

I. LE FILM QUI PENSE

Bild, Theorie, Praxis

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

»[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 Bellour¹

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

case of a ›theory of pictures‹) serving as the passive objects of description and explanation². 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 prädiktative 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.

den. Die wohl bekannteste programmatische Äußerung Friedrich Schlegels zur Transzentalpoesie 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).

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/JLG⁸ 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 geben, 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.

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) Anekdote¹⁰ 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 Chandom-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 Chandom 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.

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 Ade lung 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: Boester 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.)

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, Abstrakte 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 Bechwörungsformel 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.

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.

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 Verdünglichung Widerstand.²¹ Balázs' Verurteilung richtet sich daher auch nicht wie die Entwürfe Bazins und Kracauers gegen den montierenden Eingriff²² 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 »Kongréß Unabhängiger Filmschaffender« in La Sarraz (Schweiz) Eisenstein kennengelernt, dessen Filme er wie viele andere in Berlin interessiert und begeistert verfolgt hatte.

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 Kümmeling 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.

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 perspektivistischen 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 Pleynet 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.

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.)

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 Prämissse, 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.

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.

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 Kamera-realitäten 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 grammatischen 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.

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.

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 Theoretauglichkeit 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 Schriftstellern⁴⁷ versprach man sich nicht nur eine Verschiebung hin zum bürgerlichen Kunstmobilium; 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 *Erzählformen* 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 beispielweise 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 marchés pour ainsi dire, cependant que le *long-métrage de fiction romanesque* [que l'on appelle couramment, par une sorte d'emploi prégnant, un

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 Erfahrung etabliert. Mit dieser Etablierung ist aber zugleich eine Einschränkung verbunden. Dem Film wird nun ein genau begrenzter Funktionsraum zugeschrieben, 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-

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 verstkt 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 beschrkt – 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 »reprsentation de la reprsentation classique«⁵⁶ erhobenen Ikone der Kunstgeschichte, ein Bild, das beinahe enzyklopdisch 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  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 archologie 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

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.

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 Filmen⁶² 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 AUTOPIORTRAIT DE DÉCEMBRE (JLG/JLG).

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

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) Zusitzung 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.)

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 »Re-alen«, als der die Anschläge vom 11.9.2001 in den USA empfunden wurden. Die Kurzbeiträge zahlreicher Teilnehmer, darunter Homi K. Bhabha, J. Hillis Miller, Fredric Jameson oder Teresa de Lauretis, pendeln zwischen Nostalgie und Neuaufruch. 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 entsteht Theorie in dem Moment, in dem die Untrennbarkeit von Denken und Sprechen festgestellt wird und die Einsicht, dass jede Erkenntnis sprach-immanent bleiben muss, zugleich als selbstreflexive Ebene in das eigene Sprechen eingezogen wird. Wichtiger noch für die Fruchtbringung 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.

with us today and organizes so to speak the normal science of theory and its day-to-day 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 forciertter 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 auseinander⁶⁸ 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 kurzsätzliche 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.

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.

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 artikulierte, sondern es neben den inhaltlichen auch personelle 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.

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, Althusers, 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.

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 bemerkbar 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 image 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.

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 Kapitel V.



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 entgegengesetzt. 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 Zeugen-aussage 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.

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

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



Abb. 2

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 Auslösung 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.

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.

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 documentaire⁸⁷, 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 Erfahrung, 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 (verständige) 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 vorgelegerte 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.)

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 Objekt Ebene. 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.

che über Sprache⁹² 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. Buerger, Berlin: Vorwerk 8 1998, 134-166: 134.

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 Althuslers 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.

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.

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

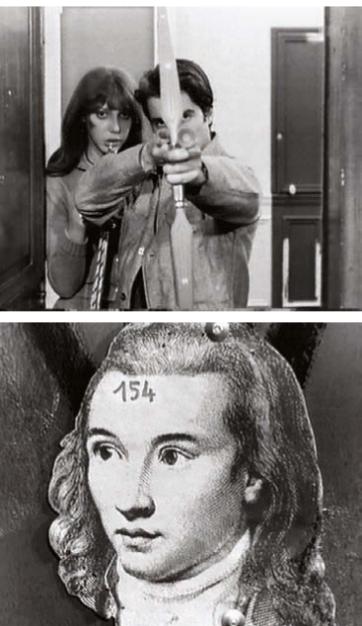


Abb. 3 und 4

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.)

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 Forderungen zusammengesetzten und entstanden 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.

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 gewinnen, 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 Kunstarttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, 132ff.

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

MANN MIT DER KAMERA¹⁰⁴ ebenso gut beziehen wie auf die Arbeiten Godards oder Farockis.¹⁰⁵ Einer der Gründungstexte des Formalismus, Viktor Šklovskij's »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 Entgegenseitung 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.)

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 Daney's 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.

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 Bildtitel 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 könnte 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.

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 Pudovkin: *Schriften zum Film*, München: Hanser 1973, 4.)

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.

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.

