text« [1971], in: Ders.: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, 64-72.

Barthes, Roland: »Diderot, Brecht, Eisenstein« [1973], in: Ders.: Œuvres Complètes. Tome II: 1966-1973, hg. von Eric Marty, Paris: Seuil 1994, 1591-1596.

Barthes, Roland: »Diderot, Brecht, Eisenstein« [1973], in: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, 94-102.

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

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie [1980], aus dem Französischen von Dietrich Leube, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

Barthes, Roland: »Cher Antonioni« [1980], in: Ders.: Œuvres Complètes. Tome III: 1974-1980, hg. von Eric Marty, Paris: Seuil 1995, 1208-1212.

Baudrillard, Jean: Le système des objets, Paris: Gallimard 1968.

Baudry, Jean-Louis: »Effets idéologiques produits par l'appareil de base«, in: Cinéthique, Nr. 7/8, 1970, S.1-8.

Bauer, Gerd: Jean-Luc Godard: »Außer Atem/À bout de souffle (Frankreich 1959)«, in: Helmut Korte/Johannes Zahlten (Hg.): Kunst und Künstler im Film, Hameln: Niemeyer 1990, 111-119.

Baumgärtel, Tilman: Harun Farocki. Vom Guerillakino zum Essayfilm. Werkmonografie eines Autorenfilmers, Berlin: b_books 1998.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Baumgärtel, Tilman: »Bildnis des Künstlers als junger Mann«, in: Rolf Aurich/Ulrich Kriest (Hg.): Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki, Konstanz: UVK 1998, 155-171.

Bazin, André: »Ontologie de l'image photographique« [1945], in: Ders.: Qu'est-ce que le cinéma, Tome I: Ontologie et langage, Paris: Les Éditions du Cerf 1958, 11-19.

Bazin, André: »Ontologie des photographischen Bildes« [1945], in: Ders.: Was ist Film?, aus dem Französischen von Robert Fischer und Andrea Düpee, Berlin: Alexander Verlag 2004, 33-49.

Bazin, André: »Le mythe du cinéma total« [1946], in: Ders.: Qu'est-ce que le cinéma, Tome I: Ontologie et langage, Paris: Les Éditions du Cerf 1958, 21-26.

Bazin, André: »L'évolution du langage cinématographique« [1951, 1952, 1955], in: Ders.: Qu'est-ce que le cinéma, Tome I: Ontologie et langage, Paris: Les Éditions du Cerf 1958, 131-148.

Bazin, André: »Lettre de Sibérie« [1958], in: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien: Sonderzahl 1992, 205-208.

Bazin, André: »Peinture et Cinéma« [1959], in: Ders.: Qu'est-ce que le cinéma, Tome II: Le cinéma et les autres arts, Paris: Les Éditions du Cerf 1959, 127-132.

Bazin, André: »Malerei und Film« [1959], in: Ders.: Was ist Film?, aus dem Französischen von Robert Fischer und Andrea Düpee, Berlin: Alexander Verlag 2004, 224-230.

Bazin, André: Qu'est-ce que le cinéma? Édition définitive, Paris: Éditions du Cerf 1975.

Bazin, André: Was ist Kino? – Bausteine zu einer Theorie des Films, hg. von Ekkehard Kümmerling und Harun Farocki, Köln: DuMont 1975.

Bazin, André: Was ist Film?, aus dem Französischen von Robert Fischer und Andrea Düpee, Berlin: Alexander Verlag 2004.

Becker, Jörg: »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.

Bellour, Raymond: »Le spectateur pensif«, in: Photogénies No 5 (avril 1984), wiederabgedruckt in: Ders.: L'entre-images: photo: cinéma: vidéo, Paris: La Différence, 1990, 74-83.

Bellour, Raymond: »L'analyse flambée (Finie, l'analyse de film?)«, in: CinémAction Nr. 47, 1988 [Themenheft »Les théories du cinéma aujourd'hui], 168-170.

Bellour, Raymond: »Die Analyse in Flammen. Ist die Filmanalyse am Ende?« [1988], in: Montage/AV 8/1/99 [Themenheft »Film als Text: Bellour, Kuntzel«], aus dem Französischen von Margrit Tröhler, 18-23.

Bellour, Raymond (Hg.): Cinéma et peinture. Approches, Paris: PUF 1990.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Bellour, Raymond/Bandy, Mary Lea (Hg.): Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991, New York: Museum of Modern Art 1992.
Bellour, Raymond: »For Ever Divided«, in: Michael Temple /James S. Williams/Michael Witt (Hg.): For Ever Godard, London: Black Dog Publishing 2004, 11.
Benjamin, Walter: »Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik« [1920], in: Ders.: Gesammelte Schriften I.1, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, 7-122.
Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966.
Bergala, Alain: »Le lac des signes mortels. Autour d'une scène de *L'Aurore*«, in: Cahiers du cinéma Nr. 608, Januar 2006, 86-88.
Bergermann, Ulrike/Sick, Andrea/Klier, Andrea (Hg.): HAND. Medium – Körper – Technik, Bremen: Thealit 2001.
Bering, Kunibert: Richard Serra. Skulptur, Zeichnung, Film, Berlin: Reimer 1998 [Arcus – Schriftenreihe des Forum Kunst und Wissenschaft Landau e. V., Band 3].
Beringer, Johannes: »Hand und Auge«, in: Zelluloid Nr. 28/29, Mai 1989, 64-68.
Bickenbach, Matthias/Klappert, Annina/Pompe, Hedwig (Hg.): Manus loquens. Medium der Geste – Geste der Medien, Köln: DuMont 2003 [= Mediologie Bd. 7].
Bippus, Elke: »›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.
Bitomsky, Hartmut: »Die Großaufnahme«, in: Filmkritik 4/1975 [Themenheft David W. Griffith], 167-170.
Bitomsky, Hartmut: »Ohne Alibi sein«, in: Filmkritik 1/2 1984, 17-24.
Bloom, Harold: The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry, New York: Oxford UP 1973.
Blümlinger, Christa: »›La Jetée‹: Nachhall eines Symptom-Films«, in: Birgit Kämper/Thomas Tode (Hg.): Chris Marker. Filmessayist, München: Cicim 1997, 65-72.
Blümlinger, Christa: »Mediale Zugriffe«, in: Texte zur Kunst, September 2001, 166-170.
Blümlinger, Christa: »Prozession und Projektion: Anmerkungen zu einer Figur bei Jean-Luc Godard«, in: Zwischen-Bilanz. Eine Festschrift zum 60. Geburtstag von Joachim Paech, www.uni-konstanz.de/paech2002 [Abruf 1.2.2006].
Blümlinger, Christa/Sierek, Karl (Hg.): Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes, Wien: Sonderzahl 2002.
Boehm, Gottfried: »Die Wiederkehr der Bilder«, in: Ders. (Hg.): Was ist ein Bild?, München: Fink 1995, 11-38.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Boehm, Gottfried: »Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder«, in: Hubert Burda/Christa Maar (Hg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln: DuMont 2004, 28-43.

Böhme, Hartmut: »Fetischismus im 19. Jahrhundert. Wissenschaftshistorische Analysen zur Karriere eines Konzepts«, in: Jürgen Barkhoff/Gilbert Carr/Roger Paulin (Hg.): Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Festschrift für Eda Sagarra, Tübingen: Niemeyer 2000, 445-467.

Bonitzer, Pascal: Décadrages. Peinture et Cinéma: Paris: Cahiers du cinéma 1985.

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

Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin: The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960, New York: Columbia UP 1987.

Bordwell, David/Carroll, Noël (Hg.): Post-Theory. Reconstructing Film Studies, Madison: University of Wisconsin Press 1996.

Bordwell, David: »Modelle der Rauminszenierung im zeitgenössischen europäischen Kino«, in: Andreas Rost (Hg.): Zeit, Schnitt, Raum, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1997, 17-42.

Brecht, Bertolt: »Der Dreigroschenprozeß« [1931/1932], in: Ders.: Werke, hg. von Werner Hecht u.a., Band 21: Schriften 1, Berlin und Weimar/Frankfurt am Main: Aufbau/Suhrkamp 1992, 448-514.

Bredekamp, Horst: »Kunstgeschichte im ›Iconic Turn‹. Ein Interview mit Horst Bredekamp«, in: kritische berichte 1/1998, 85-93.

Brougher, Kerry (Hg.): Hall of Mirrors: Art and Film since 1945, New York: Monacelli Press 1996 [The Museum of Contemporary Art Los Angeles 17.3.1996-28.7.1996].

Bryson, Norman: Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting, London: Reaktion 1990.

Buchloh, Benjamin: »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.

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

Cameron, Ian (Hg.): The Films of Jean-Luc Godard, London: Studio Vista 1967.

Caughie, John (Hg.): Theories of Authorship: A Reader, London: Routledge 1990.

Cavell, Stanley: The World Viewed. Reflections of the Ontology of Film, Cambridge, Mass.: Harvard UP 1979.

Cavell, Stanley: »What Fotography calls Thinking«, in: Camera Austria 19/20, 1985, 32-43.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Céline, Louis Ferdinand: »Guignol's Band I« [1944], in: Ders.: Romans III, hg. von Henri Godard, Paris: Gallimard 1988 [Bibliothèque de la pléiade].
Cerisuelo, Marc: »Godard et la théorie: tu n'as rien vu à Pesaro«, in: CinémAction Nr. 52, 1989 [Themenheft: Le cinéma selon Godard], 192-198.
Collet, Jean: Jean-Luc Godard, Paris: Seghers 1967.
Comolli, Jean-Louis: »Machines of the Visible«, in: Teresa de Lauretis/Stephen Heath (Hg.): The Cinematic Apparatus, New York: St. Martin's Press 1980, 121-142.
Crary, Jonathan: Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge, Mass.: MIT Press 1990.
Culler, Jonathan: Literary Theory. A Very Short Introduction, Oxford/New York: Oxford UP 1997.
Dalle Vacche, Angela: »Jean Luc Godard's Pierrot le Fou. Cinema as Collage against Painting«, in: Literature-Film Quarterly Vol. 23 (1995), No 1, 39-54.
Daney, Serge: »Montage obligé. La guerre, le Golfe et le petit écran«, in: Ders.: Devant la recrudescence des vols de sac à mains. Cinéma, télévision, information, Lyon: Aléas 1991, 187-196.
Daney, Serge: »Montage unerläßlich«, in: Ders.: Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen, hg. von Christa Blümlinger, Berlin: Vorwerk 8 1999, 198-210.
Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels [1967], aus dem Französischen von Jean-Jacques Raspaud, Berlin: Edition Tiamat 1996.
Debord, Guy: Contre le cinéma, Aarhus : Institut scandinave de vandalisme comparé 1964.
Debord, Guy: La Societé du Spectacle [1967], Paris: Gallimard 1992.
Deleuze, Gilles: »Trois questions sur SIX FOIS DEUX«, in: Cahiers du cinéma Nr. 271, November 1976, 6-12.
Deleuze, Gilles: »Drei Fragen zu SIX FOIS DEUX« [1976], in: Ders.: Unterhandlungen 1972-1990, aus dem Französischen von Gustav Roßler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, 57-67.
Deleuze, Gilles: Cinéma I: L'image-mouvement, Paris: Minuit 1983.
Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino I [1983], aus dem Französischen von Ulrich Christians und Ulrike Bockelmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
Derrida, Jacques: »Heideggers Hand. (Geschlecht II)«, in: Ders.: Geschlecht (Heidegger), aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek, Wien: Passagen 1988, 45-99
Derrida, Jacques: Donner le temps. 1. La fausse monnaie, Paris: Galilée 1991.
Derrida, Jacques: Falschgeld. Zeit geben I [1991], aus dem Französischen von Andreas Knop und Michael Wetzel, München: Fink 1993.
Diderot, Denis de: »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.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Diderot, Denis de: »Brief über die Blinden« [1749], in: Ders.: Philosophische Schriften, Bd. 1, hg. von Theodor Lücke, Berlin: Aufbau 1961, S.49-111.

Diederichs, Helmut M.: »Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films«, in: Ders. (Hg.): Geschichte der Filmtheorie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, 9-27.

Duras, Marguerite/Godard, Jean-Luc: »Entretien télévisé« [1987], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome II: 1984-1998, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 140-147.

Eakin, Emily: »The Latest Theory Is That Theory Doesn't Matter«, New York Times, 19.4.2003.

Ebert, Jürgen: »Der Film von Morgen. Chris Marker und das Kino«, in: Natalie Binczek/Martin Rass (Hg.): ... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder… Anschlüsse an Chris Marker, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, 113-125.

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

Eisenstein, Sergej: Cinématisme. Peinture et Cinema, Aus dem Russischen von Anne Zouboff, Einführung von François Albera, Brüssel: Édition complèxe 1980.

Eisenstein, Sergej: »Laocoön«, in: Ders.: Selected Works, Volume II: Towards a Theory of Montage, hg. von Michael Glenny/Richard Taylor, London: BFI 1991, 109-202.

Elsaesser, Thomas: Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren, München: Heyne 1994.

Elsaesser, Thomas: »›Mit diesen Bildern hat es angefangen‹. Anmerkungen zum politischen Film nach Brecht. Das Beispiel Harun Farocki«, in: Rolf Aurich/Ulrich Kriest (Hg.): Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki, Konstanz: UVK 1998, 111-143.

Elsaesser, Thomas (Hg.): Harun Farocki. Working on the Sight-Lines, Amsterdam: Amsterdam UP 2004.

Engell, Lorenz: »Pierrot le fou«, in: Ders.: Bilder des Wandels, Weimar: VDG 2003, 132-151.

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

Estève, Michel (Hg.): Jean-Luc Godard au-delà du récit, Paris: Minard 1967.

Farocki, Harun/Silverman, Kaja: »To Love to Work and To Work to Love – A Conversation about ›Passion‹«, in: Discourse, 15.3, Spring 1993, 57-75.

Farocki, Harun/Silverman, Kaja: »An ihrer Stelle«, in: Dies.: Von Godard sprechen, aus dem Amerikanischen von Roger M. Buergel, Berlin: Vorwerk 8 1998, 167-195.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Farocki, Harun/Silverman, Kaja: »Bewegte Bilder«, in: Dies.: Von Godard sprechen, aus dem Amerikanischen von Roger M. Buergel, Berlin: Vorwerk 8 1998, 198-224.
Farocki, Harun/Silverman, Kaja: »Derselbe, und doch ein Anderer«, in: Dies.: Von Godard sprechen, aus dem Amerikanischen von Roger M. Buergel, Berlin: Vorwerk 8 1998, 225-258.
Farocki, Harun/Silverman, Kaja: »Ich spreche, also bin ich nicht«, in: Dies.: Von Godard sprechen, aus dem Amerikanischen von Roger M. Buergel, Berlin: Vorwerk 8 1998, 134-166.
Farocki, Harun: »Drückebergerei vor der Wirklichkeit. Das Fernsehfeature/Der Ärger mit den Bildern«, in: Frankfurter Rundschau, 2.6.1973.
Farocki, Harun: »Notwendige Abwechslung und Vielfalt«, in: Filmkritik 8/1975, 360-369.
Farocki, Harun: Zwischen zwei Kriegen. Beschrieben und Protokolliert von Peter Nau. Mit 68 Abbildungen, München: Verlag der Filmkritik 1978.
Farocki, Harun: »Die Aufgabe des Schnittmeisters: Ökonomie. Gespräch mit Peter Przygodda«, in: Filmkritik10/1979, 487-491.
Farocki, Harun: »Was ein Schneideraum ist« [1980], in: Ders.: Nachdruck/Imprint. Texte/Writings, hg. von Susanne Gaensheimer und Nikolaus Schafhausen, Berlin: Vorwerk 8 2001, 79-85.
Farocki, Harun: »Hund von der Autobahn« [1982], in: Ders.: Nachdruck/Imprint. Texte/Writings, hg. von Susanne Gaensheimer und Nikolaus Schafhausen, Berlin: Vorwerk 8 2001, 113-172.
Farocki, Harun: »Passion«, in: Filmkritik 7/1983, 317-328.
Farocki, Harun: »Bresson ein Stilist«, in: Filmkritik 3-4/1984, 62-67.
Farocki, Harun: »Wie man sieht«, in: Die Republik Nummer 76-78, 9. September 1986, 33-106.
Farocki, Harun: »Die Wirklichkeit hätte zu beginnen« [1988], in: Ders.: Nachdruck/Imprint. Texte/Writings, hg. von Susanne Gaensheimer und Nikolaus Schafhausen, Berlin: Vorwerk 8 2001, 189-213.
Farocki, Harun: »Biographical Note«, in: Harun Farocki. A Retrospective, hg. von Neil Cristian Pages und Ingrid Scheib-Rothbart, New York: Goethe House New York 1991.
Farocki, Harun: »Commentary from *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*«, in: Discourse 15.3 (Spring 1993), 78-92.
Farocki, Harun: »Substandard« [1995], in: Ders.: Nachdruck/Imprint. Texte/Writings, hg. von Susanne Gaensheimer und Nikolaus Schafhausen, Berlin: Vorwerk 8 2001, 249-267.
Farocki, Harun: »Arbeit mit Bildern«. Gespräch zwischen Harun Farocki und Christa Blümlinger, 3sat 17.8.1997.
Farocki, Harun: »Amerikanische Einstellung« [1999], in: Ders.: Nachdruck/Imprint. Texte/Writings, hg. von Susanne Gaensheimer und Nikolaus Schafhausen, Berlin: Vorwerk 8 2001, 292-305.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Farocki, Harun: »Kontrollblicke« [1999], in: Ders.: Nachdruck/Imprint. Texte/ Writings, hg. von Susanne Gaensheimer und Nikolaus Schafhausen, Berlin: Vorwerk 8 2001, 307-321.
Farocki, Harun: »Obdachlose am Flughafen. Sprache und Film, Filmsprache. Der Filmemacher Harun Farocki im Gespräch mit Rembert Hüser«, in: Jungle World 46, 8. November 2000.
Farocki, Harun: Bilderschatz (3rd International Flusser Lecture), hg. vom Vilém Flusser Archiv, Kunsthochschule für Medien Köln, Köln: Walther König 2001.
Farocki, Harun: »Das Universum ist leer«, in: Der Schnitt Nr. 24 (2001), 18-19 [Themenheft: Vilém Flusser und der Film].
Farocki, Harun: »Der Tod der anderen«, in: Jungle World 15, 2. April 2003.
Farocki, Harun: »Experten und Projektile«, in: Jungle World 16, 9. April 2003.
Farocki, Harun: »Filmkritik«, in: Fate of alien modes, hg. von Constanze Ruhm u.a., Wien: Secession 2003, 103-104.
Farocki, Harun: »Quereinfluss, weiche Montage«, in: Christine Rüffert/Irmbert Schenk/Karl-Heinz Schmid/Alfred Tews/Bremer Symposium zum Film (Hg.): Zeitsprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen, Berlin: Bertz 2004, 57-61.
Farocki, Harun: »Material zum Film ERKENNEN UND VERFOLGEN«, auf der Netzseite www.farocki-film.de [Abruf 1.2.2006].
Farocki, Harun: »Material zum Film STILLEBEN«, auf der Netzseite www.farocki-film.de [Abruf 1.2.2006].
Faure, Élie: »Introduction à la mystique du cinéma« [1934], in: Ders.: Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social, Genf: Gonthier 1963, 48-68.
Faure, Élie: »Mystik des Film« [1934], aus dem Französischen von Frieda Grafe, in: Filmkritik 5/1969, 329-337.
Feuerbach, Ludwig: Das Wesen des Christentums [1841], Gesammelte Werke 5, Berlin: Akademie-Verlag 1974.
Fisher, Morgan: »Production Stills«, in: Fate of alien modes, hg. von Constanze Ruhm u.a., Wien: Secession 2003.
Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie [1983], 6. Auflage, Göttingen: European Photography 1992.
Flusser, Vilém: Ins Universum der Technischen Bilder [1985], Göttingen: European Photography 1986.
Foster, Hal: »The Cinema of Harun Farocki«, in: Artforum November 2004, 156-161.
Foucault, Michel: Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, Paris: Gallimard 1966.
Fredericksen, Don: »Modes of Reflexive Film«, in: Quarterly review of film studies, Nr. 4, Sommer 1979, 299-320.
Frey, Hans-Jost: »Reflexion«, in: Ders.: Lesen und Schreiben, Basel/Weil am Rhein/Wien: Urs Engeler 1998, 117-120.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Frey, Hans-Jost: »Tastatur«, in: Ders.: Lesen und Schreiben, Basel/Weil am Rhein/Wien: Urs Engeler 1998, 48-53.
Gebauer, Gunter: »Hand«, in: Christoph Wulf (Hg.): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie, Weinheim und Basel: Beltz 1997, 479-489.
Glaser, Georg K.: Geheimnis und Gewalt. Ein Bericht [1951], Frankfurt am Main: Stroemfeld 1989.
Godard, Jean-Luc/Gorin, Jean-Pierre: »Vent d'Est (bande paroles)«, in: Cahiers du cinéma Nr. 240, Juli/August 1972, 31-50.
Godard, Jean-Luc/Ishagpour, Youssef: Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, Tours: Farrago 2000.
Godard, Jean-Luc: »Défense et Illustration du découpage classique« [1952], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome I: 1950-1984, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 80-84.
Godard, Jean-Luc: »Verteidigung und Darlegung der klassischen Einstellungsfolge« [1952], in: Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970), aus dem Französischen von Frieda Grafe, München: Hanser 1971, 21-28.
Godard, Jean-Luc: »Montage, mon beau souci« [1956], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome I: 1950-1984, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 92-94.
Godard, Jean-Luc: »Schnitt, meine schöne Sorge« [1956], in: Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970), aus dem Französischen von Frieda Grafe, München: Hanser 1971, 38-40.
Godard, Jean-Luc: »Jean Renoir« [1957], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome I: 1954-1984, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 116-121.
Godard, Jean-Luc: »Jean Renoir« [1957], in: Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970), aus dem Französischen von Frieda Grafe, München: Hanser 1971, 68-71.
Godard, Jean-Luc: »Jean-Luc Godard fait parler François Reichenbach« [1958], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome I: 1950-1984, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 144-146.
Godard, Jean-Luc: »Super-Mann« [1959], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome I: 1950-1984, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 163-167.
Godard, Jean-Luc: »Super-Mann« [1959], in: Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970), aus dem Französischen von Frieda Grafe, München: Hanser 1971, 116-120.
Godard, Jean-Luc: »Les carabiniers« [1963], in: L'Avant-scène Cinéma, 1976, Heft 171/172, 5-38.
Godard, Jean-Luc: »Feu sur les carabiniers« [1963], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome I: 1950-1984, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 238-241.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Godard, Jean-Luc: »Feuer frei auf die *Carabiniers*!« [1963], in: Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970), aus dem Französischen von Frieda Grafe, München: Hanser 1971, 153-158.
Godard, Jean-Luc: »Pierrot le fou« [1965], in: L'Avant-scène Cinéma, 1976, Heft 171/172, 71-111.
Godard, Jean-Luc: »Parlons de Pierrot« [1965], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome I: 1950-1984, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 263-280.
Godard, Jean-Luc: »Grace à Henri Langlois« [1966], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome I: 1954-1984, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 280-283.
Godard, Jean-Luc: »Trois mille heures de cinéma« [1966], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome I: 1950-1984, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 291-295.
Godard, Jean-Luc: »Dank Henri Langlois« [1966], in: Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970), aus dem Französischen von Frieda Grafe, München: Hanser 1971, 170-174.
Godard, Jean-Luc: »Lutter sur deux fronts« [1967], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome I: 1950-1984, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 303-327.
Godard, Jean-Luc: »On doit tout mettre dans un film« [1967], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome I: 1950-1984, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 295-296.
Godard, Jean-Luc: »Man muß alles in einem Film unterbringen« [1967], in: Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970), aus dem Französischen von Frieda Grafe, München: Hanser 1971, 176-177.
Godard, Jean-Luc: »Le Gai Savoir (extraits de la piste sonore)«, in: Cahiers du cinéma Nr. 200/201, April/Mai 1968, 53-55.
Godard, Jean-Luc: »Deux heures avec Jean-Luc Godard« [1969]. In: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome I: 1950-1984, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 332-337.
Godard, Jean-Luc: »Faire les films possibles là où on est« [1975], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome I: 1950-1984, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 382-386.
Godard, Jean-Luc: »Propos rompus« [1980], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome I: 1950-1984, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 458-471.
Godard, Jean-Luc: Introduction à une véritable histoire du Cinéma. Tome I, Paris: Éditions Albatros 1980.
Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos [1980], aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas, Frankfurt am Main: Fischer 1984.
Godard, Jean-Luc: »Passion« [1981], in: L'Avant-scène Cinéma, 1989, Heft 380, 6-82.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Godard, Jean-Luc: »Scénario du film Passion« [1982], in: L'Avant-scène Cinéma, 1984, Heft 323-324, 78-89.
Godard, Jean-Luc: »Scénario du film Passion« [1982], in: Joachim Paech: Passion oder die Ein*bild*ungen des Jean-Luc Godard, Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum 1989, aus dem Französischen von Frieda Grafe, 77-80.
Godard, Jean-Luc: »Le Chemin vers la parole« [1982], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome I: 1950-1984, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 498-519.
Godard, Jean-Luc: »L'art à partir de la vie. Entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala« [1985], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome I: 1950-1984, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 9-24.
Godard, Jean-Luc: »Le montage, la solitude et la liberté« [1989], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome II: 1985-1998, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 242-248.
Godard, Jean-Luc: »Tout ce qui est divisé m'a toujours beaucoup touché...« [1990], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome II: 1985-1998, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 200-203: 201.
Godard, Jean-Luc: »Nouvelle Vague«, in: L'Avant-scène Cinéma, 1990, Heft 396/397, 8-135.
Godard, Jean-Luc: »Res, non verba«, in: Kinowelt (Hg.): Presseheft zu Nouvelle vague, o.O.: 1990.
Godard, Jean-Luc: »Le Ciné-Fils« [1992], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome II: 1985-1998, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 252-253.
Godard, Jean-Luc: »À propos de cinéma et d'histoire« [1996], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome II: 1985-1998, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 401-407: 404.
Godard, Jean-Luc: »Sätze über Kino und Geschichte« [1996], in: Cinema 41, aus dem Französischen von Hanns Zischler [Themenheft: Blickführung], 113-118.
Godard, Jean-Luc: JLG/JLG. Phrases, Paris: P.O.L. 1996.
Godard, Jean-Luc: »Jean-Luc Godard interviewed by Gavin Smith«, in: Film Comment, März/April 1996, 31-41.
Godard, Jean-Luc: »Une boucle bouclée. Nouvel entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala« [1997], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome II: 1985-1998, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 9-41.
Godard, Jean-Luc: »Godard/Amar. Cannes 97« [1997], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome II: 1985-1998, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 408-422.
Godard, Jean-Luc: »Les livres et moi« [1997], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome II: 1985-1998, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 432-439.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Godard, Jean-Luc: »Résistance de l'Art« [1997], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome II: 1985-1998, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 443-446.
Godard, Jean-Luc: Histoire(s) du cinéma, München: ECM 1999.
Godard, Jean-Luc: »Quand j'ai commencé à faire des films, j'avais zéro an. Rencontre avec Jean-Luc Godard«, in: Libération, 14.5.2004.
Godard, Jean-Luc: »Le cinéma ne se joue pas à pile ou face: entretien avec Jean-Luc Godard«, in: L'Humanité, 20.5.2004.
Grafe, Frieda: »Pierrot le Fou«, in: Filmkritik 10/1965, 588.
Grafe, Frieda: »Jean-Luc Godard: Die Rückseite der Berge filmen« [1981], in: Dies.: Beschriebener Film 1974-1985 [Die Republik Nummer 72-75, 25. Januar 1985], 179-184.
Grafe, Frieda: »Tomaten auf den Augen. Die Geschichte des Farbfilms ist die Geschichte einer Verdrängung. Gespräch mit Miklos Gimes« [1989], in: Dies.: Filmfarben, Berlin: Brinkmann & Bose 2002, 47-68.
Grafe, Frieda: »Der bessere Dokumentarfilm, die gefundene Fiktion«, in: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien: Sonderzahl 1992, 138-143.
Grafe, Frieda: »Die tatsächliche Kinogeschichte. Godards Geschichtsbild« [2000], in: Dies: Film/Geschichte. Wie Film Geschichte anders schreibt, Berlin: Brinkmann & Bose 2004, 213-222.
Grant, Barry Keigh (Hg.): Film Genre Reader III, Austin: University of Texas Press 2003.
Gruppe Cinéthique: Filmische Avantgarde und politische Praxis, Reinbek: Rowohlt 1973.
Harvey, Sylvia: May '68 and Film Culture, London: BFI 1978.
Hediger, Vinzenz: »A Cinema of Memory in the Future Tense: Godard, Trailers, and Godard Trailers«, in: Michael Temple /James S. Williams/Michael Witt (Hg.): For Ever Godard, London: Black Dog Publishing 2004, S.144-159.
Hesper, Stefan: »Berührungen auf Distanz. Kommunikation und Kontakt in Jean-Luc Godards Détective«, in: Volker Roloff/Scarlett Winter (Hg.): Godard intermedial, Tübingen: Stauffenburg 1997 [Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 3], 137-152.
Holl, Ute: Kino, Trance und Kybernetik, Berlin: Brinkmann & Bose 2002.
Horaks, Jan Christopher: »Die Jagd nach den Bildern. Fotofilme von Chris Marker«, in: Birgit Kämper/Thomas Tode (Hg.): Chris Marker. Filmessayist, München: Cicim 1997, 73-86.
Hüser, Rembert: »Etwas Vietnam«, in: Rolf Aurich/Ulrich Kriest (Hg.): Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki, Konstanz: UVK 1998, 215-230.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Hüser, Rembert: »Wo fängt das an, wo hört das auf? Laudatio zum Peter Weiss-Preis 2002 für Harun Farocki«, in: Peter Weiss Jahrbuch 2003, 21-31.

Jakobson, Roman: »Gespräch über den Film« [1967], in: Ders.: Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982, hg. von Elmar Holenstein, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, 267-280.

Jameson, Fredric: »High-Tech Collectives in late Godard«, in: Ders.: The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System [1992], Indiana: Indiana UP 1995, 158-185.

Jameson, Fredric: «Symptoms of Theory or Symptoms for Theory«, in: Critical Inquiry, 30.2 (Winter 2004), 403-408.

Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hg.): Godard, Jean-Luc, München: Hanser 1979 [Reihe Film 19].

Jay, Martin: Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought, Berkeley: California UP 1994.

Jonas, Hans: »The Nobility of Sight. A Study in the Phenomenology of Senses«, in: Philosophy and Phenomenologic Research 54 (1953), 507-552.

Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Literatur und Film 1909-1929, München/Tübingen: dtv/Niemeyer 1978.

Kämper, Birgit: »Das Bild als Madeleine. ›Sans Soleil‹ und ›Immemory‹«, in: Dies./Thomas Tode (Hg.): Chris Marker. Filmessayist, München: Cicim 1997, 142-159.

Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft [1787]. Nach der ersten und zweiten Original-Ausgabe herausgegeben von Raymund Schmidt, dritte Auflage, Hamburg: Meiner 1990.

Keenan, Tom: »Light Weapons«, in: Documents 1/2 (Fall/Winter 1992), 147-153.

Kersting, Rudolf: Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films, Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld 1989.

Kittler, Friedrich: Optische Medien, Berlin: Merve 2002.

Klix, Bettina: »Das Zentralkomittee der Politik des Sehens«, in: Jungle World Nr. 28/2001, 04. Juli 2001.

Kluge, Alexander: »Die Utopie Film« [1964], in: Ders.: In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik, hg. von Christian Schulte, Berlin: Vorwerk 8 1999, 42-56.

Kluge, Alexander/Reitz, Edgar/Reinke, Wilfried: »Wort und Film« [1965], in: Klaus Eder/Alexander Kluge: Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste, München: Hanser [Arbeitshefte Film 2/3], 9-27.

Kluge, Alexander: »Die realistische Methode und das sog. ›Filmische‹«, in: Ders.: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, 201-211.

Kluge, Alexander: »Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft«, in: Ders.: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, 215-222.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Kluge, Alexander: »Wächter der Differenz. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises«, in: Kleist-Jahrbuch 1986, Berlin 1986, 25-37.

Kluge, Alexander/Baecker, Dirk: »Was wissen die Bilder?«, in: Dies.: Vom Nutzen ungelöster Probleme, Berlin: Merve 2003, 135-143.

König, Eberhard/Schön, Christiane (Hg.): Stilleben, Berlin: Reimer 1996 [= Eine Geschichte der klassischen Bildgattungen, Bd. 5].

Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films [1947], aus dem Amerikanischen von Ruth Baumgarten und Karsten Witte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit [1960], vom Verfasser revidierte Übersetzung von Friedrich Walter und Ruth Zellschan, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

Kremer, Detlef: Peter Greenaways Filme. Vom Überleben der Bilder und Bücher, Stuttgart/Weimar: Metzler 1995.

Kremer, Detlef: Romantik, 2. Auflage, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002.

Krohn, Wolfgang: »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.

Lange, Konrad: Das Kino in Gegenwart und Zukunft, Stuttgart: Enke 1920.

Leder, Dietrich: »Begegnungen in Duisburg und anderswo«, in: Rolf Aurich/Ulrich Kriest (Hg.): Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki, Konstanz: UVK 1998, 57-72.

Leroi-Gourhan, André: Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst [1964/65], aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

Lesage, Julia: Jean-Luc Godard. A guide to references and resources, Boston: Hall 1979.

Lessing, Gotthold Ephraim: »Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie« [1766], in: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Bänden, hg. von Paul Rilla, Band 5: Antiquarische Schriften, Berlin: Aufbau Verlag 1955, 5-347.

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

Leutrat, Jean-Louis: Des traces qui nous ressemblent, Paris: Edition Comp'Act 1990.

Linder, Herbert: »Godard. Instinkt und Reflexion«, in: Filmkritik 3/1966, 125-138.

Lopate, Phillip: »In Search of the Centaur. The Essay-Film«, in: Charles Warren (Hg.): Essays on Nonfiction-Film, Hanover: UP of New England 1996, 243-269.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Lorenz, Thorsten: Wissen ist Medium. Die Philosophie des Kinos, München: Fink 1988.
MacCabe, Colin: Godard. A Portrait of the Artist at Seventy, New York: Farrar, Straus and Giroux 2003.
Malraux, André: Le musée imaginaire, Genf: Skira 1947.
Malraux, André: Das imaginäre Museum [1947], aus dem Französischen von Jan Lauts, Frankfurt am Main, New York: Campus 1987.
Man, Paul de: »Resistance to Theory«, in: Ders.: The Resistance to Theory, Minneapolis: University of Minnesota 1986, 3-20.
Marx, Karl: »Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis« [1867], in: Ders./Friedrich Engels: Das Kapital, Bd. I, MEW Band 23, Ostberlin: Dietz 1968, 85-98.
McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extensions of Man [1964], Cambridge, Mass.: MIT Press 1994.
Menninghaus, Winfried: Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.
Merleau-Ponty, Maurice: L'œil et l'esprit [1964], Paris: Gallimard 1988.
Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays [1964], hg. und übersetzt von Hans Werner Arndt, Hamburg: Meiner 1984.
Merleau-Ponty, Maurice: Le Visible et l'Invisible, suivi de notes de travail, hg. von Claude Lefort, Paris: Gallimard 1964.
Merleau-Ponty, Maurice: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen [1964], hg. von Claude Lefort, aus dem Französischen von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, München: Fink 1986.
Metz, Christian: »Quelques points de sémiologie du cinéma« [1966], in: Ders.: Essais sur la signification au cinéma, Band 1, Paris: Klincksieck: 1971, 95-109.
Metz, Christian: »Einige Gedanken zur Semiologie des Kinos« [1966], in: Ders.: Semiologie des Films, München: Fink 1972, 130-150.
Meyer, F.T.: »Hand«, in: Joanna Barck/Petra Löffler (Hg.): Gesichter des Films, Bielefeld: transcript 2005, 109-120.
Mitchell, William J. T.: »The Pictorial Turn«, in: Artforum März 1992, 89-94.
Mitchell, William J. T.: »Beyond Comparison. Picture, Text, and Method«, in: Ders.: Picture Theory, Chicago: Chicago UP 1994, 83-107.
Mitchell, William J. T.: »Essays into the Imagetext. An Interview with William J.T. Mitchell«, in: Mosaic 33/22 (Juni 2000), 1-23.
Mitchell, William J. T.: »Metapictures«, in: Ders.: Picture Theory, Chicago: Chicago UP 1994, 35-82.
Möbius, Hanno: »Das Abenteuer Essayfilm«, in: AugenBlick 10, Juni 1991 [Themenheft: Versuche über den Essayfilm], 10-24.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Möbius, Hanno: »Godards Nouvelle Vague in der Kulturgeschichte des Fragments«, in: AugenBlick 34, Dezember 2003 [Themenheft: Godard und die Folgen], 6-19.

Montaigne, Michel de: »De l'inconstance de nos actions«, in: Ders.: Œuvres complètes, hg. von Albert Thibaudet und Maurice Rat, Paris: Gallimard 1962 [Bibliothèque de la Pléiade], 315-321.

Montaigne, Michel de: »Die Unbeständigkeit unseres Handelns«, in: Ders.: Die Essais [1580], aus dem Französischen von Arthur Franz, Stuttgart: Reclam 1996, 157-166.

Morel, Jean-Paul: »Élie Faure, militant du septième art«, in: Les Cahiers de la Cinémathèque de Perpignan, Nr. 70, Oktober 1999, 33-42.

Müller, Jürgen E.: Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation, Münster: Nodus 1996.

nachdemfilm No. 08/05, Dezember 2005 [Themenheft: FotoKino], www.nachdemfilm.de, [Abruf: 1.2.2006].

Neubauer, Michael/Prümm, Karl/Riedel, Peter (Hg.): Raoul Coutard – Kameramann der Moderne, Marburg: Schüren 2004.

Nietzsche, Friedrich: »Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne« [1873], in: Ders.: Werke in sechs Bänden, hg. von Karl Schlechta, Fünfter Band, München: Hanser 1980, 309-319.

Novalis: »Das Allgemeine Brouillon (Materialien zur Enzyklopädistik)« [1798/99], in: Ders.: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Band 2: Das philosophisch-theoretische Werk, hg. von Hans-Joachim Mähl, Darmstadt: WBG 1999, 473-720.

Öhner, Vrath: »Godards Stottern«, in: Meteor 6 (1996), 28-31.

Paech, Joachim: »Vor 20 Jahren. Das Kino lehnt sich auf«, in: epd film 7/1988, 24-27.

Paech, Joachim: Passion oder die Ein*bild*ungen des Jean-Luc Godard, Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum 1989.

Paech, Joachim: »Autorenfilm«, in: Horst Albert Glaser (Hrsg.): Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte, Stuttgart: UTB 1997, 693-712.

Paech, Joachim: »Intermediale Figuration – am Beispiel von Jean-Luc Godards *Histoire(s) du Cinéma*«, in: Jutta Eming/Annette Jael Lehmann/Irmgard Maassen (Hg.): Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven, Freiburg: Rombach: 2002

Paech, Joachim: »Intermedialität des Films«, in: Jürgen Felix (Hg.): Moderne Film Theorie, Paradigmen, Positionen, Perspektiven, Mainz: Bender 2002, 287-313.

Panofsky, Erwin: »Style and Medium in the Motion Pictures« [1947], in: Ders.: Three Essays on Style, hg. von Irving Lavin, Cambridge, Mass.: MIT Press 1995, 91-126.

Pantenburg, Volker: »Sichtbarkeiten. Harun Farocki zwischen Bild und Text«, in: Harun Farocki: Nachdruck/Imprint. Texte/Writings, hg. von Susanne Gaensheimer und Nikolaus Schafhausen, Berlin: Vorwerk 8 2001, 13-41.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Pantenburg, Volker: »Phantombilder. (Barthes – Kracauer)«, in: Arcadia 37 (2002), Heft 2, 327-343.
Pantenburg, Volker: »Aus Händen lesen«, in: KulturPoetik Bd. 3,1 (2003), 42-58.
Pantenburg, Volker: »Die Rote Fahne. Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, 1966-1968«, in: Martin Klimke/Joachim Scharloth (Hg.): 1968. Ein Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung. Köln, Wien: Böhlau 2006, 259-268.
Parry, Idris: »Malte's Hand«, in: German Life and Letters 11 (1957), 1-12.
Patalas, Enno: »Godards Film vom Krieg«, in: Filmkritik 5/1965, 259-266.
Patalas, Enno: »Elf Uhr nachts (Pierrot le Fou)«, in: Filmkritik 2/1966, 83-85.
Patalas, Enno: »Zum Beispiel Frankreich«, in: Filmkritik 8/1968, 553-560.
Pauleit, Winfried: Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino, Frankfurt am Main: Stroemfeld 2004.
Perloff, Marjorie: »The Invention of Collage«, in: Jeanine P. Plottel (Hg.): Collage, New York: New York Literary Forum 1983, 5-47.
Pinthus, Kurt (Hg.): Das Kinobuch [1913/14], Frankfurt am Main: Fischer 1983
Pleynet, Marcelin/Thibaudeau, Jean: »Économique, idéologique, formel«, in: Cinéthique, Nr. 3, 1969, 7-14.
Pleynet, Marcelin/Thibaudeau, Jean: »Ökonomisches, Ideologisches, Formales...«, in: Robert F. Riesinger (Hg.): Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte, Münster: Nodus 2003, aus dem Französischen von Elisabeth Madlener, 11-25.
Rebhandl, Bert: »Bildsprache. documenta X: Sieben Filmemacher im Kunstfeld«, in: Meteor 9 (1997), 4-12.
Rebhandl, Bert: »Harun Farocki: Nachdruck/Imprint« [Rez.], in: Springerin 1/02, 40-41.
Rehm, Jean-Pierre: »Lumière au grand jour«, in: Cahiers du cinéma Nr 603, Juli/August 2005, 68-71
Reverdy, Pierre: Plupart du temps. Poèmes en prose [1915-1922], Paris: Flammarion 1967.
Reynolds, Joshua: Discourses on Art [1797], hg. von Robert R. Wark, New Haven/London: Yale UP 1998.
Richter, Hans: Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen [1929], mit einem Vorwort von Walter Schobert, Frankfurt am Main: Fischer 1981.
Richter, Hans: »Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms« [1940], in: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien: Sonderzahl 1992, 195-198.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Riesinger, Robert F. (Hg.): Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte, Münster: Nodus 2003.
Riha, Karl: Das Buch der Hände. Eine Bild- und Textanthologie, Nördlingen: GRENO 1986.
Rilke, Rainer Maria: »Rodin« [1902], in: Ders.: Schriften, hg. von Horst Nalewski [Werke Band 4], Frankfurt am Main 1996, 401-513.
Rilke Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge [1910], hg und komm. von Manfred Engel, Stuttgart: Reclam 1997.
Rimbaud, Arthur: Poésies. Une saison en enfer. Illuminations [1873/1886], préface de René Char, hg. von Louis Forestier, 2. Auflage, Paris: Gallimard 1984.
Roloff, Volker/Winter, Scarlett (Hg.): Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague, Tübingen: Stauffenburg 2000.
Rorty, Richard: »Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida«, in: New Literary History, Jg. 10, Herbst 1978, 141-160.
Rosen, Valeska von: Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs, Emsdetten/Berlin: Gebr. Mann Verlag 2001.
Roth, Wilhelm: Der Dokumentarfilm seit 1960, München, Luzern: Bucher 1982.
Rother, Rainer: »Art. Essayfilm«, in: Ders. (Hg.): Sachlexikon Film, Reinbek: Rowohlt 1997, 81-83.
Rother, Rainer: »Das Lesen von Bildern. Notizen zu Harun Farockis Film Etwas wird sichtbar«, in: Rolf Aurich/Ulrich Kriest (Hg.): Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki, Konstanz: UVK 1998, 231-244.
Roud, Richard: Jean-Luc Godard, London: Secker & Warburg 1968.
Rougemont, Denis de: Penser avec les mains [1936], Paris: Gallimard 1972.
Schärf, Christian: Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno, Göttingen: Vandenhoek und Ruprecht 1999.
Schaub, Martin: »Filme als Briefe«, in: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien: Sonderzahl 1992, 109-118.
Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm, München: Fink 2001.
Scherer, Christina: »Bilder kommentieren Bilder: Die Analyse von Film im Film. Schnittstellen zwischen Harun Farocki und Jean-Luc Godard«, in: AugenBlick 34, Dezember 2003 [Themenheft: Godard und die Folgen], 73-85.
Schlegel, Friedrich: »Über Goethes Meister [1798]«, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe Band II, hg. von Ernst Behler, München/ Paderborn/Wien: Schöningh 1967, 126-146.
Schlegel, Friedrich: »Athenäums-Fragmente« [1798], in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe Band II, hg. von Ernst Behler, München/ Paderborn/Wien: Schöningh 1967, 165-255.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Schlegel, Friedrich: »Brief über den Roman« [1800], in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe Band II, hg. von Ernst Behler, München/ Paderborn/Wien: Schöningh 1967, 329-339.
Schlegel, Hans Joachim: »Eisenstein und die zweite literarische Periode des Films«, in: Franz Josef Albersmeier/Volker Roloff (Hg.): Literaturverfilmungen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, 38-54.
Schleicher, Harald: Film-Reflexionen. Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini, Tübingen: Niemeyer 1991.
Schneider, Norbert: »Wirtschafts- und Sozialgeschichtliche Aspekte des Früchtestillebens«, in: Gerhard Langemeyer/Hans-Albert Peters (Hg.): Stilleben in Europa, Münster: Aschendorff 1979, 266-292.
Schneider, Norbert: Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit, Köln: Taschen 1989.
Schumm, Gerhard: »Montage, das große Geheimnis«, in: Der Schnitt 33 (2004), 54-55: 54.
Schweinitz, Jörg: »›Genre‹ und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft«, in: montage/av 3/2/1994, 99-118.
Shafto, Sally: »De la peinture et de l'histoire das les Histoire(s) du cinéma«, in: CinémAction Nr. 109, 2003 [Themenheft: Où en est le God-Art?], 226-234.
Silverman, Kaja: »What is a camera? or: History in the Field of Vision«, in: Discourse 15.3 (Spring 1993), 3-57.
Silverman, Kaja: »The Author as Receiver«, in: October 96, Spring 2001, 17-34.
Silverman, Kaja/James, Gareth: »Son image«, in: Gareth James/Florian Zeyfang (Hg.): I said I love. That is the promise. The tvideo politics of Jean-Luc Godard/Die TVideopolitik von Jean-Luc Godard, Berlin: b_books 2003, 210-243.
Šklovskij, Viktor: »Die Kunst als Vefahren« [1916], in: Jurij Striedter (Hg.): Texte der russischen Formalisten. Bd.1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München: Fink 1969, 2-25.
Šklovskij, Viktor: Eisenstein. Romanbiographie [1976], aus dem Russischen von Oksana Bulgakova und Dietmar Hochmuth, Berlin: Volk und Welt 1986.
Sontag, Susan: »In Plato's Cave«, in: Dies.: On Photography, London: Penguin 1977, 1-24.
Sontag, Susan: »Melancholy Objects«, in: Dies.: On Photography, London: Penguin 1977, 49-82.
Sontag, Susan: »The Image World«, in: Dies.: On Photography, London: Penguin 1977, 151-180.
Sorlin, Pierre: European Cinemas, European Societys 1939-1990, New York: Routledge 1991.
Spielmann, Yvonne: »Zerstörung der Formen: Bild und Medium bei Jean-Luc Godard«, in: Volker Roloff/Scarlett Winter (Hg.): Theater

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague, Tübingen: Stauffenburg 2000, 111-124.
Stam, Robert: Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard, New York: Columbia UP 1992.
Stanitzek, Georg: »Abweichung als Norm? Über Klassiker der Essayistik und Klassik im Essay«, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.): Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken, DFG-Symposium 1990, Stuttgart/Weimar: Metzler 1993, 594-615.
Sterritt, David: The Films of Jean-Luc Godard. Seeing the Invisible, Cambridge: Cambridge UP 1999.
Stoichita, Victor I.: L'instauration du tableau. Metapeinture à l'aube des temps modernes [1993], 2. Auflage, Genf: Droz 1999.
Stoichita, Victor I.: Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei [1993], aus dem Französischen von Heinz Jatho, München: Fink 1998.
Sykora, Katharina: As you desire me. Das Bildnis im Film, Köln: Walther König 2003.
Taggs, John: »Eine Rechtsrealität. Die Fotografie als Eigentum vor dem Gesetz«, in: Herta Wolf (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotografie am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, 239-254.
Theweleit, Klaus: »Neues und Altes vom brennenden Busch. Zum Golfkrieg« [1991], in: Ders.: Das Land, das Ausland heißt. Essays, Reden, Interviews zu Politik und Kunst, München: dtv 1995, 71-86.
Theweleit, Klaus: ONE + ONE. Rede für Jean-Luc Godard zum Adornopreis, Frankfurt, Paulskirche 17.9.95, Berlin: Brinkmann & Bose 1995.
Theweleit, Klaus: Deutschlandfilme. Filmdenken und Gewalt, Frankfurt am Main: Stroemfeld 2003.
Theweleit, Klaus/Veronika Rall: »Sachbearbeiter von Wirklichkeiten. Der Diskurs-Jockey«, in: WOZ. Die Wochenzeitung, 11.9.2003.
Tieck, Ludwig: »Die verkehrte Welt« [1800], in: Ders.: Schriften in zwölf Bänden, Bd. 6: Phantasus, hg. von Manfred Frank, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985, 271-357.
Tode, Thomas: »Ein Bild ist ein Argument«, in: Navigationen 2/2002, 99-108.
Tretjakov, Sergej: »Die Biographie des Dings« [1929], in: Ders.: Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts, aus dem Russischen von Karla Hilscher u.a., Reinbek: Rowohlt 1972, 81-85.
Ullrich, Wolfgang: Die Geschichte der Unschärfe, Berlin: Wagenbach 2002.
Valéry, Paul: »Discours aux chirurgiens« [1938], in: Ders.: Œuvres I, hg. von Jean Hytier, Paris: Gallimard 1957 [Bibliothèque de la Pléiade], 907-923.
Viennale (Hg.): That Magic Moment. 1968 und das Kino, Wien: Viennale 1998.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Virilio, Paul: Guerre et cinéma I. Logistique de la perception [1984], 2. Auflage, Paris: Cahiers du cinéma 1991.
Virilio, Paul: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung [1984], aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas, Frankfurt am Main: Fischer 1986.
Virilio, Paul: »La machine de vision«, in : Ders.: La machine de vision, Paris: Galilée 1988, 123-159.
Virilio, Paul: »Die Sehmaschine«, in: Ders.: Die Sehmaschine, aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve 1989, 133-172.
Virilio, Paul: L'écran du désert. Croniques de guerre, Paris: Galilée 1991.
Wägenbaur, Thomas: »Von der Hand in den Mund«, in: Marco Wehr/Martin Weinmann (Hg.): Die Hand. Werkzeug des Geistes, Heidelberg: Spektrum 1999, 293-324.
Wagner, Thomas: »Wie es euch regiert«, in: FAZ, 3.2.2004.
Waugh, Patricia: Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction, London u.a.: Routledge 1993.
Wehr, Marco/Weinmann, Martin (Hg.): Die Hand. Werkzeug des Geistes, Heidelberg: Spektrum 1999.
Wenzel, Eike: »Hinter der sichtbaren Oberfläche der Bilder, Harun Farockis dokumentarische Arbeit an gesellschaftlichen Umbruchsituationen. Zu *Videogramme einer Revolution* und *Die führende Rolle*«, in: Rolf Aurich/Ulrich Kriest (Hg.): Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki, Konstanz: UVK 1998, 269-286.
Wetzel, Michael: »La Japonaise. Die Faszination des Fernöstlichen in den Filmen Chris Markers«, in: Natalie Binczek/Martin Rass (Hg.): ... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder...: Anschlüsse an Chris Marker, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, 159-172.
Wiehager, Renate (Hg.): Moving Pictures. Fotografie und Film in der zeitgenössischen Kunst, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001.
Williams, Allan: »Pierrot in Context(s)«, in: David Wills (Hg.): Jean-Luc Godard's *Pierrot Le Fou*, Cambridge: Cambridge UP 2000 [= Cambridge Film Handbooks], 43-63.
Wilson, Frank R.: The Hand. How its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture, New York: Pantheon 1998.
Winkler, Hartmut: Der filmische Raum und der Zuschauer, ›Apparatus‹ – Semantik – ›Ideology‹, Heidelberg: Winter 1992.
Winkler, Hartmut: Docuverse. Zur Medientheorie der Computer, München: Boer 1997.
Winkler, Hartmut: Diskursökonomie. Versuch über die innnere Ökonomie der Medien, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
Witt, Michael: »Montage, My Beautiful Care, or Histories of the Cinematograph«, in: Michael Temple/James S. Williams (Hg.): The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000, Amsterdam: Amsterdam UP 2000, 33-50.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wollen, Peter: »The Auteur Theory« [1972], in: Ders.: Signs and Meaning in the Cinema. Expanded Edition, London: BFI 1998, 50-78.
Wollen, Peter: »Passion 1«, in: Framework 21 (1983), 4.
Wright, Alan: »Elisabeth Taylor at Auschwitz: JLG and the Real Object of Montage«, in: Michael Temple/James S. Williams (Hg.): The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000, Amsterdam: Amsterdam UP 2001, 51-60.
Wulffen, Thomas: »Blick zurück auf die eigenen Zustände«, in: Der Standard 23.2.2004.
Zielinski, Siegfried: Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte, Reinbek: Rowohlt 1989.
Zima, Peter V.: Was ist Theorie? Theoriebegriff und Dialogische Theorie in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Tübingen/Basel: Francke 2004.

Bildnachweise

Bei den Abbildungen handelt es sich um Screenshots aus den folgenden Filmen und Videoarbeiten: NICHT LÖSCHBARES FEUER (BRD 1969, R.: Farocki, Abb. 1, 2), LA CHINOISE (F 1967, R.: Godard, Abb. 3, 4, 82, 83, 99), À BOUT DE SOUFFLE (F 1959, R.: Godard, Abb. 5-10), PIERROT LE FOU (F/I 1965, R.: Godard, Abb. 11-28), STILLEBEN (D 1997, R.: Farocki, Abb. 29-35), PASSION (F/CH 1981, R.: Godard, Abb. 36-40), SCHNITTSTELLE (D 1995, R.: Farocki, Abb. 41-43), HISTOIRE(S) DU CINÉMA (F/CH 1988-1998, R.: Godard, Abb. 44, 45, 65-70, 79-81 und S. 324), JLG/JLG (F/CH 1994, R.: Godard, Abb. 46-50), LES CARABINIERS (F/I 1963, R.: Godard, Abb. 51-54), ETWAS WIRD SICHTBAR (BRD 1982, R.: Farocki, Abb. 55-58), BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES (BRD 1988, R.: Farocki, Abb. 59-64, 74,75), ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN (BRD 1978, R.: Farocki, Abb. 71, 72), L'ARGENT (F/CH 1983, R.: Robert Bresson, Abb. 76-78), LE VENT D'EST (F/I 1969, R.: Godard/Jean-Pierre Gorin, Abb. 84, 85), NOUVELLE VAGUE (F/CH 1990, R.: Godard, Abb. 86-92), GEORG K. GLASER – SCHRIFTSTELLER UND SCHMIED (BRD 1988, R.: Farocki, Abb. 93, 94), DER AUSDRUCK DER HÄNDE (D 1997, R.: Harun Farocki, Abb. 95-98). Abbildung 73 stammt aus dem Pressematerial zum Film BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES, das Bild auf der folgenden Seite ist dem Kapitel 1A der HISTOIRE(S) DU CINÉMA entnommen.

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Dank

Herzlich danken möchte ich Prof. Dr. Achim Hölter für seine hilfreiche Betreuung der Arbeit und Prof. Dr. Detlef Kremer für die freundliche Übernahme des Zweitgutachtens. Benjamin Hessler hat notwendige *Entkursivierungen* – und Deparenthetisierungen – vorgenommen, Rainer Schäle lebensrettende Unterstützung bei allen Technikfragen geleistet. Holger Wölfle half bei der Korrektur des Satzspiegels. Von Michael Baute, Stefan Pethke und den anderen Berliner Enthusiasten kam Feedback in unterschiedlichster Form, manchmal ohne dass es als Feedback gemeint war. Dank auch an Matthias Rajmann für die Emails, an Rembert Hüser fürs erste Bekanntmachen mit Farockis Filmen vor mehr als zehn Jahren und an den transcript-Verlag für die außergewöhnlich zügige und angenehme Zusammenarbeit. Harun Farocki verdanke ich neben Hinweisen und Geduld vor allem die Filme, Videos und Texte, um die es auf den Seiten dieses Buches geht. Das Buch wiederum hielte ich ohne meine Eltern nicht in den Händen.

Das Wichtigste zum Schluss: Ohne Stefanie Schlüter würde ich immer noch so tun, als schriebe ich an etwas ganz anderem. Sie hat mir das Handtuch immer dann aus der Hand genommen, wenn ich bereit war, es hinzuwerfen. Dank wäre dafür zu wenig.

Berlin, im Februar 2006

https://doi.org/10.14361/9783839419441 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND