

Hanno Möbius (Hg.)

Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 10: Versuche über den Essayfilm

1991

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2785>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Möbius, Hanno (Hg.): *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 10: Versuche über den Essayfilm* (1991). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2785>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

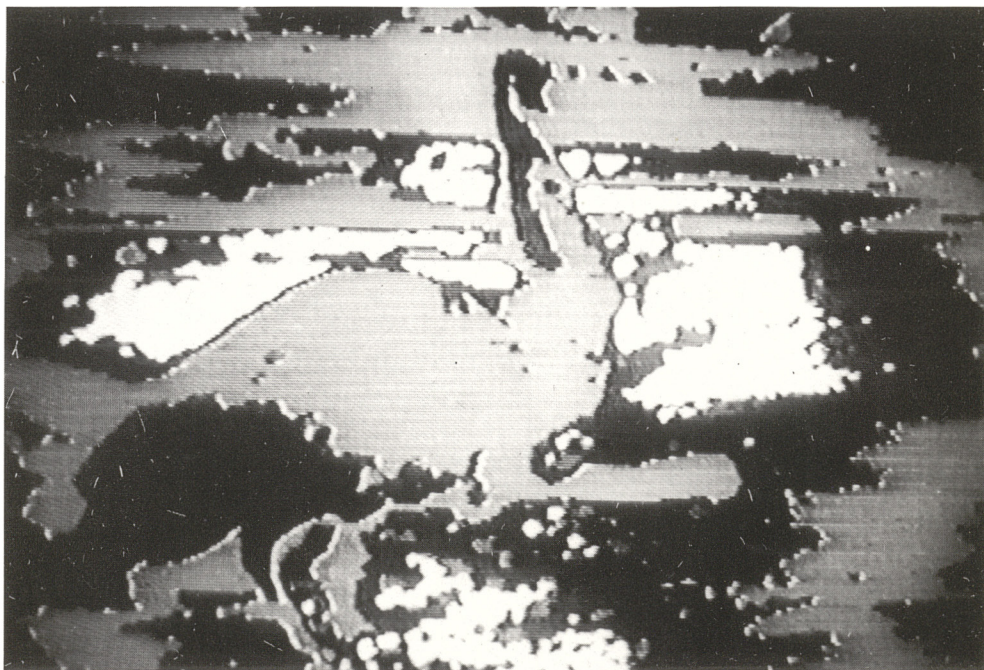
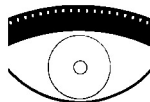
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

AUGENBLICK



Versuche über den Essayfilm **10**

marburger

hefte

zur

medien-

wissenschaft

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Heft 10

Juni 1991

Herausgegeben vom

Institut für Neuere deutsche Literatur
Philipps-Universität-Marburg

Redaktion:

Prof. Dr. Günter Giesenfeld

in Verbindung mit:

Dr. Jürgen Felix
Prof. Dr. Heinz-B. Heller
Prof. Dr. Thomas Koebner
Dr. Joachim Schmitt-Sasse
Prof. Dr. Wilhelm Solms
Prof. Dr. Guntram Vogt

ISSN 0179-255

Versuche über den Essayfilm

Herausgegeben von Hanno Möbius

Filme von Chris Marker
Alexander Kluge
Hartmut Bitomsky
Harun Farocki
Ioris Ivens
Derek Jarman
Johan van der Keuken

Titelfoto aus Sans Soleil von Chris Marker. Der Emu als Symbol der Natur ist im Videobild durch den Computer verfremdet.

Die Filmprotokolle auf den Seiten 26 und 60/61 wurden mit FILMPROT erstellt, einem computergestützten Filmanalyseverfahren, das in Marburg entwickelt wurde. Informationen über die Redaktion.

Zu den Autorinnen und Autoren dieses Hefts:

Dagmar Arnold, geboren 1967, Studentin der Ethnologie, Geschichte und Medienwissenschaft in Marburg.

Peter Braun, geboren 1961, studierte Philosophie, Germanistik mit Schwerpunkt Filmwissenschaft, Kunstgeschichte und Ethnologie in München und Hamburg. Promoviert über das Verhältnis von Fotografie und Literatur bei Hubert Fichte und Leonore Mau.

Orkun Ertener, geboren 1966, Student der Neueren deutschen Literatur und Medienwissenschaft, sowie der Soziologie und Politikwissenschaft in Marburg.

Hanno Möbius, geboren 1941, apl. Prof. für Neuere deutsche Literatur und Medien an der Philipps-Universität Marburg, z. Zt. Gastprof. an der Humboldt-Universität Berlin. Medienwissenschaftliche Veröffentlichungen zur filmpolitischen Konzeption von Heimat im Nationalsozialismus (vgl. AUGEN-BLICK Nr. 5) und zur Stadt im deutschen Film.

Stephanie Ruhfaß, geboren 1965, Studentin der Kunstgeschichte, Medienwissenschaft und Soziologie in Wien und Marburg.

Birgit Thiemann, Geboren 1965, Studentin der Kunstgeschichte, Malerei und Grafik sowie der Medienwissenschaft in Hamburg und Marburg.

Thomas Tode, geboren 1962, studierte Germanistik und Visuelle Kommunikation in Hamburg. Mitbegründer der Gruppe "Sturzbach". Eigene Filme: *Natur Obskur* (1988), *Die Hafentreppe* (1991). Mitherausgeber eines Buches über Johan van der Keuken. Vorbereitung einer Publikation über den Essayfilm.

Guntram Vogt, geboren 1937, Prof. für Neuere deutsche Literatur (Didaktik des Deutschunterrichts) und Medien an der Philipps-Universität Marburg. Medienwissenschaftliche Veröffentlichungen zu Alexander Kluge (vgl. AUGEN-BLICK Nr. 1-2), Louis Malle und zur Stadt im deutschen Film.

Inhaltverzeichnis

Einleitung.....	5
Hanno Möbius: Das Abenteuer "Essayfilm"	10
Birgit Thiemann: Die Relativität der Dinge und ihrer Begriffe. Chris Markers <i>Sans Soleil</i>	25
Orkun Ertener: Filmen, als ob sich filmen ließe. Über das Bildersammeln und Filmemachen in Chris Markers <i>Sans soleil</i>	35
Guntram Vogt: Der filmisch-essayistische Ausdruck der Zivilisations-Katastrophe. Derek Jarmans <i>The Last of England</i>	51
Stephanie Ruhfaß: Verknüpfungen und Beziehungen in Hartmut Bitomskys <i>Das Kino und der Tod</i>	67
Dagmar Arnold: Offensichtlichkeit und "Art des Sehens". Harun Farockis Film <i>Wie man sieht</i>	76
Guntram Vogt: Zum Zusammenhang von Ästhetik und Ethik im Essayismus Alexander Kluges	83
Hanno Möbius: "Das Geheimnis des Atmens liegt im Rhythmus des Herbstwindes". Zur essayistischen Dramaturgie von Joris Ivens' letztem Film <i>Une histoire de vent</i>	107
Peter Braun, Thomas Tode: Die Erneuerung des Sehens. Zu Johan van der Keuken und seinem Film <i>Het witte Casteel</i>	113
Filmographie.....	124

Einleitung

Die in diesem Heft versammelten Aufsätze zum Essayfilm¹ stehen allesamt vor dem Problem einer adäquaten Analyse und Darstellung des Essayfilms. So wie man den *literarischen* Essay als Zwischenform von Kunst und Wissenschaft definiert, so unterscheidet sich auch der Essayfilm erheblich vom künstlerischen, handlungsbetonten Spielfilm, ist aber andererseits kein Werk der Wissenschaft, auch wenn fast wissenschaftlich erscheinende Gesten auffallen, etwa wenn im Film beispielhaft auf Dichter oder Maler verwiesen wird, Dichtung oder Bilder zitiert oder gar die Buchausgaben von interpretierender "Sekundärliteratur" gezeigt werden.

Weil die Essayfilme in Denkstruktur und im verweisenden Gestus der Wissenschaft näher stehen als dem künstlerischen Spielfilm, zwingt sie der analytische Zugriff zu einer verstärkten Selbstreflexion. Sie aber wird nicht nur explizit-sprachlich, sondern vorwiegend bildhaft, in komplexer Struktur, vorgetragen. Die wissenschaftliche, also auf Systematik zielende Analyse läuft daher gegenüber dem Essayfilm Gefahr, nur seine Struktur zu betonen und dadurch ein erstarrtes Zerrbild zu geben. Daher gilt es, das Spielerische des Essayfilms und seine Offenheit auch in der wissenschaftlichen Darstellung zu respektieren. Andererseits wollen die Beiträge dieses Heftes nicht im spielerisch Unverbindlichen stecken bleiben - Eigenschaften also, die man oft, aber einseitig, mit dem Essay selbst verbindet. Die Aneinanderreihung oft unverbindlicher und willkürlicher Assoziationen, die gar zu oft Beiträge im wissenschaftlichen Feuilleton dominieren, greifen deshalb zu kurz, weil sie den auch strukturierten Darstellungsgestus des literarischen Essays wie des Essayfilms nicht berücksichtigen.

Auf den ersten Blick erscheinen die Essayfilme in ihrer Abfolge vielleicht willkürlich und in ihrer Erkenntnisarbeit und Darstellungsform assoziativ. Doch bei näherer Betrachtung lassen sich jenseits der assoziativen Verweise Grundstrukturen feststellen, formale Gemeinsamkeiten in Konzeption und Filmsprache, in deren Rahmen erst jene scheinbar willkürlich gewählten Bilder und Sequenzen ihren Platz finden. Der immer wieder von irritierten Zuschauern vorgebrachte Hinweis auf Assoziationen ist eher eine Benennung des Verwirrenden und Rätselhaften, ein Zeichen der Hilflosigkeit angesichts der scheinbar willkürlichen Verweisstruktur der Essayfilme.

¹ Sie sind - bis auf die Beiträge von Peter Braun/Thomas Tode und Guntram Vogt - aus einem Hauptseminar an der Marburger Universität im Sommersemester 1989 hervorgegangen.

Doch auch die Wissenschaft tastet sich erst zum Verständnis des neuartigen Phänomens vor. Die grundlegende Unterscheidung von geschlossener und offener Form durch den Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin stammt bereits aus dem Jahr 1915. Nach den herausragenden Arbeiten von Volker Klotz (*Geschlossene und offene Form im Drama*, 1948) und Umberto Eco (*Das offene Kunstwerk*, ital.: 1962) könnte man den Essayfilm als "offenes Kunstwerk" bezeichnen. Beide Autoren kennzeichnen die neuartigen, "offenen" Formen als Abkehr von den geschlossenen Formen der Kunsttradition. "Offen" sind die modernen Werke dann, wenn man sie in ihrer historischen Auseinandersetzung mit künstlerischen Traditionen hervortreten läßt. Insofern sind sie aber nur verhältnismäßig offen, denn sie sind nicht nur in der Negation des Bisherigen zu beschreiben, sondern auch in ihren neuartigen Strukturen. Diese sind viel weniger definierbar als es die traditionellen Poetiken für die Vergangenheit postulierten. Die Strukturen des Essayfilms sind alles andere als starr, sind ganz in kreativer Entwicklung. Und vor allem sind sie viel weitmaschiger und in Einzelheiten nicht verbindlich.

Auch dieses Heft kann nur ein erster, engagierter Versuch sein, die Verfahren und Muster des Essayfilms bewußt zu machen. In dieser Zielsetzung versuchen die einzelnen Verfasser jedoch, jeweils von ihrem Standpunkt und ihrer Sichtweise, einen Aspekt zum Thema beizutragen. Die Annäherung von verschiedenen Seiten an das Thema "Essayfilm" bewahrt vielleicht etwas von der Offenheit der Rezeption, die von den überdies sehr verschiedenen Filmen ja gewollt wird. Die Filme werden im folgenden auf ihr Gemeinsames, auf das Essayistische hin untersucht, wobei oftmals nur der wichtigste Aspekt, die Montage unterschiedlichster Sequenzen, im Mittelpunkt steht. Bei den ganz unterschiedlichen Filmen verspricht dieses Verfahren, daß die Gemeinsamkeiten des Essayfilms als Filmgattung erkannt werden können. Der Beitrag über das "Abenteuer Essayfilm" versucht eine Zusammenführung und Systematisierung der Einzeluntersuchungen. Wenn auch hier der Versuch einer Begriffsbestimmung komprimiert ist, so steht er im Zusammenhang des Heftes aber nicht isoliert, sondern verweist auf die Basis der Einzeluntersuchungen. Selbstverständlich ist die Systematisierung nicht normativ zu verstehen. Spätestens seit der Mitte des letzten Jahrhunderts haben Definitionen von Poetiken ihre normative Kraft verloren: Gustav Freytags Begriff für das Drama (1863) ist ein letzter Versuch, Verbindliches festzulegen. Dagegen beruht die hier vorgelegte Begriffsbestimmung auf empirisch vorgefundenen Besonderheiten, deren Zusammenhang als System dargestellt werden soll. Über die Systembedingungen des Essayfilms hinaus entwickeln die einzelnen Filme so viel innovative Kraft, daß die kreative Entwicklung dieser Filmgattung in eine offene Zukunft weist.

In Filmhandbüchern und in filmwissenschaftlichen Arbeiten findet sich der Begriff "Essayfilm" kaum erklärt, dennoch wird er öfter verwendet, nicht zuletzt von den Filmemachern, von Hans Richter (1940) bis Harun Farocki. Die Geschichte des Begriffs jedoch ist relativ kurz und so ist es von Nutzen, hin und wieder auch den *literarischen* Essay in seiner jahrhundertelangen Geschichte zu bedenken und die vielen Abhandlungen über ihn und nicht zuletzt diese Essays selbst zu befragen, was sie erklärend für das Essayistische und damit - in Relativierung - auch für den Essayfilm aussagen.

Die Reihe der hier untersuchten Filme ist nur eine Auswahl, die bis zu einem gewissen Grad anzweifelbar bleiben wird. Der Anspruch unserer Untersuchung zielt aber nicht auf Repräsentativität, sondern auf die Gattung "Essayfilm", die jeden derartigen Film entscheidend prägt. Die Auswahl ist daher nicht entscheidend. Bis auf Markers *Sans soleil*, der seiner Komplexität und Brillanz wegen herangezogen wird, sind die Filme neueren Datums. Mit Bitomskys *Das Kino und der Tod* wurde ein Grenzfall zur Feature-Dokumentation, mit Harun Farockis *Wie man sieht* ein Grenzfall zum Dokumentarfilm, mit Joris Ivens' *Une histoire de vent* eine Mischform von Spiel- und Essayfilm herangezogen.

Der Überblick, den wir geben, beansprucht aber keine systematische Vollständigkeit. Zwei besonders wichtige Oeuvres von essayistisch arbeitenden Filmemachern sind über den zunächst gesetzten Rahmen hinaus zusätzlich für das Heft und seine Zielsetzung erschlossen worden. Ein Beitrag befaßt sich mit dem vielseitigen und wohl einflußreichsten deutschen Essayfilmer Alexander Kluge und der Entwicklung seiner Filmsprache, ein weiterer mit dem bedeutenden holländischen Experimentalfilmer Johan van der Keuken, der in Deutschland leider fast unbekannt ist. Trotz dieser Beiträge sind uns die Lücken bewußt, die uns von einer umfassenden Darstellung trennen. An erster Stelle muß hier Jean-Luc Godard genannt werden, dessen auch essayistisch innovatives Werk aber so komplex ist, daß es eigens untersucht werden sollte - hoffentlich können die Ergebnisse dieses Heftes als Anregung dienen. Aber auch andere wichtige Regisseure bzw. Essayfilme konnten nicht berücksichtigt werden. Zu denken ist an die Filme mit Hopi-Motiven von Godfrey Reggio (*Koyaanisqatsi* bzw. *Powaqqatsi*) oder an die Trilogie von Peter Krieg (*Vaters Land*, *Die Seele des Geldes*, *Maschinenräume*), an Wim Wenders' *Tokyo Ga* oder auch an den in Deutschland fast unbekanntem japanischen Essayfilmer Shinsuke Ogawa (*Japan, das Dörfchen Furuyashiki*).

Die Beschränkung auf jüngere Filme weist mittelbar auf eine wichtige Dimension auch des Essayfilms hin, die in dieser Untersuchung nicht nachvollzogen wird: die Vorgeschichte und Geschichte dieser Filmform. Die Montage heterogener Sequenzen im essayistischen Film verweist auf die

Anfänge der Montage zurück: etwa auf die Parallelmontage bei David W. Griffith (z.B. *Intolerance*), die bei ihm allerdings - im Gegensatz zum Essayfilm - handlungsbetont ist, und sie verweist zurück auf die Reihungsmontage des neusachlichen Films (vor allem Walter Ruttmann mit *Berlin. Die Sinfonie einer Großstadt*), die bei Ruttmann bereits handlungslos eingesetzt wird. Vor allem aber erinnert sie an den wichtigsten Theoretiker und Regisseur der Montage, an Sergej Eisenstein. Seine Kontrastmontage (im *Panzerkreuzer Potemkin*), später die intellektuelle Montage (in *Oktober*) sowie die Obertonmontage (in *Das Alte und das Neue*) integriert inhaltliche Gegensätze bildhaft in die filmische Sprache. Diese Gegensätze und die Methoden ihrer Darstellung sind eine der wichtigsten Ressourcen des Essayfilms. Wenngleich die Handlung bei Eisenstein nicht mehr von individualisierten Helden getragen wird, so bleibt die Stringenz der filmischen Konzeption doch erhalten, weil der sachbezogene Argumentationsgang bis hin zur Didaktik der Agitation verstärkt wird. Diese intendierte Eindeutigkeit unterscheidet Eisensteins Werk vom Essayfilm. Doch lassen sich als Extremform des essayistischen Films "Versuche" beobachten, die - bei aller Mehrschichtigkeit und Vieldeutigkeit im einzelnen - doch insgesamt auf eine eindeutige Gesamtaussage zielen (etwa Farocki). Die Montageformen bei anderen avantgardistischen Filmemachern aus der Anfangszeit der Sowjetunion, insbesondere Wsewolod Pudowkin und Dziga Vertov, ferner die Experimentalfilme von DaDa und Surrealismus (Hans Richter, Fernand Léger, Man Ray, Luis Buñuel u.a.) gehören mit ihrer Auflösung des einfachen Erzählens gleichfalls in die Vorgeschichte des Essayfilms und sind für sie z. T. noch zu entdecken.

Eine andere Entwicklungslinie essayistischer Darstellungsformen geht auf die handlungsschwachen Spielfilme im Umkreis des Nouveau roman zurück. Besonders bei Alain Resnais (etwa in *L'année dernière à Marienbad*) ist die Unbestimmtheit und Mehrdeutigkeit der nur fragmentarisch vermittelten Handlung gewollt. Sie stellt damit ein Muster unkonventioneller Entgrenzung bisheriger Konturen von Personen und Handlung bereit, die dem Essayfilm neue Möglichkeiten der Unschärfe eröffnen. Die Vorformen und die Geschichte des Essayfilms sind in aller Breite erst noch zu erforschen. Weil der handlungsbetonte, narrative Film dominiert, sind die Mittel des randständigen handlungsarmen und handlungslosen Montagefilms und des Essayfilms verhältnismäßig wenig untersucht worden. Selbst das entsprechende Standardwerk von Reisz/Millar² hat nur mode-

² Reisz, Karel und Millar, Gavin: *The Technique of Film Editing*. London 1968. Jetzt dt.: *Geschichte und Technik der Filmmontage*. München 1988.

rates Interesse an den nicht-narrativen Möglichkeiten von Montage- und Essayfilm.

Die Beiträge dieses Heftes haben ein gemeinsames Ziel: sie wollen in ihrer Suche nach den Formen dieser Filme dazu beitragen, daß Essayfilme in ihrer Struktur deutlicher gesehen werden können. Als "offene Kunstwerke" sind sie stärker als traditionelle auf eine aktive Mitarbeit des Zuschauers angewiesen - dieser Part des Zuschauers gehört zu der neuen Struktur auch des Essayfilms. Die Beiträge dieses Heftes verstehen sich daher auch als Medium der Selbstverständigung unter uns Zuschauern. Die ungewohnte Rolle, die uns Zuschauern im Essayfilm zuwächst, sollten wir uns bewußt machen. Wenn die Beiträge sowohl die Korrespondenzen der Motive und das Netz der Beziehungen sowie die offenen Valenzen zum Zuschauer in den Essayfilmen klarer machen können, gelingt es vielleicht, den Kunstgenuß noch größer werden zu lassen.

Die Beiträge versuchen, die neuartige Struktur an einzelnen Filmen zu zeigen - aber es bleiben notgedrungen viele individuelle Aspekte dieser Filme unberücksichtigt. Sie werden keinesfalls umfassend besprochen. Es ist auch nicht Sinn dieser Untersuchung, den einzelnen Motiven oder auch dem Thema des jeweiligen Films in seiner inhaltlichen Dimension nachzugehen oder sie gar begrifflich auszuloten. Das wäre ein Versuch, den Film auf der wissenschaftlichen Ebene gleichsam zu vervollständigen. Hier aber geht es darum, die Art der Darstellung herauszustellen. Das hilft vielleicht vermeiden, daß der ästhetische und kognitive Genuß dieser Filme zerredet wird.

Ich danke den studentischen Autoren für ihre Mitarbeit an diesem Heft, aber auch den übrigen Teilnehmern des Seminars, aus deren engagierter Diskussion manche Erkenntnis in die hier vorgelegten Texte übernommen wurde. Peter Braun/Thomas Tode und Guntram Vogt danke ich für die Bereitschaft, ihre Beiträge in diesen Kontext einzubringen. Ein besonderer Dank gilt meinen Kollegen Günter Giesenfeld, Heinz-B. Heller und Guntram Vogt für wertvolle Hinweise und Anregungen, Melitta Reif für die Schreibebeiten und Martina Zanken für die kritische Durchsicht der Texte.

Der Herausgeber

Hanno Möbius

Das Abenteuer "Essayfilm"

Der Essayfilm kennt keine folgerichtige Handlung. Diese Abgrenzung zum klassischen, narrativen Spielfilm muß am Anfang einer Begriffsbestimmung stehen, weil sich von ihr wesentliche Besonderheiten der Filmgattung herleiten. Wenn auch die folgerichtige Handlung als Kriterium des narrativen Films seit den frühen 20er Jahren von verschiedenen Filmstilen relativiert worden ist, bleibt sie durch die Dominanz des Hollywood-Films dennoch das vorherrschende Filmmuster. Wenn man die partielle Abkehr vom klassischen Erzählkino auch als Vorgeschichte des Essayfilms interpretiert, kann das klassische Muster im folgenden als Folie für die Neuerungen des Essayfilms dienen. Während dieser einerseits die folgerichtige Handlung nicht mehr kennt, verzichtet er aber andererseits auch auf eine stringente argumentative Abfolge mit Beweischarakter, wie sie im *Dokumentarfilm* und im *Kompilationsfilm* vorliegt. Er verzichtet auf den "roten Faden" einer Spielhandlung und führt ihn auch nicht neutraler als sachbezogene Argumentationsfolge wieder ein. Er ist ein Versuch ("essay"), ein *Thema* zu erschließen. Ohne sachbezogene Argumentation und ohne folgerichtige Handlung wird dieser Versuch zu einem Abenteuer des Geistes in der Welt der Sinne, die für uns Zuschauer über Auge und Ohr zugänglich wird.

Das "Abenteuer" erscheint oftmals als zufällige, wenn nicht willkürliche - also im schlechten Sinn "abenteuerliche" - Abfolge von Spielfilm- und Dokumentarfilmartikeln. Dieser Eindruck bleibt aber den Negationen verhaftet, die sich aus dem Verzicht auf eine folgerichtige Handlung ergeben. *Kausalität* und hohe Wahrscheinlichkeit sind die Kriterien einer folgerichtigen *Handlung* (wie auch der Argumentation im Dokumentarfilm). Selbst bei komplizierten Beziehungen der Personen im Spielfilm dominiert, von dem Standpunkt jeder einzelnen Person aus gesehen, das Konstrukt von Ursache und Wirkung. Fällt jedoch dieses Ordnungsinstrument, wird die zeitliche Ordnung der Kausalität hinfällig. Das, was vorgängig "Ursache" war, und jenes, was nachgeordnet bewirkt wurde, tritt nun gleichberechtigt zueinander. Ein Vorgang oder eine individuelle Handlung können "Ursache" und "Wirkung" zugleich sein, korrespondierend mit anderen Vorgängen beziehungsweise Individuen, die bislang nicht in diesen Zusammenhängen gesehen worden waren. Menschen und Begebenheiten

sind im Gefüge eines Films, der auf stringente Handlung verzichtet, relativ austauschbar. Sie treten, positiv formuliert, in offene Beziehungen. Der Verzicht auf das Konstrukt der Kausalität bewirkt aber auch, daß sich der Essayfilm nicht der argumentativen Stringenz anvertraut, wie sie im Dokumentarfilm vorliegt.

Das wesentlichste Element einer folgerichtigen Handlung ist die Hauptperson bzw. die *Gruppe handlungstragender Personen*. Mit dem Verzicht auf die kausal begründete Handlung entfallen auch die Personen als Handlungsträger. Deren Relativierung bedeutet zwangsläufig die Aufwertung der Sachen und der Verhältnisse. Die Statusannäherung von Mensch und Sachverhalten innerhalb des filmisch dargestellten Gefüges zeigt sich darin, daß auch von den Verhältnissen her gedacht wird. Wie auch im literarischen Essay fordern nun die Verhältnisse gleichfalls und explizit ihr Recht, wie ehemals nur die Personen. Menschen sehen fern, aber das Fernsehen verlangt auch den Betrachter, zeigt und sagt uns Marker. Zwar werden die Maschinengewehre erfunden, aber die automatischen Gewehre fordern ihrerseits größere Einheiten des Gegners als Opfer, heißt es zu den Bildern Farockis. An diesen Beispielen wird gleichfalls deutlich, daß - auch jenseits der Spielhandlung - die Denkstruktur der Essayfilme nicht mehr auf einlinige Kausalität baut.

Den handlungsbestimmenden Personen des traditionellen Erzählkinos entspricht notwendigerweise ein umgrenzter *Ort* und eine individuell bestimmte *Zeit*. Der Essayfilm relativiert mit den Menschen und ihren Handlungen auch deren existentielle Voraussetzungen: Raum und Zeit. Er wird damit zum Medium der Moderne, wie sie sich besonders in Literatur und Malerei bereits seit Anfang dieses Jahrhunderts herausbildet. Im Film aber hat sie nur wenige Vorläufer. Die Sachverhalte (samt ihren Personen), die nun im modernen Medium des Essayfilms die neue Ausgangsbasis bilden, sind räumlich nicht mehr abgrenzbar. Vom global zusammenhängenden System aus betrachtet, kann und muß der Essayfilm die Schauplätze auf allen Weltteilen mit ihren jeweils anderen Zeitqualitäten einbeziehen.

Und mit dem Verzicht auf dominante Hauptpersonen entfallen weitgehend die individuellen Vergangenheiten. Falls sich die Filmemacher noch für sie interessieren, so nur um zu zeigen, daß man die Vergangenheit kaum erkennen kann, daß sie immer nur neu entworfen wird. Bislang hatte die Vergangenheit einer Person die (Film)-Handlung in der Gegenwart wesentlich mitbestimmt. Mit dem Bedeutungsverlust der individuellen Vergangenheit könnte aber die Gefahr entstehen, daß die filmischen Themen nur noch unhistorisch gezeigt werden. Doch auch die Systeme der Verhältnisse und ihrer Personen haben eine Vergangenheit. Der Essayfilm versucht, deren Zeugnisse mit der Gegenwart in einen neuen Kontext jenseits

der Kausalität von vorzeitiger Urache und gegenwärtiger Wirkung zu bringen. Er versucht, die Vergangenheit als Problem der Erkennbarkeit zu reflektieren. Sofern deren Zeugnisse individuellen Ursprungs sind, interessieren sie weniger als Belege einer individuellen Biographie, sondern als pars pro toto, vorwiegend als soziale Zeugnisse.

Die hier diskutierten Essayfilme vertiefen sich auf verschiedene Art in die Vergangenheit als Problem der Gegenwart. Marker jedoch benennt das Problem besonders präzise. In *Sans soleil* heißt es: "Ich werde mich mein ganzes Leben nach der Funktion der Erinnerung gefragt haben, die nicht das Gegenteil des Vergessens ist, sondern vielmehr dessen Kehrseite."¹ Erinnern und Vergessen als die komplementären Instanzen, die die Vergangenheit verarbeiten, sollen sich nicht ausschließen, wie das Entweder/Oder in kausalen Zusammenhängen. Im Sinn von Marker läßt sich das rätselhaft erscheinende, neu gedachte Verhältnis von Erinnern und Vergessen nach dem Muster von Schlaf und Wachzustand verdeutlichen. Während des Schlafes dringt die individuelle Vergangenheit in den Traum ein und der Traum wird am Tag erinnert: Schlaf- und Wachzustand sind "Kehrseiten" und keine Gegensätze. Ähnlich könnte von der Erinnerung gesprochen werden, die ja dem potentiell oder scheinbar Vergessenen entspringt: das scheinbar Vergessene kann unter bestimmten Umständen wieder zugänglich werden. Durch den Bedeutungsverlust des Individuums im Essayfilm wird das soziale Gedächtnis gegenüber dem individuellen aufgewertet. Marker schreibt im Anschluß an das obige Zitat: "Man erinnert sich nicht, sondern man schreibt das Gedächtnis um, wie man die Geschichte umschreibt."² Auch im Traum wiederholt sich das Leben nicht nur, sondern wird bearbeitet. Die Gegenwärtigen - und so auch der Filmemacher Marker - schreiben individuelle und kollektive Geschichte immer neu. Gedächtnis und Geschichte sind aber nur möglich auf der Basis von Zeugnissen der Vergangenheit. Die geschichtliche Arbeit der Essayfilme besteht darin, die Zeugnissen der Vergangenheit mit der Gegenwart in einen neuen, überpersonellen, räumlich umfassenden und zeitlich unbegrenzten Zusammenhang zu bringen, der nicht kausal konstruiert wird.

Die ausgreifende Suche sprengt die raum/zeitliche Abgeschlossenheit, die mit einer individuell fundierten Spielhandlung notwendigerweise gesetzt ist, aber auch im Dokumentarfilm von der Themenstellung kontrolliert wird. Soweit lassen sich die konstitutiven Voraussetzungen von Spielfilm

¹ Marker, Chris: *Sans soleil*. (Unsichtbare Sonne) Vollständiger Text zum gleichnamigen Film-Essay von Chris Marker in einer deutschen Übertragung von Elmar Tophoven. Hamburg 1983, S. 3

² Marker, S. 3

und Dokumentarfilm umreißen, die der Essayfilm aufgibt, um eine freiere Bewegung der Gedanken in Raum und Zeit des Sichtbaren und des Hörbaren zu wagen. Aus der Negation entsteht eine veränderte Ausgangslage, eine Offenheit, die zu neuen Formen führt.

Zunächst: Welche filmischen Elemente treten an die Stelle einer folgerichtigen, von Personen bestimmten, kontinuierlichen Handlung bzw. Argumentation? Mit deren Zerfall bleiben Inseln des Narrativen zurück: *abgrenzbare Sequenzen* oder Elemente, die in sich einheitlich sind. Sie zeigen die Monographie eines sachlichen oder menschlichen Umfelds (Raum aspekt) oder auch die Entwicklung eines Motivs oder einer Begebenheit (Zeitaspekt). Diese Elemente sind relativ eigenständig.

Die Essayfilme verwenden sowohl fremde, bereits verfügbare Materialien (aus Dokumentar- oder Spielfilmen), als auch eigens gedrehte Szenen als Bausteine. Eigene dokumentarische Dreharbeiten können Fremdmaterialien ersetzen (wie bei Marker), denn es kommt dem Essayfilm auf Zeugnisse an und es ist nachrangig, ob sie allgemein verfügbar oder vom Filmemacher entdeckt worden sind. Von den dokumentarisch intendierten Filmpartikeln gibt es bei vielen Essayfilmen einen fließenden Übergang zu kleineren Inszenierungen. Sie sind darauf angelegt, eine Lücke im neuartigen Argumentationsgang des Filmganzen zu schließen. Weil in ihnen die Intention des Filmemachers stärker durchscheint als in der Auswahl und Verknüpfung eines bereits existierenden fremden Filmmaterials, sind sie überproportional mit Bedeutung aufgeladen. Diese kleineren Arrangements und Szenen berühren sich mit der Kunstform des Happenings, in der ja gleichfalls eine bedeutsame und zugleich unkonventionelle Spielszene einen "Versuch" darstellt, Verhältnisse neu zu sehen. Die Spannbreite vom eher erzählerischen, aber mit Bedeutung aufgeladenen Arrangement bis zum bizarren Happening (besonders bei Jarman) enthält die Muster jener eigens gedrehten kleinen Spielszenen.

Von diesen abgesehen, stützt sich der Essayfilm auf bereits verfügbares, vorgeformtes Material, allerdings, um mit ihm etwas Neues in der Konfrontation der Vergangenheit mit Gegenwart und Zukunft zu entwickeln. Filmtechnisch gesprochen, entscheidet die Arbeit am Schneidetisch über die Struktur des Essayfilms. Hier werden die fremden oder selbst gedrehten Teile in ihre neuen und neuartigen Zusammenhänge montiert. Welche weitreichenden gestalterischen Möglichkeiten in der Montage als Kombination von Bildern liegen, zeigt der bekannte Kuleschow-Effekt. Der russische Filmpionier hatte die identische Aufnahme eines weinenden Hauptdarstellers mit jeweils verschiedenen Bildkontexten kombiniert und

dadurch beim Zuschauer jeweils andere Wirkungen des identischen Weins hervorgerufen.³

Die erwähnten Zeugnisse vergangener Verhältnisse, auch einzelner Personen im überindividuellen Zusammenhang, sind auch den Essayfilmen nur über die Künste und Medien sowie Zeitzeugen zugänglich. Da auch das dokumentarische Interview nur medial verwendbar ist, läßt sich von einem Gedächtnis der Künste und der Medien sprechen, das der Essayfilmer im Hinblick auf seine Absichten befragt. Aus der Not jedoch entwickeln die Essayisten ihre Tugend: den Reichtum der bewußt entwickelten Darstellungsebenen von Malerei und Fotografie, von Tanz und "Film im Film", von Schrift und Sprache, von Musik im Film. Nur der Tendenz nach kann das "mediale Gedächtnis" als pures Aufzeichnungssystem interpretiert werden, vor allem in dokumentarischen Aufnahmen in der Fotografie, im Film und im Video. Doch auch bei ihnen ist eine Verarbeitung, eine Reflexion der Vorgänge angelegt, von der die Künste und auch die technischen Künste leben. Alle künstlerischen und medialen Ebenen im Essayfilm sind mehr oder minder stark Aufzeichnungs- und Reflexionsebenen zugleich. Erst dieser Befund rechtfertigt die Begriffe "künstlerisches" bzw. "mediales Gedächtnis".

Wie im individuellen Gedächtnis liegt auch in den überpersönlich gewordenen künstlerischen bzw. medialen Zeugnissen eine Speicherung und zugleich eine Verarbeitung der Realität vor. Wie im Spielfilm und im Dokumentarfilm ist vor allem in der *Tonebene* eine Interpretation der Realität angelegt. Der Ton steht - wie jeder andere Bereich - so zur Disposition, daß selbst noch in der Verwendung von Originalmusik, Originalsprache und Originaltönen interpretiert wird, denn deren Verwendung ist Auswahl und Akzentuierung, ähnlich wie deren absichtliche Fortlassung oder die Verwendung eines kontrastiven Tons. Evident ist die Deutungsebene des Kommentars.

Auffällig bedeutsam sind die Bezüge des Essayfilms zur Dichtung, die teils vorgetragen, teils vorgelesen und die oftmals auch durch *Schrift* (auf Papier bzw. direkt als Insert) vermittelt wird. In der bewegten Bildebene ist vor allem der *Tanz* als Reflexions- und Darstellungsebene wichtig. Tänze jeglicher Herkunft, vom Tanz der Naturvölker bis zum modernen Ausdruckstanz, dienen als paradigmatisches Verhältnis von Körpern zu Körpern und Sachen in Raum und Zeit. Die herausragende Bedeutung der vielfältigen, medialen Gedächtnisse für den Essayfilm läßt es berechtigt erscheinen, von einem neuen Gesamtkunstwerk zu sprechen. Mehr als jede

³ Vgl. Wsewolod Pudowkin: Das Modell anstelle des Schauspielers. In: Ders.: Die Zeit in Großaufnahme. Berlin 1983, S. 353ff.

andere Filmgattung vereinigt der Essayfilm Beiträge der verschiedenen Künste zu seiner Thematik. Auch wenn sie zum Material einer anderen, der film-essayistischen Darstellungsform werden, bleiben sie in ihrer Eigenart voll oder teilweise erhalten, in jedem Fall aber erkennbar.

Mit den vielfältigen Materialien ergibt sich die Möglichkeit der Perspektivenvielfalt, die aber auch schon im Spielfilm entwickelt worden ist. Doch selbst wenn die Erzählhaltung in neueren populären Filmen bis hin zu vereinzelt Hollywood-Produktionen multiperspektivisch aufgebrochen ist, regiert nach wie vor der Regisseur auch die Perspektivenvielfalt. Auch wenn der Essayfilm nun mit den Konventionen bricht, so bleibt doch auch bei ihm die (nun andere) Konzeption des Filmemachers weitgehend als entscheidende Instanz erhalten. Ein fragender und suchender Filmemacher vermittelt sich mit offenen Formen - aber er bleibt ein Filmemacher: von ihm aus wird der Film organisiert. Nun ist es der meditative Standpunkt, der ihn strukturiert. Er vermag es, auch verschiedenartige Perspektiven unter seinen Darstellungsgestus zu subsumieren. Die Thematik von Bitomskys *Das Kino und der Tod* etwa bietet die Möglichkeit, die verschiedenen filmischen Ansichten vom Tod nebeneinanderzustellen. Bitomskys Leistung besteht darin, die Zeugnisse zu gliedern, ohne eine falsche Einheitlichkeit anzustreben.

Die Elemente der Sprache, der Malerei, der Musik, des Tanzes usw. *innerhalb* des Films bilden jeweils Ebenen des Zusammenhangs. Die Tänze etwa korrespondieren untereinander, bilden eine Verweisebene, die innerhalb des Films Zusammenhänge *schafft*. Da die Künste komplex auftreten etwa im Tanz und der ihn zugleich begleitenden Musik, in Sprache und ihrem gleichzeitigen Druckbild als Schrift oder in einer Kombination von Gemäldereproduktion, Fotografie und Musik (wie bei Jarman), können sich Vielfachverweise von großer Dichte ergeben.

Der Zuschauer ist zunächst jedoch auf der Suche nach *inhaltlichen* Zusammenhängen. Diese Suche ist auch von den Filmen so gewollt. Als offenes Kunstwerk der Moderne möchte auch der Essayfilm den Zuschauer anregen, die Angebote des Werks aufzunehmen und gedanklich gleichsam zu vollenden. Ein Essayfilm *muß* fragmentarisch sein und darf nicht eine geschlossene Einheit bilden, damit dem Zuschauer dramaturgisch eine Funktion eingeräumt wird, die über das passive Rezipieren hinausgeht. Der Essayfilm lebt aus dem Fragmentarischen, und zu diesem Leben braucht er den Zuschauer. Der Film bietet ihm z.B. seine Verweisebenen an (etwa die Ebene des Tanzes innerhalb des Films, die auf die Körperlichkeit des Zuschauers weist), stößt ihn auf das Fragwürdige von Verfremdungen, die auch die Sicht des Zuschauers infragestellen, oder setzt ihn in ein Verhältnis zu einem polaren Kraftfeld, das ein Umdenken der eigenen Gewißheiten provoziert.

Trotz der offenen Form werden dem Zuschauer vom Essayfilm auf der Basis einer strukturierten Darstellung neuartige Verknüpfungen zur Reflexion und Meditation angeboten. An die Stelle der Kausalität (im Spiel- oder Dokumentarfilm) tritt im Essayfilm ein *Spannungsverhältnis zwischen polaren Begriffspaaren*, z.B. Mensch - Dinge, Natur - Kultur⁴, Leben - Tod, Krieg - Frieden oder das erwähnte Erinnern - Vergessen. Diese polar aufeinander bezogenen Begriffe können natürlich als Gegensätze verstanden werden. Im bereits angeführten Zitat von Marker wird aber versucht, sie nicht als Gegensätze, sondern als Beziehungen zu denken. Die Vorstellung z.B. der Begriffe "Mensch" oder "Ding" wird dabei relativiert, die *Begriffe verlieren ihre Trennschärfe*. An die Stelle der Abgrenzungen, mit deren Hilfe Begriffe ja gebildet werden, tritt gleichsam ein Kraftfeld zwischen die polaren Wortpaare, die bisher in festen Begriffen gegeneinander abgegrenzt waren. Die verschiedenen, aus ganz unterschiedlichen weltanschaulichen Lagern kommenden Filmemacher versuchen fast durchgehend, das Gemeinsame der vermeintlichen Gegensätze zu erkennen. Zielte Markers Beispiel auf die nur scheinbar gegensätzlichen Verfahren des Gedächtnisses, so lassen sich in den einzelnen Filmen die je anderen "Versuche" beobachten, scheinbare Gegensätze in einer höheren Einheit zu zeigen. Einige Beispiele mögen hier genügen, um auf die einzelnen Beiträge zu verweisen. Marker sieht die Vermittlung von kultischem Ritual und Geldbeziehungen der Warenwelt in den Darstellungsmodi von Sexualität in einem japanischen Kaufhaus gegeben. Die Zurschaustellung kultischer Sexualsymbole, also einzelner Körperteile, korrespondiert wiederum mit Dioramen, die gegenständliche Arrangements von kopulierenden Tierkörpern darstellen, welche die Menschen des Vergleichs wegen anlocken. Die Grenze von Tier und Mensch wird unscharf, auch in einigen Arrangements selbst. Joris Ivens setzt Atem und Wind, also Menschliches und eine Erscheinung der unbelebten Natur, in eins. Und Bitomsky parallelisiert mit Hilfe eines Gedichts von Kurt Schwitters den Tod eines Dings, einer Zigarette, mit dem Tod von Menschen, wie er sonst im Kino gezeigt wird.

Durch dieses Verfahren verändern sich die Begriffe. Beim letzten Beispiel wird der "Tod" etwas anderes, da er sich auch auf Dinge bezieht; der Gegensatz von Mensch und Ding relativiert sich, sofern beide im "Tod" etwas Gemeinsames haben. Diese Arbeit an der Unschärfe vorgängig strikt definierter Begriffe hat der Essayfilm mit dem literarischen Essay gemeinsam. Adorno bemerkt, daß der literarische Essay "die Wechselwirkung sei-

⁴ Für Adorno ist "das Verhältnis von Natur und Kultur" das "eigentliche Thema" des literarischen Essays. Adorno, Theodor W.: Der Essay als Form. In: Noten zur Literatur I. Frankfurt am Main 1958, S. 41

ner Begriffe im Prozeß geistiger Erfahrung" vorantreibe.⁵ Adorno bezieht sich noch nicht auf polare Begriffspaare - seine Feststellung betrifft jegliche begriffliche Arbeit im Essay. Sie trifft auch auf Essayfilme zu. In der Entwicklung eigener, begriffsähnlicher Bedeutungen für gegebene Wörter ist die Unschärfe gewollt: Markers Utopie wäre erfüllt, wenn es vor allem "Emus in der Zone" gäbe. Die "Zone" als Raum der Wahrhaftigkeit übernimmt er aus Tarkowskij's "Stalker", die Emus sind ein Leitmotiv von *Sans soleil* und symbolisieren eine noch nicht domestizierte Natur.

Ein weiterer Grad der Unschärfe entsteht durch Parallelisierungen, durch *Analogien*. Der Begriff des Todes bei Bitomsky wird nun auch gültig für das Verglimmen einer Zigarette. Das analogische Prinzip - ursprünglich eine anerkannte Denkform in der Scholastik - verliert im 18. Jahrhundert seine Beweiskraft, wird aber noch von der Romantik als Denkform genutzt, um einheitliche Prinzipien der Welt zu zeigen. Die Essayfilme folgen dieser romantischen Tradition.

Sind so die polaren Begriffe gedanklich aufeinander bezogen und allein durch ihre Beziehung bereits verändert, so sind die Wege der Verknüpfung bzw. der Montage unendlich. Um das Modell des polaren Denkens zu erschließen, schreibt Birgit Thiemann in ihrem Beitrag zu Chris Marker: "Der Begriff 'Gegensatz' wird durch 'Pol' ersetzt; zwischen den beiden Polen einer Kugel gibt es unzählige Verbindungslinien, ähnlich den Längengraden der Erde und somit nicht mehr nur eine unüberbrückbare Kluft wie in den herkömmlichen Vorstellungsmodellen einander gegenüberstehender Extreme." Wenn auch die Wege der Verbindung unendlich zu sein scheinen - die Wege führen zu den polaren Begriffen. Die Abenteuer des Essayfilms finden in den weiten Grenzen einer fast unabsehbaren Offenheit statt, aber das Feld ist strukturiert.

Nach dem Verzicht auf eine folgerichtige Handlung bzw. ein folgerichtiges Thema und dem damit verbundenen Sprengen einer kohärenten Raum/Zeit-Beziehung wird somit eine mehrfache Ausdehnung des filmischen Themas vorgenommen: die Phänomene sind nicht nur zu gleicher Zeit am gleichen Ort, sondern auch zu gleicher Zeit an verschiedenen Orten oder an unterschiedlichsten Orten zu verschiedensten Zeiten präsent. Die erwähnten Emus sind auf der Isle de France, bei einem Straßenfest in Tokio und zugleich als Naturprinzip in der Gestalt der Katzen überall. Das Naturprinzip hat in *Sans soleil* viele Inkarnationen und steht Kultur/ Zivilisation polar entgegen - aber beide durchdringen sich vielfach.

Die bildhafte und begriffliche Arbeit am Kraftfeld zwischen polaren Begriffen kann man als einen Teil der "Tiefenstruktur" des Essayfilms be-

⁵ Ebd. S. 28

zeichnen. P. Wuss verwendet diesen Begriff, um das einheitsstiftende, aber nicht leicht zu erkennende Prinzip in jenen modernen Spielfilmen zu bezeichnen, die im wesentlichen aus Reihungen bestehen (wie z.B. Kurosawas *Rashomon*).⁶ Im handlungslosen Essayfilm verschärft sich die Problemstellung. Allerdings entwickeln sich zwei Richtungen. Die eine forciert mit wachsender Komplexität die Unschärfe tradierter Begriffe und Vorstellungen. Der Zuschauer kann die beiden Filme von Marker und Jarman entweder ablehnen oder er muß sich auf eine meditative Rezeption einlassen. Weil diese thematisch umfassenden, kaum eingrenzbaaren und immer ausgreifenden Filme radikal essayistisch angelegt sind, könnte man sie zur Verdeutlichung als "Essayfilme" im engeren Sinn bezeichnen. Anders das Verfahren von Farocki. Sein gleichfalls vorhandenes, ausgreifendes Denken, das konventionelle Begriffe zum Teil auch durch analogische Verfahren in Frage stellt, *zielt* auf die Klärung eines Sachverhalts (und zielt im Fall Farockis auch auf eingreifendes Handeln). Der pädagogische und damit wissenschaftliche Impuls lenkt die Darstellung des Sachverhaltes entscheidend. Die Sprache vor allem hat mehr dienende Funktion, sie ist unselbständiger als bei Marker oder Jarman. Auch die Auswahl der Bilder ist funktionaler. Zur Verdeutlichung könnte man hier von einem "Filmessay" sprechen. Filmessays versuchen, ein abgrenzbares Thema oder einen Themenkomplex zu erschließen. In beiden Richtungen kehren jene beiden Verarbeitungsmuster wieder, zwischen denen sich auch der literarische Essay definiert: Kunst und Wissenschaft. Es wäre aber überzogen, beide Richtungen als Gegensätze zu bezeichnen - sie akzentuieren nur jeweils mehr die Arbeit der Phantasie bzw. die analytische Erkenntnis. Marker analysiert etwa japanische Zeremonien oder den Befreiungskrieg in Guinea-Bissau, und auch Farockis Film ist kein dokumentarisches Traktat. Er besitzt neben der pädagogischen Tendenz Sequenzen mit großer, analogisch erschlossener, künstlerischer Erkenntnis: etwa wenn die Erde als Körper durch Verkehrsführungen seziert wird.

Das Denken in polar bestimmten Kraftfeldern organisiert als Grundmuster die filmischen Mittel und gelangt zum Teil zu neuen Darstellungsformen. Die banalste Lösung und dauernde Versuchung der Filmemacher ist die herkömmliche Entsprechung von Kommentarstimme, überhaupt von Ton/Musik, und Bild. Auch der komplexe Einsatz von Musik, Originalton, Licht, Kamera usw. kann in dem Fall nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Sprache die bildliche Aussage des Films im günstigsten Fall nur wiederholt und verdoppelt, im allgemeinen aber die Interpretations-

⁶ Wuss, Peter: Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition. Berlin/DDR 1986

richtung des Zuschauers lenken will. Der Film vertraut dann weder voll auf die Aussagekraft der Bilder und Originaltöne noch auf die Urteilskraft des Zuschauers. Vor der Einführung des Tonfilms gab es die Versuchung zur einfachen Lösung nicht, wenn man von der Schrift der Zwischentitel ab sieht. Nicht von ungefähr gehört daher die Auseinandersetzung mit den Montagekonzepten des Stummfilms, insbesondere Eisensteins, zu den Ressourcen des Essayfilms.

In den entwickelteren Verknüpfungsstrategien stehen dem Essayfilm jene Möglichkeiten offen, die sich auch schon im Spielfilm herausgebildet haben. Im Essayfilm sind durch den Verzicht auf eine folgerichtige Handlung andersartige Verknüpfungstechniken besonders dringend. Es nimmt daher nicht wunder, daß die schon vom Spielfilm erarbeiteten Kombinationsmöglichkeiten in großer Konzentration und zumeist auch mit Virtuosität eingesetzt werden. So kann der Ton in die nächste Sequenz hinübergezogen werden, kann der Kontrast von Ton und Bild bis zur schrillen Wirkung geführt werden. Zwischenschnitte verweisen auf ein Thema zurück oder deuten voraus. Die Zusammenführung disparater Motive im Ablauf der Filme nutzt die zeitliche Dimension des Films selbst; in Überblendungen werden Zusammenhänge erzählerisch verknüpft. Motivische Anschlüsse, auch als Kontraste, verbinden die Sequenzen.

Eigenständiger werden die Verweise, wenn sie im System der einzelnen Künste im Essayfilm angelegt sind, z.B. Tanzszenen auf Tanzszenen verweisen, motivisch aber auch auf ein Gemälde. Unerwartet intensiv ist die Ebene der *Schrift* im Essayfilm. Das Schreiben im Film, das Lesen von Geschriebenem - sei es Lyrik, Brief oder Gebrauchstext -, das Zitat aus Büchern, der verbale, oft sogar bildliche Hinweis auf Bücher, die zeitliche Spanne von den Mythen bis zur Zeitung, die räumliche Dimension durch Schriften auch ferner Länder schaffen eine Beziehungsebene, die sich mit anderen Mitteln des Films verbindet und inhaltlich das Kraftfeld zwischen polaren Begriffen erschließt. Schrift und auch die Sprache sind dem Essayfilm in seiner begrifflichen Suche besonders dienlich, weil konkrete Bilder nur mit interpretatorischen Zurichtungen als Zeichen für abstrakte Begriffe verstanden werden können.

Besondere Anforderungen stellt die *Sprache* als filmisches Mittel. Auf ihr lastet der Druck, nicht einfach zur verdoppelnden Entsprechung der Bilder werden zu dürfen. Wahrscheinlich gewinnt die Schrift im Film deshalb größere Bedeutung, um die Sprache von diesem Druck zu entlasten. Der Maßstab in der Bewertung der Sprachgestaltung hat sich zudem allgemein radikalisiert. In der Literatur ist der Eigencharakter der Sprache - die Sprache als reiner Klang, ohne deren inhaltliche Bedeutung - im 20. Jahrhundert zunehmend ins Bewußtsein getreten. In der Nachbarschaft zum literarischen Essay einerseits, in der Konkurrenz zum leicht verständlichen Spiel-

film andererseits steht der Essayfilm in der Sprachgestaltung vor der Gefahr einer konventionellen, künstlerisch un kreativen Lösung.

Als Beispiel für einen neuartigen Einsatz der Sprache können die Eingangssequenzen von *The Last of England* gelten. Sie zeigen am Anfang einer Bildfolge in der kalten Atmosphäre von fahlem Blau den Chronisten beim Sichten von Bild und Text und beim Schreiben. Eine Aufeinanderfolge von Einzelaufnahmen und kleinen Szenen unterschiedlicher Herkunft, aber durchweg düsteren Charakters, zieht am Zuschauer vorbei. Bildhaft wird die Abfolge als Bilderstrom des Chronisten zusammengehalten, denn am Ende der Folge kehrt die Kamera zu ihm zurück. Hinzu tritt aus dem Off ein lyrisch gehaltener Text, der über die Bilderabfolge gesprochen wird. Der Text verweist auf lauter unangenehme und häßliche Dinge, die allesamt aber nicht zu sehen sind, wie z.B. Ratten, tote Seelen, Asche, Panik. Die Intonation des Textes durch die Off-Stimme aber arbeitet eine klangliche Schönheit heraus, die sich von der Semantik abhebt. Die genannten und die gezeigten Gegenstände und die Endzeitatmosphäre des Chronisten sind bedrückend. Aber die Poesie der Sprache (und des Bildes) geben die Möglichkeit des Abstands und des Widerstands (auch des Chronisten) gegen die apokalyptische Bilderflut. Formal gesehen, stabilisiert sie die Bilderabfolge. Mitunter verklammert die Sprache durch aufblitzende Korrespondenz mit den Bildern die Bild- und Tönebene. Der ouvertürenähnliche Anfang des Films zeigt das Grundmuster, mit dessen Hilfe die apokalyptische Situation im Film (und durch den Film selbst) verarbeitet wird.

Auch das *Licht* und auch die *Bewegung* werden im Essayfilm in polar bestimmte Gegensätze gebracht. Licht und Dunkelheit sowie schnell und langsam sind die Gegensatzpaare, mit denen ganze Filme charakterisiert werden können. In Jarmans "The Last of England" gibt es als Gegensatz zur optimistischen, "aufklärerischen" Vernunftsepoche und als Zeichen der Endzeit kein natürliches Licht. Das künstliche Licht ist ein Leitmotiv des Films und noch die Tagesaufnahmen werden durch Farbfilter denaturiert. In Reggios *Koyaanisquatsi* - ein Essayfilm, der hier nicht besprochen werden konnte - ist der filmische Ablauf zwischen Natur und Kultur/Zivilisation eingespannt, denen die Bewegungsattribute "langsam" und "schnell" zugeordnet werden. Marker verweist an einer Stelle implizit auf *Koyaanisquatsi*.

Auch die anderen Essayfilme arbeiten mit Verdichtungen der Aussage. Die schon vom experimentellen Spielfilm erarbeiteten Bild- und Tonmontagen sind Zusammenhalt und Verdichtung von Einzelelementen. Die aus der erzählenden Literatur bzw. aus der Musik übernommene Leitmotivtechnik bewirkt eine Verdichtung in der Zeit im Ablauf des Films. In *Sans soleil* werden, wie erwähnt, Symbole für Natur leitmotivisch einge-

setzt. Auch an die eigens gedrehten, an Happenings erinnernden Szenen als Verdichtungszonen ist zu erinnern, etwa an die Tanzszenen bei Jarman. In den fruchtbarsten Momenten gelingt den Filmen ein plötzliches, momenthaftes Aufscheinen von Gesamtzusammenhängen. Die Erde als Körper ist eine bildhafte Erkenntnis in Farockis Film. Die Filmemacher sind auf der Suche nach diesen Momenten der Wahrheit, wie auch die literarischen Essayisten seit der Romantik die Erkenntnismöglichkeiten in schockhaften Wahrnehmungen betont haben. Marker zeigt im Film seine Suche nach jenem Moment von Wahrheit, das er im Blick einer afrikanischen Frau erhofft und erjagt.

In der Suche nach zumindest punktueller Erkenntnis wird der zweite grundlegende Impuls der Essayfilme deutlich, den man nach Wuss zur "Tiefenstruktur" zählen kann. Die Bewegung der filmischen Welt im Kraftfeld zwischen polaren Begriffspaaren *ist* die künstlerische Suche nach dem Gemeinsamen jener scheinbaren Gegensätze, ist die künstlerische Suche nach Zusammenhang und neu erfahrener Einheit. Die Filme sind Versuche, sind geistige Abenteuer, die Fragmente ihrer Darstellung in analoger, homologer oder ganzheitlicher Sicht neu zu orten.

Die Rückführung komplexer Verhältnisse auf ihre *Grundelemente* ist der erste Akt der Vereinheitlichung, weil er gleichbedeutend mit einer Egalisierung ist. Das anthropozentrische Weltbild wird in ein System gleichrangiger Beziehungen transformiert. Im Zentrum dieser Bemühungen steht die Homologie von Mensch und Ding. Diese Sicht erscheint implizit als eine Verarbeitung der historischen Entwicklung selbst. Die Filme zeigen in der geschichtlichen Dimension die Entwicklung zu den Krisensituationen der Gegenwart als Verdinglichung. Jarman projiziert sie in das Extreme, indem er die Rückbildung der menschlichen Zivilisation in die endzeitliche Dingwelt zeigt. Er treibt den Auflösungsprozeß der Welt in ihre Elemente am weitesten voran und fördert damit gleichzeitig in der Darstellungsform die Fragmentisierung. Feuer, Wasser, Luft und Erde - die vier traditionellen Grundelemente der Antike - bilden sich im Selbsterstörungsprozeß der Zivilisation wieder heraus. In parallelen Überblendungen greifen Flammen (Feuer) nach der Stadt, greifen Wellen (Wasser) nach dem geschriebenen Papier. Bei Marker und Ivens hingegen ist die Konzentration auf Elemente der Versuch, ein positives Gleichgewicht von Mensch und Natur zu denken und zu zeigen.

Die *Suche* nach Homologien und *neuer Einheit* ist - filmisch gesehen - natürlich deren *Inszenierung*. So stellt Bitomsky den verschiedenen Versionen des Todes im Kino per Inszenierung seine Parallele vom Tod der Dinge und Menschen zur Seite. Auch jene "Plötzlichkeit", in der die Vorstellung der Einheit aufblitzt, ist inszeniert. Marker führt bewußt jene Jagd des Filmemachers nach dem Moment von Wahrheit vor. Bei Farocki dagegen

ist die Erkenntnis der Ausgangspunkt für die Auswahl der Bilder, mit denen er die Erde als Körper zeigt. Jarman verbirgt in einer Großstadtsequenz eine raffiniert getarnte Montage durch einen scheinbaren Schwenk: in der Großstadt erscheint die Ruine eines Kirchenschiffs - ein Motiv der Romantik im modernen Kontext: die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart.

Die essayistische Filmkunst - und auch die Wissenschaft, die von ihr gelegentlich zitiert wird - will sowohl Erkenntnisse geben als auch die Kraft vermitteln, sie aushalten zu können. Vor allem "The Last of England" zeigt, wie die einzelnen Künste im Film die endzeitliche Situation aufgreifen und verarbeiten. Die bildenden Künste reagieren mit einer Plastik, die die übriggebliebenen Zeugnisse der Zivilisation collagiert: die nutzlos gewordenen Dinge werden nicht vergessen, sondern im Kunstwerk erinnert. Die darstellenden Künste geben in einem verzweifelten Tanz die gewollte Entblößung und Selbstzerstörung von Zivilisation und Ich zu erkennen. Die Musik gibt die Takte der Zerstörung, die Schrift und die Sprache deren Aufzeichnung. Alle Aufzeichnungsebenen und der Essayfilm als Ganzes reflektieren noch die Situation, sogar noch am Ende der Zivilisation in *The Last of England*.

Dieses Potential der Künste (und der Wissenschaften) wird keineswegs selbstgefällig in Szene gesetzt. Die Künste werden ja selber in Mitleidenschaft gezogen. Ihr ästhetisches Überleben fordert den hohen Preis einer weitgehenden Selbstzerstörung im Verlust der traditionellen, künstlerischen Formen, um die Reduktion aufs Elementare nachvollziehen zu können. Auch die Künste haben Teil an der Auflösung. In *Sans soleil* "behauptet" ein Japaner, daß "die elektronische Materie (die einzige sei), die das Gefühl, das Gedächtnis und die Phantasie verarbeiten könne."⁷ Er verfremdet elektronisch Videobilder zu farbigen Schemen und übersetzt sich so Zeugnisse der Vergangenheit in seine Gegenwart. Mit ihnen vermag er tabuisierte Bereiche des japanischen Lebens, so die "Unpersonen", in Verfremdung darzustellen. Die Kreativität dieser Verfremdung schafft für Marker die einzig möglichen Bilder der Auflösung von Farben und Formen, die für die Auflösung im Krieg stehen können. Mit ihnen unterlegt er die letzten Worte eines Kamikaze-Fliegers, in denen dieser sich selbst als Maschine beschreibt. "Im Flugzeug bin ich eine Maschine, ein Stück magnetischen Eisens, das sich an den Flugzeugträger heften wird, aber, wieder auf der Erde, bin ich ein Mensch mit Gefühlen und Leidenschaften..."⁸ Wir aber, die wir ihm von "der Erde" aus zuhören, sehen zu seinen Worten die ma-

⁷ Marker, S. 14

⁸ Ebd. S. 22

schinell-elektronisch verfremdeten Bilder von "Unpersonen" und nicht mehr die gegenständlichen.

In derartigen Einstellungen arbeiten die Essayfilme mit der Ausdrucksfähigkeit und Reichweite der Bilder selber. Wenn erst die *Bearbeitung* von Video-Abbildungen der Realität dem sprachlichen Ausdruck des Kamikaze-Fliegers adäquat wird, wie stark kann dann noch auf Bilder der Realitäts-Oberfläche vertraut werden? Brechts Hinweis⁹ auf die Funktion z.B. einer Fabrik, die in ihrer Oberflächenerscheinung, also bildlich, nicht erkennbar ist, gibt eine verwandte Kritik an der Aussagefähigkeit der Abbildung. Brechts Hinweis galt der Abbildungsfähigkeit der Fotografie. Ihr gegenüber hat es der Essayfilm leichter und schwerer zugleich. Als Film erschließt er sich mit der Abfolge der Filmbilder die zeitliche Dimension, die gegenüber der fotografischen Momentaufnahme den räumlichen und zeitlichen Kontext eines Bildes als Bedingungszusammenhang zeigen könnte (Brechts Hinweis auf das Funktionale). Andererseits will der essayistische Film aber die Darstellung von Kausalität überwinden. Sie ist auch in Brechts Beispiel ja nur punktuell. Während die Fabrik als Einheit funktional geordnet ist, steht sie doch in ihren Außenbeziehungen, vor allem über ihre Produkte, in schier unübersehbaren, globalen Marktzusammenhängen. Wie sollte man sie adäquat abbilden? Brechts zutreffende Problemstellung verschärft sich in der Sicht der Essayfilmer.

Ohne die tiefen Zweifel an der unmittelbaren Abbildbarkeit weitgehend abstrakt und symbolisch gewordener Sozialbeziehungen (vor allem mittels des Geldes) wäre vermutlich kaum ein genügend großer künstlerischer Druck entstanden, um essayistisch zu filmen. So kann man den Essayfilm als künstlerische Antwort auf den fortgeschrittenen Prozeß der Zivilisation begreifen. Die Montagestrategien des Essayfilms versuchen, trotz des mittlerweile erreichten Abstraktheitsniveaus der Gesellschaft, eine Auseinandersetzung mit ihr auf der Ebene der Sinne, also bildhaft/hörbar zu bewahren und zu ermöglichen.

Doch auch im Essayfilm wird im Extremfall an der Fähigkeit der Bilder gezweifelt, sich dem *Zuschauer* vermitteln zu können. Genauer gesagt: daß der Zuschauer die Intentionen, mit der die Bilder gezeigt werden, erkennen kann. Immer wieder wird in den Essayfilmen das Filmen selbst zum Thema, im Grenzfall aber wird der Film radikal als Bildmedium in Frage gestellt. Möglich ist diese Zuspitzung nur, weil die Suche nach Einheit die Möglichkeiten des Bildes hinter sich läßt. Für den frühen Lukács ist es die erlebte Idee, die sich dem Bild verweigert: "Es gibt (...) Erlebnisse, die von keiner Gebärde ausgedrückt werden können und die sich dennoch nach ei-

⁹ Vgl. Bertolt Brecht. Gesammelte Werke. Bd. 18. Frankfurt/M. 1967, S. 161

nem Ausdruck sehnen."¹⁰ Sie sind für ihn der Gegenstand des *literarischen* Essays - für den filmischen, bildmedialen Essay aber wäre damit eine Grenze des Möglichen benannt. Joris Ivens bemüht sich den ganzen Film lang, die Idee des Lebens als Wind vorzuführen. Bitomsky inszeniert den Tod einer Zigarette in der Parallele zum menschlichen Sterben im Kino. Sind diese Konzeptionen voll in Bilder überführbar? Am skeptischsten ist Marker. Am Anfang seines Films heißt es:

"Das erste Bild, von dem er mir erzählte, zeigt drei Kinder auf einer Straße in Island, 1965. Er sagte mir, es sei für ihn das Bild des Glücks, und auch, daß er mehrmals versucht habe, es mit anderen Bildern zu assoziieren - aber das sei nie gelungen. Er schrieb mir 'Ich werde es eines Tages ganz alleine an den Anfang eines Films setzen und danach nur Schwarzfilm.'"

Als Bild zeigt Marker zu diesem Satz Schwarzfilm. "Wenn man das Glück im Bild nicht gesehen hat, wird man wenigstens das Schwarz sehen."

¹⁰ Lukács, Georg: Über Wesen und Form des Essays: Ein Brief an Leo Popper. In: Die Seele und die Formen. Neuwied/Berlin 1971, S. 15

Birgit Thieman

Die Relativität der Dinge und ihrer Begriffe. Chris Markers *Sans Soleil* (1982)

Sans Soleil läßt sich nicht durch einen bündig zu beschreibenden Inhalt zusammenfassen. Wenn ich trotzdem versuche, mit der Nennung einiger wichtiger Elemente und Charakteristika einen ungefähren Eindruck zu erzeugen, so geschieht dies, um für die folgende Analyse eine annähernde Kenntnis der komplexen thematischen Bezüge zu vermitteln.

Eine Frau, in der deutschen Fassung von Charlotte Kerr gesprochen, erzählt uns von einem Bekannten, der ihr von seinen ausgedehnten Reisen überall in der Welt schreibt; die zum Teil sehr langen Passagen, die sie uns aus diesen Briefen vorliest, bestimmen den Inhalt des Filmes. Bei dem Autor der Briefe scheint es sich um einen Filmemacher zu handeln, da er in der zu Filmbeginn zitierten Briefpassage ganz selbstverständlich von der Konzeption eines Filmes erzählt - im Abspann finden wir dann auch schließlich den Hinweis, daß die Briefe von Sandor Krasna, einem Kameramann dieses Filmes, stammen. Die Identität der Frau jedoch, die ausschließlich aus dem Off spricht, wird dort nicht geklärt. Reine Spekulation bleibt die Überlegung, daß es sich bei ihr um die Personifikation von Markers Erinnerung oder Gedächtnis handeln könnte.

Die Zitate aus den Briefen und die Kommentare und Gedanken der Sprecherin dazu sind beim Zuhören nicht eindeutig von einander zu trennen (erst der Drehbuchtext macht dies durch seine Zeichensetzung ersichtlich) - ein formales Anzeichen dafür, daß in diesem Film die Erinnerung als Gespinnst aus eigenem Erleben und Eindrücken anderer Personen thematisiert wird.

Die Briefe stammen aus Afrika, von den Bissagoinseln, den kapverdischen Inseln und aus Japan, dort überwiegend aus der Hauptstadt Tokyo; Krasna erzählt in ihnen von seinen dortigen Aufhalten, seinen Zwischenlandungen auf der Insel Sal im Atlantik, einer Tour entlang der Küste Chibas, seiner Wallfahrt an die Drehorte des von ihm neunzehnmals gesehenen Hitchcock-Filmes *Vertigo* in San Francisco und immer wieder Einzelheiten aus dem Leben der Menschen in Japan, das sich in so vielem von dem der westeuropäischen unterscheidet: in ihrem Verhältnis zur Zeit, ihrer Art zu feiern, zu trauern, sich von Dingen zu verabschieden, ihrem Umgang mit Technik, den Medien, Bildern und mit der Sexualität. Der Brief

<u>E-Nr.</u>	<u>Zeit</u>	<u>Dauer</u>	<u>Kamera</u>	<u>Bild</u>	<u>Dialog/Kommentar</u>	<u>Musik</u>	<u>Geräusche</u>
1	0:00	0:00		Vorspann Anfang			
2	0:00	0:08		Titel	In weißer Schrift auf schwarzem Grund erscheint das Motto des Films: "Because I know that time is always time and place is always and only place..." T.S.Eliot, Ash-Wednesday. Schwarzfilm		
3	0:08	0:07			SprecherIn Im off.: "Das erste Bild, von dem er mir erzählte, ist das von drei Kindern auf einer Straße in Island, 1965."		
4	0:13	0:07	Amerik., Schwenk. Die Kameraführung wirkt amateurhaft (wackeliger Schwenk).	Drei Kinder gehen Hand in Hand auf der für den Zuschauer wegen der gewählten Perspektive nicht sichtbaren Straße. Im Hintergrund sind Teile einer hügeligen Wiesenlandschaft zu sehen. Schwarzfilm			
5	0:20	0:05			SprecherIn: "Er sagte mir, es sei für ihn das Bild des Glücks, und auch, daß er mehrmals versucht habe, es mit anderen Bildern zu assoziieren... Sprecherin: ...aber das sei nie gelungen."		
6	0:25	0:03	Halbl.	Auf einem Militärflughafen: Ein Militärflugzeug, auf einer versenkbaren Plattform, versinkt sozusagen im Boden. Im Hintergrund werden dadurch zwei andere Militärflugzeuge sichtbar. Mehrere Menschen sind offensichtlich mit der Wartung beschäftigt. Schwarzfilm			
7	0:28	0:10			Sprecherin: "Er schrieb mir 'Ich muß es eines Tages ganz alleine an den Anfang eines Films setzen und danach nur Schwarzfilm. Wenn man das Glück im Bild nicht gesehen hat, wird man wenigstens das Schwarz sehen.'"		
8	0:38	0:08		Vorspann weiter			
9	0:46	0:15		Vorspann Ende			

Die Anfangssequenz von *Sans Soleil*

autor beschreibt Bilder und Episoden, die ihn sehr beeindruckt haben oder Gedanken, die ihn fesseln, das "Banale", wie er es selber nennt, das er "mit der Ausdauer eines Prämienjägers verfolgt."¹

Die Filmbilder stammen aus Island, von den Bissagoinseln, der Insel Sal, der Ile de France, San Francisco, den kapverdischen Inseln, dem afrikanischen Buschland und am häufigsten aus Japan; diese Orte wechseln ständig, wie es nur in der Vorstellung oder aber im Film möglich ist. Dennoch wirken sie nicht einfach aneinandergereiht, sondern gehen oft durch gleiche Bildelemente, Musik oder im Kommentar gegebene Gemeinsamkeiten absichtsvoll ineinander über. Riesige räumliche Distanzen werden so unmerklich überwunden. Es wird dabei jedoch nicht deutlich, ob es sich bei den Bildern um die bildlichen Vorstellungen der Sprecherin handelt, die sie sich während des Lesens von dem Beschriebenen macht, oder um die eigenen Bilder des Briefautors, also genau die, auf die sich der Text der Briefe auch bezieht.

Neben den eigens für *Sans Soleil* gefilmten Passagen verwendet Marker etliche (Dokumentar-)Filmsequenzen und Einzelbilder anderer Kameratele, beispielsweise von Raumraketenstarts, Guerilla-Kämpfen in Kambodscha, politischen Unruhen der 60er in Narita, einer Giraffenjagd in Afrika, den Unabhängigkeitskämpfen auf Guinea-Bissau, der Verabschiedung der Kamikaze-Flieger, einem Vulkanausbruch auf Island im Jahre 1965 und Bilder aus dem Film *Vertigo*. Außerdem spielen die bunten Videobilder des Videokünstlers Hayao Yamaneko als sichtbare Verformung von (optischen) Erinnerungen eine wichtige Rolle.

Die Bilder und die (nicht immer dazugehörigen) Geräusche stellen keine bloße Umsetzung des Kommentars aus dem Off dar, sondern bilden jeweils eigene Ebenen des Filmes, die ebenso unabhängige und eigenständige Informationsquellen wie dieser sein können. Ganze Sequenzen, etwa die, in der die Tänze der Stadtteilfeste Tokyos geschildert werden, verzichten sogar völlig auf einen Kommentar.

Die Relativität der Dinge und ihrer Begriffe

Das für mich Faszinierendste dieses Filmes ist die Vielfalt an Themen, die durch ihre Darstellungsform verschiedenartige Sichtweisen zulassen. Die Kritiken, die ihn beschreiben, heben ganz verschiedene Aspekte

¹ *Sans Soleil*, Unsichtbare Sonne. Vollständiger Text zum gleichnamigen Film-Essay von Chris Marker in der deutschen Übertragung von Elmar Tophoven, Hamburg 1983, S. 2. Soweit ich mich im weiteren auf diese Textgrundlage beziehe, gebe ich dies mit "Drehbuchtext" und der entsprechenden Seitenzahl an.

hervor, sagen alle jeweils auf ihre Weise etwas Wesentliches über diesen Film und geben doch immer nur einen selektiven Eindruck der Autorin oder des Autors wieder. Es ist nicht ungewöhnlich, wenn die Kritiker unterschiedliche Meinungen haben, aber es ist sehr wohl ungewöhnlich, daß der Film *Sans Soleil* diese vielen subjektiven Sichtweisen zuläßt und fördert. Die Offenheit wird durch die Struktur des Filmes bedingt: seine distanzierte Erzählhaltung, die Darstellung der Themen in Bildern, Worten und mit Musik, die Verknüpfungsart der verschiedenen Ebenen, der Verzicht, einzelne Motive besonders auffällig zu betonen, die Verwendung bildlicher und akustischer Leitmotive. Und doch wird die Analyse zeigen, daß das Erkenntnisinteresse dieses Filmes zu neuartigen Strukturen sowohl in den thematischen Komplexen als auch in den filmsprachlichen Darstellungsformen führt.

Die Eingangssequenz des Filmes hat das Problem der Wahrnehmung und ihrer Darstellbarkeit zum Thema. Marker konfrontiert uns mit ihm als Einstimmung und als Anregung dafür, wie mit diesem Film umgegangen werden könnte.

"Das erste Bild, von dem er mir erzählte, zeigt drei Kinder auf einer Straße in Island, 1965. Er sagte mir, es sei für ihn das Bild des Glücks, und auch, daß er mehrmals versucht habe, es mit anderen Bildern in Verbindung zu bringen - aber das sei nie gelungen. Er schrieb mir 'Ich werde es eines Tages ganz allein an den Anfang eines Films setzen, und lange nur schwarzes Startband darauf folgen lassen. Wenn man das Glück nicht in dem Bild gesehen hat, wird man wenigstens das Schwarze sehen.' (S. 2)

Der Film beginnt nach einem eingeblendeten Zitat von T. S. Eliot ("because I know that time is always time and place is always and only place") mit obigem Kommentar aus dem Off und einem Schwarzbild. Nach dem ersten Satz erfolgt eine kurze Sprechpause, während der eine Einstellung mit drei blonden Kindern in Islandpullovern zu sehen ist, die uns auf einer schmalen Straße nach vorne links entgegenkommen.

Zu dem Bild tritt eine dreifache Codierung und Transformierung der akustischen Informationen, die während des gesamten Filmes beibehalten wird. Der Briefschreiber vermittelt seine Gedanken und Eindrücke mit Hilfe der Schriftsprache; diese nimmt die Sprecherin auf und gibt sie durch Vorlesen oder eigene zusammenfassende Erzählungen an uns weiter; wir als Publikum wiederum setzen in einem dritten Schritt ihre akustischen Informationen im Zusammenhang mit der Bilderfolge in eigene Vorstellungen um. Diese komplizierte Erzählstruktur mit dreifacher Codierung und doppelter Decodierung dient Marker dazu, die Authentizität von Bildern in Frage zu stellen.

Um dies zu verdeutlichen, zeigt er die vom Briefschreiber als "Bild des Glücks" bezeichnete Einstellung mit den drei Kindern nicht gleichzeitig

mit dem entsprechenden Kommentar, sondern während einer Sprechpause, an die sich gleich wieder Schwarzfilm anschließt. Der abstrakte Begriff des Glücks wird explizit ("Er sagte mir, es sei für ihn das Bild des Glücks") mit einer individuellen bildlichen Vorstellung verbunden. Der Versuch, diese "mit anderen Bildern in Verbindung zu bringen", d.h. den abstrakten Begriff mit anderen bildlichen Vorstellungen zu belegen, ihn eventuell durch einen Kontrast zu verdeutlichen, "sei nie gelungen", auch nicht an dieser Kommentarstelle, die zwar mit Schwarzfilm unterlegt, aber für einen Augenblick durch die Einstellung eines Flugzeugträgers in bildlichen Kontrast zum Bild des Glückes gesetzt wird.

Abstrakte, sprachliche Begriffe werden jeweils mit subjektiven Vorstellungen belegt, die sich wiederum in Bildern und Worten nicht für alle gleichermaßen verständlich vermitteln lassen. Das subjektiv erfahrene "Glück" gewinnt durch das Bild vom "Unglück", dem Flugzeugträger, kaum Kontur. Das Bild der drei Kinder wie auch des Flugzeugträgers sind mehrdeutig und lassen sich kaum in die Eindeutigkeit gegensätzlicher Begriffe zwingen.

Die Einstellung der drei isländischen Kinder plant der Briefeschreiber, "eines Tages ganz allein an den Anfang eines Films zu setzen, und lange nur schwarzes Startband darauf folgen [zu] lassen." Marker beginnt seinen Film mit der Visualisierung dieser Idee. Das kommentarlos erscheinende schwarze Startband bietet allen den 'Freiraum', ihre eigenen Vorstellungen von Glück einzusetzen oder aber die Möglichkeit, das Schwarz als Symbol für Unglück und somit als neutrales Gegenbild oder als Überlagerung unzähliger Gegenbilder zu dem Bild der drei isländischen Kinder zu begreifen.

Von dieser kurzen Eingangssequenz, im Drehbuchtext als "Overtüre"² bezeichnet, lassen sich zwei grundsätzliche Aussagen ableiten: Begriffe sind sprachliche Gebilde, die auf einen eindeutigen Sinn zielen, aber, sofern sie zur Bezeichnung von Empfindungen und Erfahrungen verwendet werden, immer eine Diskrepanz zwischen dem sprachlichen Begriff und der mit ihm verbundenen bildlichen Vorstellung mit sich bringen. Außerdem sind diese Empfindungen und Erfahrungen stets subjektiv, so daß die jeweiligen Bezeichnungen niemals feste Definitionen oder feste Maßstäbe darstellen können.

Durch die Position dieser Sequenz scheint mir zunächst einmal die Forderung formuliert, den ganzen Film als subjektive Äußerung, d.h. als vielschichtige Auseinandersetzung eines einzelnen mit unterschiedlichsten Themen, aufzunehmen. Es wäre aber kurzfristig, diesen Befund auf die

² Schreibweise lt. Drehbuchtext.

Beliebigkeit oder Willkür der einzelnen zurückzuführen, denn im weiteren Filmverlauf wird die Problematik 'Subjektivität' hartnäckig weiterverfolgt, indem uns etwa die Relativität westeuropäischer Vorstellungen und Maßstäbe vorgeführt wird. Die Eingangssequenz ist daher die Vorwegnahme einer der entscheidendsten Filmaussagen: Trotz aller auf Eindeutigkeit zielenden Begriffe sind die Dinge, die Verhältnisse, die Gefühle nur relativ und relational erkennbar.

In nur wenigen Fällen wird direkt mit Worten und Bildern auf diese Problematik eingegangen, wie etwa im dritten von insgesamt vier Akten, der sich dem Gedächtnis, dessen Tragweite und Grenzen, und dem Begriff der Geschichte widmet. Zu Beginn geht es dort um den Verlauf der Befreiungskämpfe Guinea-Bissaus. Im Februar 1980 nahm der Präsident Luiz Cabral in einer Zeremonie in Cassac unter anderem die Beförderung des Kommandanten Ninos vor. Die Tränen Ninos werden ein Jahr später, nachdem er die Macht ergriffen hatte und den Präsidenten Cabral ins Gefängnis hat werfen lassen, nicht mehr wie zuvor als Tränen der Rührung gedeutet, sondern als verletzter "Stolz des Helden, der sich, im Vergleich mit anderen, nicht genug beachtet wähnt." (S. 17)

Hiermit wird deutlich, daß es keine feste Sicht auf die Dinge und Verhältnisse gibt, sondern sie zu jedem Zeitpunkt aus einem anderen Blickwinkel, einer anderen Perspektive, mit einer anderen Sehweise betrachtet werden können. Geschichte, die so häufig pauschal als "die Geschichte" bezeichnet wird, ist ein Konglomerat von vielen Einzelschicksalen, von

"tausend Gedächtnisse[n] von Menschen, die ihre persönliche Zerrissenheit in der großen Zerrissenheit der Geschichte umhertragen" (S. 17);

ihre Bestandteile ändern sich ständig, sie kann daher nicht als etwas Statisches betrachtet werden. Somit zeigt Marker im Verlauf des Filmes, daß nicht nur emotionale Begriffe wie Glück oder Unglück subjektiv, nicht absolut und schwer definierbar sind, sondern sogar als objektiv geltende, wie der der Geschichte.

Die angesprochene Thematik wird niemals nur auf einer medialen Ebene behandelt - was auch geradezu widersinnig wäre, da die Problematik ja erst durch die Diskrepanz von sinnlicher Wahrnehmung und sprachlicher Fixierung entsteht -, sondern der Kommentar und bzw. oder andere Tonebenen spielen auf unterschiedlichste Weise mit der Bildebene zusammen. In der Eingangssequenz beispielsweise gibt der Kommentar den Begriff des Glücks vor, in der Bildebene wird die Visualisierung des Begriffes versucht; das gleiche geschieht mit dem Gegenbegriff, der zwar nicht konkret genannt, aber zunächst als Kriegsschiff und dann als 'neutrales' Schwarz umgesetzt wird. Auf diese Weise werden nicht nur die Begriffe an sich und die Art ihrer Verwendung in Frage gestellt oder hinterfragt, sondern im Ver-

lauf des Filmes auch immer wieder ihr Verhältnis zueinander thematisiert - an einer Stelle erscheint sogar ein ganz konkretes Vorstellungsmodell hierfür:

"Ich werde mich mein ganzes Leben nach der Funktion der Erinnerung gefragt haben, die nicht das Gegenteil des Vergessens ist, sondern vielmehr dessen Kehrseite. Man erinnert sich nicht, sondern man schreibt das Gedächtnis um, wie man die Geschichte umschreibt." (S. 3)

Während dieses Zitates aus einem der Briefe erscheint in Aufsicht das Bild eines Strandes, an dem die Wellen ankommen, und wieder ins Meer zurückweichen. Die Welle ist der Inbegriff dafür, daß - in diesem Fall - eine Sache nicht ohne die Existenz ihres Gegenteiles bestehen kann: sie kann nicht ankommen, ohne zurückzugehen und umgekehrt; im Yin und Yang-Zeichen symbolisiert, die erst gemeinsam das Ganze ergeben. Marker setzt das Bild der Welle ein, um zu visualisieren, daß Erinnern und Vergessen nicht unvereinbare Gegensätze sind, sondern zwei aufeinander angewiesene Teile. Der Kommentar hingegen spricht von der "Kehrseite", benutzt also die Metapher der Medaille oder Münze, die umgedreht werden kann - was dem Umschreiben des Gedächtnisses oder der Geschichte gleichkommt.

Diese besondere Sicht auf Beziehungen, die bislang als Gegensätze gesehen wurden und das Erkenntnisinteresse, ihr andersartiges Verhältnis meditativ zu erschließen, geben dem Film einen Zusammenhang, der mehr ist als die Abfolge seiner disparaten Bilder. Erst innerhalb der entstehenden Großstrukturen sind jene eingangs erwähnten subjektiven Annäherungen an einzelne Themenkomplexe des Filmes zu plazieren. Doch mehr noch: selbst die schillernden Begriffe wie Erinnern und Vergessen oder auch Leben/Tod, Kultur/Natur sind in ihrer konkreten Bedeutung für jeden anders - so entsteht auf den ersten Blick der Eindruck von Beliebigkeit der filmischen Komposition.

"Mein unaufhörliches Hin- und Herreisen ist keine Suche der Gegensätze, es ist eine Reise zu den beiden äußersten Polen des Überlebens." (S. 3)

Diesen fast in jeder Filmkritik von *Sans Soleil* erscheinenden Satz zitiere ich hier nicht wegen seiner bezeichnenderweise metaphorischen, nicht-begrifflichen Form, mit der die beiden Hauptschauplätze Japan und Afrika andeutungsweise benannt werden, sondern wegen eines weiteren dreidimensionalen Vorstellungsmodelles, der Kugel, das hier implizit herangezogen wird. Der Begriff Gegensatz wird durch Pol ersetzt; zwischen den beiden Polen einer Kugel gibt es unzählige Verbindungslinien, ähnlich den Längengraden der Erde und somit nicht mehr nur eine unüberbrückbare Kluft wie in den herkömmlichen Vorstellungsmodellen einander gegenüberstehender Extreme.

Es stellt sich die Frage, inwieweit bei *Sans Soleil* überhaupt noch von "Gegensätzen" wie Leben und Tod, Kultur und Natur, Mensch und Ding, Vergangenheit und Zukunft, Vergessen und Erinnerung und ähnlichem gesprochen werden kann, wenn der Film selbst diese Begriffspaare als polare Verhältnisse darstellt. Marker will Anregungen geben, alltägliche Begriffe an sich und im Verhältnis zu anderen (ihrem "Gegensatz") zu überdenken. Geht es um die Subjektivität, so wird auf einzelne Begriffe eingegangen, z.B. den der Geschichte. Darüber hinaus werden die überindividuellen Gemeinsamkeiten der scheinbaren Gegensätze, wird das Kraftfeld zwischen den Polen herausgearbeitet.

Dies geschieht mit Schilderungen uns (europäischen Menschen) recht unbekannter Gepflogenheiten, vornehmlich aus Japan. Dort spielen trotz hoher Technisierung und Reizüberflutung durch elektronische Medien Religion, Animismus, Pflege von Ritualen, Bewahrung von Traditionen und Gebräuchen, die wir als Aberglaube ablehnen würden, eine wichtige Rolle. So gibt es in Japan ausschließlich bestimmten Tieren geweihte Tempel, beispielsweise Katzentempel; dort gedenken die Menschen ihrer entlaufenen Tiere, bitten um Schutz für sie, denn

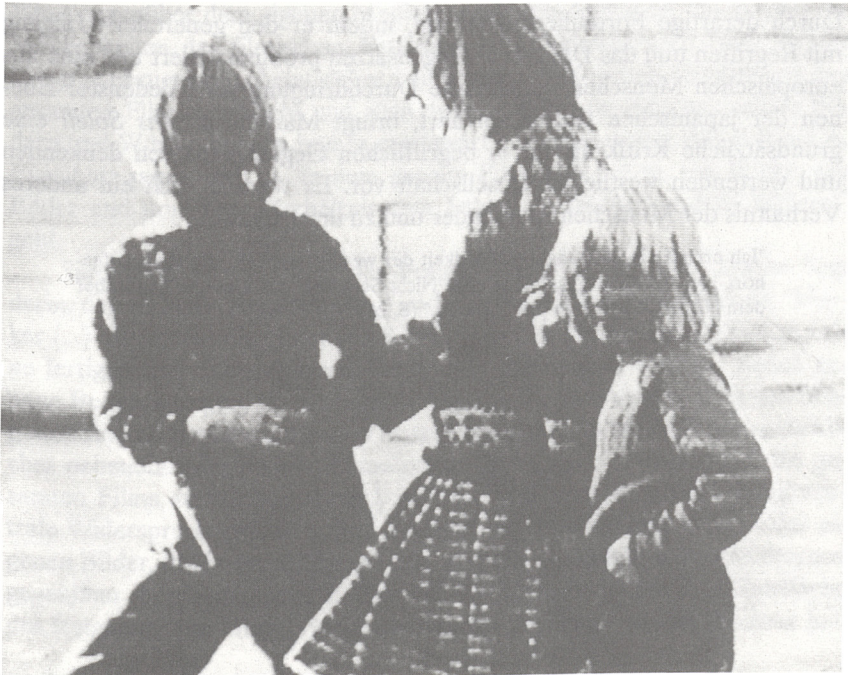
"an ihrem Todestage werde keiner wissen, wie für sie gebetet werden müsse, wie man verfahren müsse, damit der Tod die Katze bei ihrem wahren Namen nennt." (S. 2)

Der Katze kommt in *Sans Soleil* eine ganz besondere Rolle zu: sie taucht als Leitmotiv sowohl im Bild als auch im Kommentar immer wieder auf und visualisiert als domestiziertes Tier, das dennoch seinen freien Willen bewahrt hat, den fließenden Übergang zwischen Natur und Kultur bzw. Zivilisation.

Marker zieht eine weitere Tradition der japanischen Bevölkerung heran, um seinem Grundverständnis Gestalt zu geben. In der einmonatigen Vorbereitungszeit auf den Anbruch eines neuen Jahres beschäftigt sie sich in den verschiedensten Zeremonien nicht nur einen Tag, sondern ein Zwölftel des gesamten Jahres (einen Monat) lang mit dem Fortschreiten und Vergehen der Zeit. In den ersten Januartagen prägen dann die mit Kimonos bekleideten zwanzigjährigen Japanerinnen das Straßenbild, denn der 15. Januar ist der Tag der Zwanzigjährigen: sie feiern den Übertritt in das Leben der Erwachsenen.

"Wenn man eine Fabrik oder einen Wolkenkratzer baut, beginnt man damit, den Gott, der das Gelände besitzt, in einer Zeremonie milde zu stimmen. Es gibt eine Zeremonie für die Pinsel, für die Rechenbretter und sogar für die verrosteten Nadeln. Es gibt am 25. September eine für die Ruhe der Seelen zerbrochener Puppen: Die Puppen werden in einem der Göttin des Mitleids geweihten Tempel in Kiyomizu zusammengetragen und öffentlich verbrannt." (S. 2)

Im Gegensatz zu der westeuropäischen Welt gibt es in Japan nicht nur Zeremonien zum Andenken oder zur Verehrung von Personen oder solche, die im Zusammenhang mit dem Tun von Menschen stehen (z.B. Taufe, Ehe u.ä.), sondern auch Zeremonien für Tiere und alltägliche Dinge. Auf diese Weise wird die Trennung zwischen Mensch/Tier und Mensch/Ding durchlässig.



Läßt sich ein Bild des Glücks vermitteln? - Chris Markers *Sans Soleil*

Marker interessiert sich für Japan, weil er dort ein ungestörtes Verhältnis zu den Dingen in Form vieler kleiner Zeremonien als Bestandteil des Alltags erkennt, zu erkennen glaubt. Ein kurzes Gebet vor einem Heiligtum, das an der Straße, dem Weg zur Arbeit liegt, scheint 'normal', suggeriert uns der Film in einer kommentarlosen Einstellung. Das Bestehen althergebrachter Traditionen neben all den technischen Innovationen ist nur dort gefährdet, wo gewaltsam eine andere Kultur eingebrochen ist. Marker zeigt, daß durch die amerikanische Eroberung im II. Weltkrieg die Kultur der Ryukyus, in der das magische Wissen von Priesterinnen von Generation zu Generation weitergegeben wurde, einen derartig gewaltsamen Schock mit der westlichen Welt erlitt, so daß diese Zeremonien bald ausgestorben sein werden.

"Man bewundert, wie immer in Japan, daß die Wände zwischen den Bereichen so dünn sind, daß man auf einmal eine Skulptur betrachten, eine aufblasbare Puppe kaufen und der Göttin der Fruchtbarkeit das Kleingeld opfern kann, das stets zu ihren Darstellungen gehört." (S. 7)

"Die Wand, die das Leben vom Tode trennt, scheint uns nicht so dick zu sein wie einem Menschen aus dem Abendland." (S. 15)

Durch derartige Formulierungen und, indem er den generellen Umgang mit Begriffen und das Denken in Gegensätzen problematisiert und eine uns europäischen Menschen unbekanntere Durchdringung verschiedenster Ebenen der japanischen Kultur vorführt, bringt Marker in *Sans Soleil* eine grundsätzliche Kritik an der in begrifflichen Gegensatzpaaren denkenden und wertenden westlichen Gesellschaft vor. Er wünscht sich ein anderes Verhältnis der Menschen zueinander und zu ihrer Umwelt.

"Ich ermaß die unerträgliche Eitelkeit der westlichen Welt, die nicht aufgehört hat, das Sein gegenüber dem Nicht-Sein und das Gesagte gegenüber dem Nicht-Gesagten zu privilegieren." (S. 26)

Orkun Ertener

Filmen, als ob sich filmen ließe. Über das Bildersammeln und Filmemachen in Chris Markers *Sans soleil*

Bei einem derart komplexen und dichten Film wie *Sans soleil* ist eine Vielzahl von unterschiedlichen Zugängen denkbar. Zu seinen wichtigsten Elementen scheint denn auch gerade das Angebot an seine Zuschauerinnen und Zuschauer zu gehören, sich bei jedem wiederholten Sehen auch eine neue, vielleicht andere Sicht auf ihn zu erschließen, eine weitere thematische Ebene wahrzunehmen, die aufgrund der Fülle des Stoffs und der Motive bisher unbeachtet geblieben war. Ein möglicher Ansatzpunkt, der Gegenstand dieses Beitrages sein wird, ist die Frage nach dem Verhältnis des Films gegenüber dem eigenen Medium, nach den Aussagen, die er über die Möglichkeiten des filmischen Erzählens und Wahrnehmens trifft. Dieser Frage nachzugehen scheint daher lohnenswert, weil sie als Grundfrage den gesamten Film durchzieht und auch unausgesprochen zwischen seinen Bildern und Worten nahezu immer gegenwärtig ist. Zugespitzt läßt sich mit A. Eisenhart sagen, daß es "in dem ganzen Film ums Sehen, um Blicke, um Bilder und um unser Verhältnis zum Sehen, zu Blicken und zu Bildern"¹ geht.

Sans soleil ist ein Film, der Fragen aufwirft, und seine Stärke liegt darin, daß er keine passenden und endgültigen Antworten bereithält. "Marker (...) untersucht die Natur des Kinos"², aber er hat seinem Publikum keine fertigen und übertragbaren Ergebnisse anzubieten, sondern kleine genaue Beobachtungen, überraschende Ein-Blicke und oftmals üblichen Sehgewohnheiten zuwiderlaufende Verunsicherungen. So bleibt Widersprüchliches nebeneinander stehen. Unaufgelöst bleibt auch der während des gesamten Films ausführlich entwickelte und in diesem Zusammenhang zentrale Widerspruch zwischen dem Konzept der Realitätsmächtigkeit der eigenen Bilder, filmischer Bilder an sich, und dem grundsätzlichen Mißtrauen gegenüber ihrer Aussagekraft über die Wirklichkeit hinter der Oberfläche der festgehaltenen Dinge. So ist *Sans soleil* ein Film, der die Tendenz hat,

¹ Andreas Eisenhart: *Sans soleil*. In: Filmkritik, 27 (1983), H. 5, S. 221.

² Hans-Christoph Blumenberg: Gegenschuß. Frankfurt/M. 1984, S. 261.

sich selbst in Frage zu stellen, und der dies - durch die konsequente Beschreibung dieses Widerspruchs - seinen Zuschauerinnen und Zuschauern ebenfalls nahelegt.

Beide Seiten dieses Widerspruchs, in dem *Sans soleil* steht und durch den er möglicherweise erst entsteht - aus dem er jedenfalls seine produktive Spannung bezieht -, werden hier der Deutlichkeit halber zunächst getrennt betrachtet.

Dokumentarische Tendenzen

Die Aufmerksamkeit *Sans soleils* gehört auf der einen Seite der sichtbaren Welt, die in erster Linie eine dem europäischen Publikum fremde und exotische ist: den einzelnen Phänomenen ihrer Wirklichkeit, an denen zunächst nur die Oberfläche wahrnehmbar erscheint, ihre jeweils einzigartige physische Realität, auf die sich die Filmkamera und damit auch unser Blick richtet. Auf dieser Ebene zeigt er eine ausgesprochen realistische, dokumentarische Tendenz, die sich ausführlich den Details der beobachteten Erscheinungen zuwendet. Der gesamte Film besteht ganz wesentlich aus Details. Er sammelt Einzelheiten einer fiktiven, filmischen Reise (in der es allerdings kein reisendes Subjekt gibt, sondern nur einen distanzierten Kommentar, der die Reiseeindrücke begleitet) in seiner spezifisch filmischen Form: indem er Bilder von diesen Details sammelt, die er ohne die üblicherweise gewohnte Wertung nebeneinander stellt: "Chris Marker sammelt Bilder, überall auf der Welt. Er arrangiert sie nicht zu den Bildern eines wissenden Korrespondenten. Er denkt über sie nach, setzt sie in überraschende Verbindungen zueinander, verwirft sie wieder, ordnet sie neu. (...) Chris Marker behandelt die Welt als Fundsache. Vieles bleibt rätselhaft, geheimnisvoll. Mit Marker reisen heißt: sich auf ein Abenteuer ohne Gewißheiten einlassen."³

Der Kommentar unterrichtet uns bereits zu Anfang des Films über die programmatische Absicht, der dieses Verfahren entspringt: "Nach einigen Reisen um die Welt interessiert mich nur noch das Banale. Ich habe es während dieser Reise mit der Ausdauer eines Kopfgeldjägers verfolgt."⁴ Die Filmbilder, die wir in dieser Sequenz zu sehen bekommen, verweisen denn auch nachdrücklich auf die Suche nach dem Alltäglichen und Unspektakulären: In dem Innenraum einer Fähre, die vermutlich von der ja-

³ Ebd., S. 259.

⁴ Hier und im folgenden zitiert nach der Übersetzung des Kommentars durch Elmar Tophoven: *Sans soleil - Unsichtbare Sonne*. Hamburg 1983.

panischen Insel Hokkaido nach Tokio übersetzt, macht uns die Kamera mit der Einrichtung vertraut, fängt Bilder von schlafenden, rauchenden, lesenden Menschen ein, zeigt uns kleine unbedeutende Szenen dieser Überfahrt, verweilt auf den Gesichtern der Reisenden, als suche und finde sie dort einen Ausdruck für diese alltägliche Situation, von der berichtet wird. Die Bilder erzählen selbständig von der Wirklichkeit dieser Schiffsfahrt, ohne daß ihnen, bezogen auf das konkrete Geschehen, verbal etwas hinzugefügt werden müßte. Daß es nicht in der Absicht des Filmemachers liegt, Gezeigtes mit Worten zu duplizieren oder auch Gesagtes mit Bildern zu illustrieren, drückt sich so bereits zu Anfang des Films aus. Die Bilder erzählen davon, wie es im einzelnen auf dieser Überfahrt, als die Kamera lief, gewesen ist, weitere Absichten scheinen hier mit ihnen nicht verfolgt zu werden. Der Kommentar gibt in derselben Sequenz eine vorläufige Erklärung für diesen genauen Blick des geheimnisvollen Briefeschreibers (und auch Bildersammlers?): "Er liebte die Vergänglichkeit dieser flüchtigen Momente, diese Erinnerungen, die zu nichts anderem gedient hatten, als eben Erinnerungen zu hinterlassen." Oder auch Bilder zu produzieren, möchte man fast ergänzen.

Gleichzeitig wird in dieser (sieht man von der dem Film vorangestellten "Overtüre" ab) ersten Sequenz auch bereits deutlich, daß Bilder und Kommentar nicht immer bruchlos zueinander passen, daß sie eigenständige, manchmal widersprüchliche Wege gehen können und unterschiedliche Eindrücke zu vermitteln haben: Die Situation auf der Fähre, von der wir Bilder zu sehen bekommen, assoziiert der fiktive Briefeschreiber des Kommentars mit Kriegseindrücken: "Das Warten, die Untätigkeit, der unterbrochene Schlaf, das alles versetzt mich in einen vergangenen oder zukünftigen Krieg: Nachtzüge, Entwarnung, Atombunker... Vom Alltagsleben eingefasste kleine Bruchstücke des Krieges." An nichts davon erinnern die Bilder, sie erhalten diesen, deutlich als subjektiv dargestellten Bedeutungsgehalt durch den Kommentar, der dennoch nicht die Wahrnehmungsmöglichkeiten der Bilder durch das Publikum völlig auf diesen Blickwinkel einengt. Dieser persönliche Gehalt scheint sich den Bildern anzulagern, als einer unter anderen. Auf diese Eigenständigkeit des Kommentars und sein ungewöhnliches Verhältnis zu den Bildern wird im Weiteren noch genauer einzugehen sein.

Die Funktion, die den Bildern in diesem Zusammenhang zukommt, ist eine dokumentarische: das Filmen dient an diesem Pol von *Sans soleil* der Wahrnehmung von Realität, der Entdeckung von Wirklichkeitspartikeln, die ihrer Fremdheit oder aber auch Vertrautheit wegen in der Regel nur unvollständig wahrgenommen werden können und für die sich nicht zuletzt aufgrund ihrer Flüchtigkeit im filmischen Medium mit seinen reproduzierenden, bewahrenden Eigenschaften und seinen Möglichkeiten der distan-

zierten Betrachtung ein nahezu ideales Mittel der Bearbeitung findet. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, der für den gesamten Film aber nur ein eingegengter sein kann, verfügt *Sans soleil* über eine spezifisch "filmische Einstellung" gegenüber seinen Gegenständen im Sinne Siegfried Kracaurs, der nur solchen Filmen ästhetische Gültigkeit zuerkennt, "... die sich Aspekte der physischen Realität einverleiben, um sie uns erfahren zu lassen."⁵ Ihre Schöpfer vergleicht Kracauer mit "dem fantasiebegabten Leser oder wißbegierigen Entdecker; und ihre Lesarten und Funde gehen aus der vollen Versenkung ins gegebene Material hervor."⁶ *Sans soleil* reiht sich damit in eine realistische Tradition von Filmen, die sich neugierig und beharrlich für die besondere, d.h. konkrete Wirklichkeit ihrer Gegenstände interessieren, und deren Bilder nicht dazu dienen, abstrakte Aussagen zu illustrieren, sondern dem Kleinen, Konkreten und Banalen (verstanden im Sinne des Alltäglichen, Einfachen) zu seinem Recht zu verhelfen. In ihnen richtet, um noch einmal mit Kracauer zu sprechen, "die Kamera ihr Objektiv auf die physische Welt (...) und nur durch sie - vielleicht - auf die Idee dahinter."⁷

Einige weitere Beispiele aus dem Film mögen die dargelegte Sichtweise genauer erläutern.

Bilder aus dem afrikanischen Guinea-Bissau begleitet der Kommentar mit Überlegungen zu den Problemen der Revolution und der nationalen Einheit in diesem Land. Es sind zunächst, so teilt der Kommentar mit, auf dem Kai von Pidjiguiti aufgenommene Bilder arbeitender Menschen. Ihre "etwas trübsinnige Tätigkeit von tropischen Dockarbeitern" erinnere kaum an den revolutionären Kampf. Ebenso wenig seien die Probleme von Produktion und Verteilung - wir sehen eine lange Schlange von Frauen vor einem Geschäft, an denen die Kamera langsam vorbeifährt - für "revolutionäre Romantik" tauglich.

Und genau für diese Geschichte der Subjekte, die die Bedingungen der "großen", kollektiven Geschichte konkret erfahren müssen, interessiert sich der Film, sucht nach - den Möglichkeiten des Bildmediums entsprechenden - Ausdrucksweisen für sie, ohne dabei die individuelle Geschichte Einzelner zu erzählen, aber auch ohne nach plakativen Verallgemeinerungen und Verbildlichungen zu suchen, die seichtem Dokumentarismus oft anhaften. Antworten auf die Frage nach den kollektiven Lebens- und Überlebensbedingungen sucht Marker in dem, was er konkret in Afrika, Japan und Eu-

⁵ Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt/M. 1985, S. 69.

⁶ Ebd., S. 68.

⁷ Ebd., S. 273.

ropa als deren Äußerungen zu sehen bekommt - er bebildert nicht abstrakte Erklärungen.

In derselben Sequenz wird im Anschluß an die eben besprochene Stelle diese Haltung besonders deutlich. Dort heißt es im Kommentartext: "Mein persönliches Problem war begrenzter: Wie sollte ich die Damen von Bissau filmen?" Eine Frau "bietet mir ihren Blick, aber aus einem Winkel, wo es noch möglich ist, so zu tun, als gelte er nicht mir - und schließlich der wahre Blick, ganz gerade, der eine 25stel Sekunde gedauert hat, so kurz wie ein Bild."

Die dazugehörigen Bilder zeigen die Suche nach diesem Blick und einen Dialog, der nur visuell erfassbar ist: Frauen, die, das auf sie gerichtete Objektiv bemerkend, das Gesicht abwenden, denen die Kamera gleichwohl - wie auf der Suche nach einem zu enträtselnden Geheimnis - auf den Leib rückt, die ihre Blicke der Kamera entziehen, bis sich schließlich doch ein "wahrer" einfangen läßt bei einigen. Für dieses eine kurze Bild, für diesen kurzen Augen-Blick von Wahrheit müssen, wie wir sehen, viele gemacht werden. Marker zeigt demonstrativ, daß er viele Filmmeter belichtet, um sich einer inneren, subjektiven Wahrheit zu nähern, bis etwas fast zufällig und schlaglichthaft aufblitzt. Dem filmischen Medium ist diese Annäherung nur über die Wahrnehmung der konkreten physischen Situation möglich, also muß darauf - und nicht auf vordergründige Erklärungen - Zeit verschwendet werden. An dieser Stelle erscheint wichtig, daß der Filmemacher hier seine Arbeitsweise vorstellt; er inszeniert deutlich diesen "Moment der Erkenntnis" und zeigt damit den filmischen Weg, der zu ihm führen kann: über die genaue, ausdauernde und manchmal ungezielte Beobachtung des Konkreten und Sichtbaren zu dahinter liegenden, oft unsichtbaren Wahrheiten, Wesens- und Strukturmerkmalen. Markers Interesse gilt in der Fremdheit anderer Länder und Lebensweisen den beiläufigen und zufälligen Momenten, die, wie es Kracauer beschreibt, zu den ureigenen und wesentlichen filmischen Gegenständen gehören: "Von den kleinen Zufalls-Momenten, die dir und mir und dem Rest der Menschheit gemeinsame Dinge betreffen, kann in der Tat gesagt werden, daß sie die Dimension des Alltagslebens konstituieren, dieser Matrize aller anderen Formen der Realität. Es ist eine sehr substantielle Dimension. (...) Filme tendieren dazu, dieses Gewebe des täglichen Lebens zu entfalten, dessen Komposition je nach Ort, Volk und Zeit wechselt. So helfen sie uns, unsere gegebene materielle Umwelt nicht nur zu würdigen, sondern überall hin auszudehnen, sie machen aus der Welt virtuell unser Zuhause."⁸

⁸ Ebd., S. 394.

Einen Zugang zu dieser "Ästhetik des scheinbar Nebensächlichen"⁹ Markers gibt die Sequenz, in der der Kommentar von der historischen Figur der Sei Shonagon erzählt. In dieser Passage klappt zunächst wieder die Text/Bild-Schere weit auseinander. Während von der am japanischen Kaiserhof lebenden "kleinen Gruppe von Müßiggängern" um Sei Shonagon gesprochen wird, "die im japanischen Empfindungsvermögen eine viel tiefere Spur hinterlassen (hat) als alle Verwünschungen der Politik, indem sie lehrte, aus der Betrachtung der geringsten Dinge eine Art melancholischen Trostes zu gewinnen", sind Bilder militärischer Flugkörper zu sehen, die zu den "Verwünschungen der Politik" gehören und als Gegenbilder funktionieren zu der thematisierten Empfindsamkeit für die "geringsten Dinge".

Diese Sei Shonagon, die Ehrendame einer Prinzessin aus dem 11. Jahrhundert, heißt es weiter, habe eine übertriebene Liebe für Listen gehegt: "Sie hatte eines Tages die Idee, die Liste der 'Dinge, die das Herz schneller schlagen lassen' aufzustellen. Das ist kein schlechtes Kriterium, ich merke es, wenn ich filme. Ich begrüße das Wirtschaftswunder, aber was ich Ihnen gerne zeigen möchte, sind die Feste in den Stadtvierteln." Und ein solches Fest zeigt der Film dann auch sofort, in aller Ausführlichkeit und mit Sorgfalt für das Besondere dieses dem europäischen Filmemacher und Zuschauer fremden Ereignisses. Wiederum ist keine Kommentierung der Bilder für nötig befunden worden, die akustische Ebene füllt (vermutlich) der Originalton, in fast dreieinhalb Minuten und 38 Einstellungen werden uns Bilder von Tänzerinnen und Tänzern, Musikantinnen und Musikanten, dem Straßenpublikum, ihren Kostümen, ihren Gesichtern, den Schrittfolgen der Tanzenden gezeigt, kurz: von allem, was die Neugierde des Filmemachers erweckt hat, dessen Blick sich an dem Alltäglichen, den "geringsten Dingen" dieser uns fremden Kultur fängt, um sie sich und seinem europäischen Publikum auf diese Weise erfahrbar zu machen. Die Bilder sprechen wieder für sich; sie stellen sich zwar in einem dokumentarischen Gestus dar, der Authentizität suggeriert, beanspruchen aber keine Allgemeingültigkeit, einen originären Ausdruck japanischer Lebensweise vorzustellen. Sie funktionieren nur im Filmganzen und sind ein Teil eines komplexen Geflechts von Eindrücken.

Um diese andere Kultur, die Lebensweise ihrer Angehörigen zu verstehen, so ließe sich die Vorgehensweise *Sans soleils* auf der dokumentarischen Ebene, seine Vorliebe für die "geringsten Dinge", beschreiben, taugt eine verbale Aneinanderreihung von Fakten, etwa aus der japanischen Wirtschaft, die mit "aussagekräftigen" Bildern illustriert werden, wenig. Im TV-Alltag ist diese Art von Tautologie nach wie vor üblich und bestimmt

⁹ Hans-Christoph Blumenberg: *Gegenschuß*, S. 260.

unsere Sehgewohnheiten: ist von der Konjunktur der japanischen Wirtschaft die Rede, drängen sich den Fernseh-"Dokumentaristen" wie von Geisterhand die Bilder von elektronischen Produkten förmlich auf - der Gehalt der Bilder in diesem visuellen Medium tendiert gegen Null.

Marker dagegen bevorzugt den Blick auf das Vertraute der in dieser Kultur beheimateten Menschen, auf ihr konkretes Umfeld, und den Versuch, Bilder für diese Grundelemente ihres Lebens zu finden, in denen die fremden Phänomene selbst "zur Sprache kommen". Oft wirken sie so wie beiläufige und zufällige Eindrücke (was sie für die Zuschauerinnen und Zuschauer auch sein könnte), obwohl sie selbstverständlich am Schneidetisch begründet ausgewählt und durchdacht organisiert wurden. Der Briefschreiber und filmische Ich-Erzähler, dessen nur indirekte Anwesenheit eine produktive Distanz erzeugt, ist nicht von ungefähr fasziniert von Sei Shonagons Liste, von "allen Zeichen, die man nur zu nennen brauchte, damit das Herz schneller schlägt. Nur zu nennen." Und nicht zu bewerten, heißt es im weiteren Verlauf dieser Kommentarpassage. Auch er interessiert sich für die "geringsten Dinge", und will sie nur nennen, das hieße, übersetzt in das bildsprachliche Medium, in dem er operiert, sie nur aufzunehmen und zu zeigen, damit sie "selber" sprechen in ihrer konkreten Wirklichkeit. Text und Bild verfolgen dabei jeweils eigene Linien, sie ergänzen einander, ohne völlig ineinander aufzugehen.

Hinter den Bildern: Vieldeutigkeit und Subjektivität

An diesem Punkt nähern wir uns dem anderen Pol in der thematischen Auseinandersetzung mit den Filmen selbst. Wenn die einzelnen Aspekte der Wirklichkeit, den spezifischen Möglichkeiten des Filmmediums gemäß, durch Abbildung erfahrbar gemacht und durch Montage zueinander in Beziehung gesetzt werden sollen, stellt sich - nicht erste heute, nach fast 100 Jahren Filmgeschichte - zwangsläufig die Frage nach der Eindeutigkeit der Filmbilder, d.h. ihrer inhaltlichen Vermittelbarkeit an die Zuschauerinnen und Zuschauer, und vor allem nach ihrer Aussagekraft über die funktionalen und strukturellen Aspekte der Wirklichkeit, deren Oberfläche allein sie festhalten können. Diesen Fragen, diesem grundsätzlichen Dilemma einer "realistischen" Filmkunst stellt sich *Sans soleil* konsequent:

Marker ist den Bildern verfallen, aber er traut ihnen nicht. Sie bleiben flüchtig, unbestimmt, manchmal auch schroff abweisend.¹⁰

¹⁰ Ebd., S. 261.

An der banal erscheinenden Gewißheit, daß Bilder in erster Linie nur Bilder sind und weder mit subjektiver noch objektiver Realität verwechselt werden dürfen, läßt der Film keinen Zweifel aufkommen. Daß sie aber mit Realität verwechselt werden können und dies Alltag in einer modernen Mediengesellschaft ist, das zeigt er auch. So spielen an vielen Stellen Bilder von Bildern eine wichtige Rolle; Bilder, die häufig begonnen haben, ein Eigenleben zu führen, die die Wirklichkeit nicht mehr nur abzubilden versuchen, sondern sie zunehmend ersetzen.

Im medial großzügig versorgten Tokio sind Bilder, wie uns gezeigt wird, überall anzutreffen. "Die ganze Stadt ist eine auf Streifen gezeichnete Geschichte", teilt der Kommentar mit. Zu sehen sind dabei unter anderem mehrere Bilder von überdimensionalen Wandgemälden und Plakaten (Comics nachempfundene Zeichnungen sexuellen Inhalts, Gesichter von Frauen und Männern auf Wänden und Kinoplakaten, deren "Blicke" sich auf die Betrachterinnen und Betrachter zu richten scheinen), aufgenommen irgendwo in der belebten Großstadtszenerie Tokios. Den Blick dieser Riesengesichter, erfahren wir, fühle man auf sich lasten, "denn die Bildervoyeure werden ihrerseits von Bildern angesehen, die noch größer sind als sie selbst." Im nächsten Filmabschnitt, in dem eine Art medientheoretischer Diskurs über das japanische Fernsehen geführt wird (aus dem die in dieser Sequenz verwendeten Bilder ausschließlich stammen), heißt es in ähnlicher Weise: "Aber je länger man das japanische Fernsehen ansieht, umso mehr hat man das Gefühl, von ihm angesehen zu werden."

Bilder bestimmen nicht nur das Stadtbild und gehören via TV und Kino zum Lebensalltag, sondern sie prägen auch das Bewußtsein. Sie prägen sich, genauer gesprochen, darin ein, weil sie ein integraler Bestandteil der Wirklichkeit geworden sind und ihre Funktion, in einem abbildenden Verhältnis zur Wirklichkeit zu stehen - ihre inhaltliche Ebene - verloren haben. Sie beanspruchen, so führt es *Sans soleil* vor, in einer nicht mehr kontrollierbaren Weise Eigenständigkeit und können nicht mehr unreflektiert als Mittel der Welterkundung und -darstellung, also für einen filmischen Realismus genutzt werden: "Der Code ist die Botschaft", sagt uns der Kommentar. Das Zeichen steht nicht für etwas anderes, sondern nur mehr für sich selbst. Kino und Leben durchwirken sich in der Wahrnehmung des Einzelnen, aber sie sind nicht ohne weiteres inhaltlich aufeinander bezogen; zunächst stehen sie unvereinbar nebeneinander und gegeneinander.

Dieses Kernproblem dokumentarischen Filmens spart *Sans soleil* an keiner Stelle aus, auch dort nicht, wo er selbst dokumentarisch arbeitet, versucht, eine fremde Wirklichkeit präzise zu beschreiben. Überall schimmert das Mißtrauen Markers gegenüber den eigenen Ausdrucksmöglichkeiten hindurch, stehen die verwendeten Bilder unter einem Vorbehalt: es handelt sich bei *Sans soleil* um einen Versuch, eine filmische Suche nach

persönlichen Deutungen der Realität, nicht um sie selbst oder ihre Konservierung. Von der "Impermanenz der Dinge" spricht der Kommentar fasziniert. Die Vergeblichkeit, sie dennoch festhalten und gültige Erklärungen für sie finden zu wollen (mit "verbrauchten" Bildern, die ihre Aussagekraft verloren haben) scheint dem Filmemacher klar vor Augen zu sein. Sie führt zu dem Vorbehalt, dessen Gründe im Laufe des Films ausführlich dargelegt werden; ebenso ist aber auch der von Widersprüchen gekennzeichnete Versuch Gegenstand, mit diesen Vorbehalten umzugehen.

Es wird häufig behauptet, daß im Film Phantasien und Wünsche, kollektiver wie individueller Natur, hervorragende Ausdrucksmöglichkeiten finden. Ebenso gut aber läßt sich diese Aussage, wie *Sans soleil* zeigt, umkehren: Bilder eignen sich auch hervorragend dazu, im Kollektiv wirksame Phantasien zu produzieren, sich über die subjektive Vorstellungswelt zu legen und die individuelle Wunschproduktion - zumindest in ihrer visuellen, konkreten Gestalt - zu standardisieren. In *Sans soleil* wird von dem filmenden Briefeschreiber die Frage aufgeworfen, ob seine Träume wirklich die seinen seien, "... oder ob sie zu einem Gesamt-, zu einem ungeheuren Kollektivtraum gehören, deren Projektion die ganze Stadt wäre." Seine Bilder, mit deren Hilfe er die Auseinandersetzung mit dieser Frage führt, werden durch folgenden Satz eingeführt: "Der mit Schläfern gefüllte Zug versammelt alle Traumbruchstücke, macht einen einzigen Film daraus, den absoluten Film." Zu sehen sind dann Bilder von Menschen in einem fahrenden Nahverkehrszug, sie wirken müde, es ist denkbar, daß sie zur Arbeit fahren oder von ihr kommen. Einige lesen, hören Musik, einer spielt mit dem bekannten Zauberwürfel, die meisten halten die Augen geschlossen, scheinen zu schlafen. In Verbindung gebracht werden diese Bilder mit Bildern aus der kurz zuvor gezeigten "Fernsehsequenz". Jeweils einer Person oder einer kleinen Gruppe von Personen werden mittels der Montage die bereits eingeführten Fernsichtbilder aus Horror-, Samurai- oder Sexfilmen zugeordnet. Die Montage suggeriert, daß es sich dabei um die Träume und Vorstellungen der abgebildeten Personen handelt oder zumindest handeln könnte. Die Fiktion, die Gebrauchs- und Allgemeingut geworden ist, wird hier zur Wirklichkeit - ihrer Wirksamkeit nach in den Köpfen der Menschen. Diese Beschreibung der "Mediengewalt" in *Sans soleil*, die zu einem doppelten Bedeutungsverlust führt - dem der Bilder und der Wirklichkeit -, läßt sich so zusammenfassen: Fiktion und Realität lassen sich nicht scharf gegeneinander abgrenzen, kollektives Erleben wird medial produziert, fügt sich zusammen zu einem "absoluten Film". Die Wirklichkeit wird "bruchstückhaft" entwickelt.

Auch der Filmautor, dessen Bemühungen in *Sans soleil* vor allem den Fragen nach Erinnerung und Gedächtnis gelten, steckt in seiner eigenen Wahrnehmung und Arbeit mitten im Problem des Wirklichkeitsverlusts,

der auch ein Geschichtsverlust ist. Eine zentrale Bedeutung hat in diesem Zusammenhang die Sequenz, in der der Film ausführlich einen anderen Film zitiert: Alfred Hitchcocks *Vertigo*, der zum Zeitpunkt der Entstehung von *Sans soleil* selbst weitgehend nur eine Erinnerung war, da er über Jahre nicht in den Kinos gezeigt wurde. Dieser Film habe als einziger "das unmögliche Gedächtnis, das wahnsinnige Gedächtnis auszudrücken vermocht", ist die Ansicht des Briefeschreibers. Er macht in San Francisco "die Wallfahrt eines neunzehnmals gesehenen Films", vergleicht den Film mit der Realität der Drehorte. Zu sehen sind einmal wieder Bilder von - bereits gebrauchten - Bildern: Standbilder aus *Vertigo* und eigene Aufnahmen der authentischen Drehorte in San Francisco werden gegeneinander geschnitten. Das Ergebnis der Prüfung, die fast dreißig Jahre nach der Entstehung von *Vertigo* erfolgt, ist überraschend, verblüfft aber wenig im Gesamtzusammenhang des Films: "Hitchcock hatte nichts erfunden, alles war da." Es scheint kein Weg aus der Fiktion herauszuführen: ein Film, der neunzehnmals gesehen wurde, weil er hinsichtlich der eigenen Fragen und Überlegungen über Zeit und Erinnerung offensichtlich einen immensen Gebrauchswert hatte, erweist sich als realitätstüchtig in seiner Eigenschaft als Fiktion, die Macht seiner Bilder und Antworten legt sich über die eigenen Erinnerungen, Fragen und das eigene Leben; Bilder sprechen in *Sans soleil* mit Bildern, die Verbindung zu einer außerfilmischen Wirklichkeit ist (zumindest) gestört.

Und was hatte der unbekannte Erzähler in San Francisco, in dem Film *Vertigo* gesucht? Vielleicht einen für sich gültigen Ausdruck für die "Unmöglichkeit, mit dem Gedächtnis anders, als verfälschend umzugehen". Das formuliert sich in dieser Sequenz auch auf andere Weise. Es geht ihm um die Suche nach einem Ort "außerhalb der Zeit", nach einer Geschichte, die nur subjektiv bestimmt und persönlich begründet ist. Diesen Versuch unternimmt auch der ehemalige Polizeibeamte Scott in *Vertigo*, der sich eine Zeit erfindet, "die nur ihm gehörte": indem er eine tote Geliebte durch eine vermeintliche Doppelgängerin für sich selbst wieder zum Leben erweckt, schützt er seine Liebe vor den Anfechtungen der Zeit.

Die Frage nach dem Gedächtnis steht in *Sans soleil* an zentraler Stelle. Die Arbeit am Medium Film ist auch der Versuch, Geschichte durch Rekonstruktion festzuhalten, der Vergänglichkeit der Zeit durch Aufzeichnung von Augenblicken entgegenzuarbeiten. Dem Film kommt in diesem Zusammenhang immer wieder die Funktion eines medialen Gedächtnisses zu. Der Briefeschreiber selbst, so teilt uns der Kommentar mit, benutzt das Film als Instrument der Erinnerung - und erliegt dabei selbst der visuellen Kraft von Bildern:

Verloren am Ende der Welt (...) erinnere ich mich an den Januar in Tokio, oder vielmehr ich erinnere mich an Bilder, die ich im Januar in Tokio gefilmt habe. Sie haben sich jetzt an die Stelle meines Gedächtnisses gesetzt, sie sind mein Gedächtnis. Ich frage mich, wie die Leute sich erinnern, die nicht filmen, die nicht fotografieren, die keine Bandaufzeichnungen machen, wie die Menschheit verfuhr, um sich zu erinnern. Ich weiß, sie schrieb die Bibel. Die neue Bibel wird das ewige Magnetband einer Zeit sein, die sich unablässig wiederlesen muß, um nur zu wissen, daß es sie gegeben hat.

Auch *Sans soleil* hat eine überpersönliche Funktion, Mittel der Erinnerung zu sein, ein bewahrendes, schützendes Dokument gegen den Verlust von Geschichte. Dafür lassen sich viele Beispiele finden: die offensichtlich dem Vergessen geweihte Kultur der Ryukyus auf Okinawa, die hier wenigstens durch ihre filmische Abbildung ein Denkmal findet, der politische Kampf gegen die Flughafenerweiterung in Narita, der vergeblich war, das Schicksal der Kamikaze-Flieger des Zweiten Weltkriegs, das in eine vergessene und verdrängte Epoche japanischer Geschichte gehört, um nur einige zu nennen.

Wie tauglich aber ist der Film als Gedächtnis, wieviel subjektive Wahrheit der einzelnen Geschichten läßt sich mit ihm bewahren und darstellen? Wie sehr legen sich Bilder (die doch der Erinnerung dienen sollten) - wie bei dem Autor selbst und seinen Tokiobildern - über das eigene authentische Erleben (und die Erinnerung daran) und betäuben es so, statt es sprechen zu lassen?

Das Dokumentarische als Fiktion

Daß Bilder äußerer Wirklichkeit über innere, subjektive Wahrheit wenig Aussagekraft haben, beliebig interpretierbar sind, mehr noch: daß sie oftmals gleich bleiben, obwohl sich Geschichte ereignet, Realität verändert hat, sind wiederkehrende Grundelemente der Skepsis von *Sans soleil* gegenüber den eigenen Möglichkeiten. Die Tränen des Offiziers bei einer Ordensverleihung, die zunächst als solche der Ergriffenheit erscheinen mögen, sind Tränen des verletzten Stolzes, aber wie soll man ihnen das ansehen, wie sich den tausend Geschichten hinter den einzelnen Gesichtern nähern? Die Bilder von der Demonstration in Narita, aufgenommen offensichtlich zehn Jahre nach den Hauptereignissen im Kampf gegen den Flughafen, sind immer noch dieselben, wie der Kommentar mitteilt: dieselben Schauspieler, dieselbe Polizei, dieselben Schlachtrufe und Spruchbänder für dasselbe Kampfziel. Der einzige, jedoch wesentliche Unterschied besteht darin, daß der Kampf längst verloren ist.

So wird auch letztlich das Dokumentarische zum Fiktiven, zumindest haftet ihm die Halbwahrheit an, das Unzulängliche; es gibt, so scheinen diese Beispiele zu demonstrieren, keine sicheren Erkenntnisse, die sich festhalten lassen - nicht einmal und gerade nicht in dem, was augenscheinlich zu sehen ist. Die Wirklichkeit benötigt Erklärungen; und Bilder, die sie zu beschreiben versuchen oder zu beschreiben vorgeben, benötigen sie nicht minder. Was wären die Bilder ohne die Stellungnahmen und Erklärungen des Kommentars? Nur, sind diese richtig? *Sans soleil* stellt Fragen, denen der Filmemacher keine Antworten beigefügt hat. Er hinterläßt Verunsicherungen.

Für die Frage, wie sich mit Bildern die "Realität" der Geschichte darstellen läßt, hat der Videokünstler Hayao Yamaneko eine persönliche Antwort gefunden, die der Film uns vorstellt. Er verfremdet "die Bilder der Vergangenheit" elektronisch mittels eines Synthesizers, zu einer Bildebene, die er als Hommage an Tarkowski "die Zone" genannt hat. In ihr reduzieren sich Bilder auf ihr Wesentliches, auf Farben, Formen und Bewegung, und geben sich damit zu erkennen als das, was sie eigentlich sind: Bilder. Für Yamaneko sind dies "weniger verlogene Bilder (...) als die Bilder, die du am Fernsehschirm siehst. Sie wollen eben das sein, was sie sind, nämlich Bilder, nicht die transportierbare, kompakte Form einer schon unerreichbaren Wirklichkeit."

In dieser "Zone" außerhalb der Wirklichkeit lassen sich dann auch Menschen wie die *Etas* darstellen, Angehörige der untersten sozialen Schicht, die keinen Platz in der japanischen Gesellschaft haben und deren Existenz durch Nichtwahrnehmung geleugnet wird: "Sie sind Unpersonen, wie sollte man sie anders zeigen als in der Form von Unbildern?" Diese Menschen finden darin einen annähernd adäquaten künstlerischen Ausdruck für ihre hoffnungslose Situation.

Diese Maschine kann aber auch genutzt werden, wenn die Möglichkeiten des bildlichen Ausdrucks überhaupt an ihre Grenzen gekommen sind. So sind in der Sequenz, in der der Kommentar den Abschiedsbrief eines Kamikaze-Fliegers zitiert, alle Bilder (die, wie sich ahnen läßt, die Verabschiedungszeremonie, die Einsatzflüge und das Ende der Flieger zeigen) durch Yamenekos Synthesizer verfremdet. Die geschichtliche Wahrheit des zitierten Piloten Uebara liegt, wenn überhaupt, in seinem Brief; Bilder, die einen Anspruch auf Realität erheben, können das Ausmaß der Tragödien, die sich abgespielt haben, ohnehin nicht ermessen, warum also sollten sie gezeigt werden? Und wenn sie gezeigt werden, dann doch nur so, daß die Begrenztheit ihrer Aussagekraft deutlich zu sehen ist: daß sie Bilder sind und nichts anderes.

Die Eigenständigkeit des Kommentars

An dieser Stelle, in der die Bilder als solche ausgestellt sind, zeigt sich daher vielleicht am deutlichsten die Funktion, die dem Kommentar in *Sans soleil* zukommt: er erzählt von dem, was der Film nicht zeigen kann, nicht aber in der bekannten Art zusätzliche Informationen zu geben, für die sich keine Bilder haben finden lassen, sondern indem er eine eigenständige Linie verfolgt, über das Gesehene und Gezeigte nachdenkt, es in eine Ordnung zueinander bringt oder auch in seiner Fragmentarität und Sperrigkeit beläßt. Er verweist - und das gilt nicht nur für diese eine Stelle - auf eine Wirklichkeit, die sich nicht abbilden, nicht ausdrücken läßt, löst vermeintliche Gewißheiten auf und stellt den Film immer wieder als Film aus: "Der Kommentar versetzt uns an einen fiktiven Schauplatz, in jene *Zone*, die eigentlich nichts anderes ist als der Film, der gesehen wird. Die *Zone* - das Feld des Sehens zu einem Ereignis zu machen, dafür ist der Kommentar da."¹¹

Er stellt den Film in Frage, weil er immer wieder an die Vergeblichkeit der Suche nach völlig aussagefähigen Darstellungsformen erinnert, Fragen aufwirft, die sich durch einen Film nicht beantworten lassen, aber er fügt ihn auch zusammen, weil er den Standort der gezeigten Bilder bestimmt und sie in ihrer begrenzten Gültigkeit ins Recht setzt. Dennoch kommt nicht ihm allein die zentrale Bedeutung für *Sans soleil* zu. Seine Eigenständigkeit, seine kontrapunktische Existenz gegenüber den Bildern bewahrt auch ihnen ihre Eigenständigkeit: nicht Kommentar und Bilder zusammen ergeben den Film, sondern ihr Widerspruch zueinander produziert ihn erst.

Offene Form: Film als Dialogangebot

Am Ende von *Sans soleil* wird eine Erinnerung an die eigenen Bilder inszeniert. Im Film zuvor verwendete Bilder verschiedener Sequenzen werden aneinander geschnitten und erreichen jetzt durch ihre Verfremdung die "Zone" Yamenenkos, während der Kommentar - vordergründig ein Ritual aus der japanischen Kultur aufgreifend - dem Nicht-Sein und dem Nicht-Gesagten Respekt zollt. Im Wiederlesen seiner selbst scheint der Film, ähnlich wie es in der oben zitierten Passage über das filmische Erinnern geheißt hatte, sich vergewissern zu wollen, daß es ihn überhaupt gegeben hat - und er will sich befreien "von der Lüge", die in diesem grundsätzlichen Widerspruch zwischen Kunst und Wirklichkeit auch seinen Bildern anhaf-

¹¹ Jürgen Ebert: Das dritte Auge. In: *Filmkritik*, 27. Jahrgang (1983). H. 5, S. 225.

tet. Damit verweist er ein letztes Mal auf all das, was nicht in ihm enthalten ist. Er betont noch einmal, nichts anderes als ein Film zu sein, *ein* möglicher Blick unter anderen auf die vorgestellten Gegenstände.

Dennoch kann für *Sans soleil* diese elektronische Verfremdung, die den Gedanken der "Zone" von Wahrhaftigkeit verbildlichen soll, keine endgültige Lösung darstellen. Sie ist aber vielleicht der deutlichste Ausdruck für den Mangel an filmischen Möglichkeiten, die Wirklichkeit angemessen abzubilden, der in *Sans soleil* beschrieben wird.

Worin der Weg zu einer Lösung liegen könnte, vermittelt *Sans soleil* gleich in seiner Anfangssequenz, der "Overtüre", in der Form eines Angebots an seine Zuschauerinnen und Zuschauer. Dort werden wir mit dem Bild dreier Kinder bekannt gemacht, das für den Film- und Briefeautor sein "Bild des Glücks" sei. Nur läßt sich dieses Glück, das es ihm bedeutet, filmisch nicht vermitteln, auch nicht über den Umweg, Gegenbilder an dieses Bild zu montieren, wie uns auch sogleich demonstriert wird (zu sehen ist ein Militärflugzeug an Bord eines Flugzeugträgers). Wie ließe sich denn auch subjektiv empfundenes Glück überhaupt und gar in Bildern mitteilen? In der Einsicht in die Unmöglichkeit dieses Vorhabens findet sich aber ein Weg, einen Dialog zwischen den Subjekten über das Glück zu eröffnen. Im Kommentar heißt es: "Ich werde es eines Tages ganz allein an den Anfang eines Films setzen und lange nur schwarzes Startband darauf folgen lassen. Wenn man nicht das Glück in dem Bild gesehen hat, wird man wenigstens das Schwarze sehen." Und tatsächlich steht dieses Bild der drei Kinder am Anfang von *Sans soleil* und zu sehen ist danach auch der Schwarzfilm; nicht eines Tages, sondern bereits für diesen Film hat dieses Verfahren Gültigkeit. Das Schwarze zu sehen, hieße für den Zuschauer und die Zuschauerin nach innen zu sehen, die eigene Vorstellungswelt in einen Dialog mit dem Film zu bringen. Dies gilt nicht nur, können wir annehmen, für die einzige Stelle des Films, in der Schwarzfilm zu sehen ist, sondern für alle seine Bilder, die von den Betrachterinnen und Betrachtern erst subjektiv angeeignet werden müssen, bevor sie Gültigkeit erlangen. Der Film lebt somit zwischen seinen Bildern und jenseits des Kommentars, das heißt er wird von seinen Betrachterinnen und Betrachtern in der Rezeption erst vollständig ins Leben gerufen. Ein solches Verfahren versucht, Assoziationen zu stimulieren, ohne sie im voraus berechnen zu wollen, im Gegensatz etwa zur Arbeitsweise Alexander Kluges, der auch ein offenes Konzept verfolgt, bei dem aber die auszulösenden Assoziationen durch den Filmemacher möglichst genau zu kalkulieren sind.

Nachdem der Film keinen Anspruch auf eine vollständige Repräsentanz der Wirklichkeit mehr erhebt, so ließe sich das Vorgehen Markers beschreiben, kann er auch erst in diesem Dialog zwischen dem Produkt und seinen Rezipienten entstehen, letzten Endes eben im Kopf eines jeden Zu-

schauers, einer jeden Zuschauerin: so viele den Film sehen, so oft gibt es ihn dann auch - und jeder Film trägt ein Stück der Wirklichkeit mit sich, nach der er sucht. In diesem Konzept wird auch ästhetisch dem in *Sans soleil* immer wieder deutlich formulierten Gedanken Rechnung getragen, daß es immer nur subjektive Zugänge zur Wirklichkeit gibt und daß erst die Summe der Einzelwahrnehmungen zu einem umfassenderen Bild über die "schon unerreichbare Wirklichkeit" führen kann. Filmen hieße dann, Bilder zu finden und einen Dialog über sie zu eröffnen, in dem die Bilder dem Publikum für eigene gedankliche Arbeit zur Verfügung stehen; es hieße auch, Fragen aufzuwerfen, ohne sie sogleich beantworten zu müssen, den Reichtum und die Vieldeutigkeit der Bilder zu nutzen, und nicht, mögliche Erkenntnisse und Ein-Blicke durch vordergründige Erklärungen zuzuschütten. Einen solchen Versuch stellt *Sans soleil* dar, der daher auch ein ungewohntes, nicht auf den ersten Blick zugängliches Werk ist, "das sich in keine der herkömmlichen Kategorien einordnen läßt, sondern allenfalls an den Grenzlinien von Film-Essay, Reisedokumentation und Cine-Poem anzusiedeln ist."¹²

Trotz aller Skepsis ist in *Sans soleil* immer die Gewißheit gegenwärtig, daß es immerhin eine Wirklichkeit gibt, die es zu beschreiben lohnt, so schwer sie auch zugänglich sein mag. Sie ist in den Worten T.S. Eliots, die dem Film als Motto vorangestellt sind, eindrucksvoll formuliert:

"Because I know that time is always time
And place is always and only place."

Auf einer Suche, auch nach Ort und Zeit, den "Koordinatenachsen" der Wirklichkeit, befindet sich Chris Marker mit *Sans soleil* glücklicherweise in dem produktiven Bewußtsein, nicht mehr als fragmentarische Ergebnisse anbieten zu können, selbst nur Fragment zu sein, das auch von einem Filmen erzählt, das nicht möglich ist, ohne sich selbst in Frage zu stellen.

¹² Ulrich Berls: Ohne Sonne. In: Filmbeobachter. 1983, H. 6, S. 11.



Der "Tanz der Braut" zeigt Jarmans filmischen Essayismus als zugleich aggressiven und meditativen Ausdruck der Rebellion gegen patriarchale Fesseln.

Guntram Vogt

Der filmisch-essayistische Ausdruck der Zivilisations-Katastrophe. Derek Jarman's *The Last of England*

"As I made this film I thought even if I throw myself out of the window I'll land somewhere. So I said to everyone: 'Jump!'"¹

1. Titel und Thema

Derek Jarman hatte während der Produktionszeit² seines Films für dessen Titel verschiedene Versionen erwogen, die in ihrer offenen Form bereits auf den essayistischen Charakter dieses Films hindeuten: Zuerst *Victorial Values*, dann *The Dead Sea* (in Anlehnung an Arnold Böcklins *Toteninsel*), oder auch *GBH* (als Abkürzung von *Grievous Bodily Harm*), bis sich Jarman an Ford Madox Browns Gemälde *The Last of England* (1855) erinnerte: "(...) the painting of the emigrants leaving the white cliffs behind for a life in the new world."³ Der Titel des Gemäldes "The Last of England" ist mehrdeutig zu verstehen: einmal im Sinn dessen, was die Emigranten als Letztes von England noch sehen, zum andern im Sinn dessen, was von England überhaupt noch übrig geblieben ist und schließlich im Sinn der Vision einer ungewissen Zukunft. Diese ineinander übergehenden Deutungen der Beobachtung, der Erinnerung und der Vision des Kommenden verknüpft der Regisseur, indem er mit bewußt registrierendem

¹ Derek Jarman in dem von ihm zum Film herausgebrachten Buch: *The Last of England*. London 1987. S.175 (zitiert: Filmbuch)

² *The Last of England*, mit 240 Tsd. Pfund finanziert, unterstützt von British Screen, Channel Four und dem ZDF.

³ Filmbuch S.190.

Blick, weithin unwillkürlicher Erinnerung und traumartiger Vision sein Material sammelt.⁴

Im Unterschied zu den vielen spektakulären Hollywood-Filmen mit 'Endzeit'-Katastrophen verhindert Jarmans Film aufgrund einer vielfältig inszenierten Trauerarbeit jeden billigen Schockeffekt. Mit dem im Titel betonten "The Last of..." reiht sich dieser Film ein in jene, zunächst literarischen, Szenarien von Endzeit, die der abendländischen Geschichte seit der griechischen Tragödie und seit der "Apokalypse" des Johannes ihre latente Gewaltförmigkeit und Zerstörungskraft bewußt machen und zugleich - direkt oder indirekt - deren Gegenbilder bewahren und entwerfen. Im 20. Jahrhundert - Erster Weltkrieg, Zweiter Weltkrieg, Holocaust, Hiroshima, Gulag, die Kolonialkriege - nimmt der Film diese vor allem vom Theater (v.a. Karl Kraus, Samuel Beckett, Heiner Müller) tradierte Kathastrophik auf. Die Spannweite umfaßt dabei so unterschiedliche Filme wie Godards *Weekend*, Pasolinis *Salò*, Tarkowskis *Stalker* oder Jarmans *The Last of England*.

Das Thema des Endes und des Abschieds korrespondiert, bei allen Unterschieden und Eigenarten, mit dem bereits 1978 von Jarman gedrehten 103-Minutenfilm *Jubilee*, der am historischen Beispiel von Elisabeth der Ersten den apokalyptisch aufgefaßten Zusammenbruch einer Gesellschaft zeigt. Es korrespondiert, nimmt man das Motiv des gewaltsamen Todes, mit dem 1988 herausgebrachten Film *War Requiem*, dessen Visualisierung der Musik von Benjamin Britten und des Textes von Wilfried Owen in Bildern des Sterbens kulminiert. Starke formale Bezüge bestehen gleichfalls zu dem zuletzt von Jarman herausgebrachten Film *The Garden* (1990).⁵

2. Form und Gestaltung

Derek Jarman erscheint uns in seinem Essayfilm *The Last of England* wie derjenige Filmemacher, der den drohenden Zerfall der Zivilisation am radikalsten zum Ausdruck bringt. In einer thesenhaften Zuspitzung könnte man sagen: Um auf den Zerfall der Zivilisation, wie er ihn für England symptomatisch im Thatcherismus der 80er Jahre sieht, filmisch zu

⁴ Jarman: "'The Last of England' is structured in a very different way: dream allegory. In dream allegory the poet wakes in a visionary landscape where he encounters personifications of psychic states." Ebd. S.188.

⁵ Der Hinweis auf diese thematische Korrespondenz soll nicht im Widerspruch gesehen werden zu Jarmans Aussage: "The film is like no other; occupying its own space; (...)." Ebd. S.160/163.

antworten, läßt er die Bilder und Töne in einen gleichsam katastrophischen Ausdruck zerfallen.

Dies allein würde den essayistischen Stil noch nicht begründen; hinzu kommt eine, durch Schnitt/Montage unterstützte extrem 'offene' Inszenierung. Nicht nur, daß die Dreharbeiten ohne direkten Bezug zu einem Script erfolgten, kann einen solchen Stil begünstigen, sondern mehr noch, daß ein großer Teil der Szenen ohne Regieanleitung, z.T. von je für sich arbeitenden Kameraleuten, aufgenommen und erst am Schneidetisch einer, wie Jarman es betont, entschieden subjektiven Montage unterworfen wurde.⁶ Bemerkenswert ist dabei - bis auf wenige bezeichnende Ausnahmen - das ohne Sprache funktionierende Bildgeschehen, "in contrast to a wordbound cinema".⁷ Aufgrund der in den Bild-Ton-Beziehungen vorherrschenden, zugleich emotionalen und intellektuellen Rigorosität, entsteht insgesamt ein Stil der existentiellen Intensivierung. In dem, was auf den ersten Blick wie stilistische Willkür aussieht, spürt man, daß der Filmautor sich selbst, seine Erfahrungen und Wahrnehmungen, wesentlich zum Maß des filmischen Ausdrucks macht.⁸ Dies zu erkennen, ist deshalb so wichtig für das Verstehen eines solchen Filmes, weil Jarman in mehr als einer Hinsicht zu den Außenseitern der Gesellschaft gehört und in seinem Film solche Bezüge nicht unterdrückt.⁹ Der "Mut zur Subjektivität", der bereits dem ersten großen Essayisten Montaigne bescheinigt wird¹⁰, charakterisiert auch den Filmessayisten Jarman. Nicht zuletzt in dieser bewußten und radikalen Subjektivierung des Filmes mit den dadurch bedingten Verstößen gegen die narrativen Konventionen des Sehens und Hörens liegen die Widerstände, die den Rezeptionserwartungen begegnen.

Um diesen Stil besser zu verstehen, sind Kenntnisse über Jarmans künstlerische Entwicklung hilfreich. Seine Bücher - *Dancing Ledge* (1984) und *The Last of England* (1987) - bilden dafür, nicht zuletzt wegen der

⁶ Jarman: "I gave as few directions as possible. Most of the scenes directed themselves." Ebd. S.199. An gleicher Stelle macht Jarman am Beispiel der Hochzeits-Szene aufmerksam auf die mittels der Super-8-Kamera erfolgten Schnitte: "Most of the cuts you see on screen were in the camera. We did very little editing."

⁷ Ebd. S.187.

⁸ "I think film-makers should bring much more of their experience to their work than they do. I've never understood why so many are content to be transmitters of the second-hand. It's epidemic in our film culture." Ebd. S.196f.

⁹ Selbstaussagen, die dies bestätigen, gibt es genug, in seinem ersten Buch "Dancing Ledge" (London 1984) ebenso wie im Filmbuch zu *Caravaggio* (London 1986) und im erwähnten Filmbuch zu *The Last of England*.

¹⁰ Hugo Friedrich: *Montaigne*. 2., neubearbeitete Aufl. Bern und München 1967. S.25.

tagebuchartigen Teile, eine aufschlußreiche Quelle. Zum Film *The Last of England* hat Jarman das gleichnamige Buch publiziert, das in seiner Mischung aus Arbeitsjournal, poetischer Reflexion, Tagebuch, Kindheits- und Jugenderinnerungen, Rückblick auf Reisen (in die USA und in die Sowjetunion, nach Italien), Kurzinterviews und eingestreuten Fotografien von Personen und Filmeinstellungen einen eigenen Beitrag zum literarischen Essayismus darstellt. Der Unterschied zum Film allerdings ist, bei aller Vergleichbarkeit hinsichtlich der fragmentarisierenden Anordnung, gravierend und aufschlußreich: Während das Buch nach Form und Inhalt bei allen Textbrüchen eine ästhetische Geschlossenheit, ja sogar 'Schönheit' wahrt, verweigert der Film auch dort, wo er explizit um verlorene Schönheit trauert, aufgrund seines insgesamt aggressiv zerrissenen Bild-Ton-Arrangements jedes Zugeständnis durch ästhetische Beschwichtigung.¹¹

Der Film zeigt am Anfang einen Erzähler oder Chronisten (von Jarman selbst dargestellt), dessen in vier Teil-Monologen ausgesprochene Erinnerungen, Beobachtungen und Visionen im Fortgang unausgesprochen das Bild und den Ton bestimmen. Mit diesem Monolog beginnen die Bild- und Ton-Kontexte, auf deren ausschlaggebende Bedeutung ich noch ausführlicher eingehen werde. Zunächst der Monolog. In seiner Eröffnung vervielfacht sich sogleich die Perspektive (siehe dazu das Filmprotokoll). Zunächst sieht man den monologisierenden Chronisten, der seine sprunghaft-assoziierenden Aufzeichnungen macht und fast gleichzeitig bemerkt man die Arbeit der unruhig-suchenden Kamera, die ihm bei seiner Niederschrift über die Schulter schaut, seine Arbeit und ihr Umfeld beobachtet. Zusätzlich dazu erfolgt nach den ersten 11 Sekunden auch schon der erste Bruch in der kaum aufgebauten Erzähllinie: durch die Sekunden-Montage eines Bildes aus einem später mehrfach auftauchenden Teilthema (der Junge, der sich eine Droge spritzt) machen sich die "gefangenen Erinnerungen", von denen der Monolog ausgeht, visuell bemerkbar. Schnell und immer ausgreifender behaupten sich diese memorierenden Bild-Einschübe. Und in einer weiteren Brechung der Szene, besser gesagt: der Situation des visionären Chronisten, dringen aus der von der herumsuchenden Kamera beiläufig erfaßten Außenwelt (Stadt frühmorgens) deren Geräusche ins Innere der Wohnung: der Stundenschlag einer Uhr, Autolärm, eine Sirene; auch in diese Tonspur ist bereits die erste musikalisch verfremdete Einlage

¹¹ Wollte man zu Jarmans "The Last of England" ein literarisches Pendant finden, so wäre dies eben nicht sein gleichnamiges Buch, sondern vielleicht Rolf Dieter Brinkmanns 1987 postum publiziertes "Tagebuch" mit dem komplexen Titel: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: Träume Aufstände/Gewalt/Morde. Reise Zeit Magazin. Die Story ist schnell erzählt. (Tagebuch)*. Hsg. von Maleen und Robert Brinkmann. Reinbek bei Hamburg 1987.

eingespielt. Und während der Monolog, "in a BBC monotone"¹², seine poetisch kodierten Sätze der Endzeit spricht, während die Feder des Chronisten in 'gestochener' Schrift die Eintragungen macht, hat sich das Bild weithin auf die erinnerte Szene verlagert, in der der Junge Spring auf dem Gemälde *Profane Love* von Caravaggio¹³ herumtrampelt. Mit der dunklen Rede von Shakespeares "synkopiertem Tod" - "Outside in the leaden hail the Swan of Avon dies a synkopated death"¹⁴ - setzt die getragene Musik der Violinen ein, wobei die evozierte Vorstellung von dem im bleiernen Hagel (Schüsse, Kugeln?) umgekommenen Dichter nachhallt, wenn der erste Monolog endet: "On every green hill mourners stand, and weep for 'The Last of England'".

In ähnlicher Weise ist in weiteren Sprachbildern, Anspielungen an geschichtliche und alltägliche Ereignisse, von Tod und Sterben in der Natur und im Alltag die Rede. So wie hier der "synkopierte Tod" des großen Dichters Shakespeare unter den Bedingungen der Gegenwart angedeutet ist, wobei jede 'Erklärung' offenbleibt, stellt sich später in der Hinrichtungs-Szene des jungen Mannes mit dem Stakkato der Maschinenpistolen unversehens ein Bezug her zu diesen tödlichen Synkopen; auch dies nur eins von so vielen Beispielen des essayistischen Bauprinzips, in dem sich die Bedeutung der Teile aus ihrem Verhältnis und ihrer Resonanz zueinander und zu einzelnen Oberthemen definieren, ohne daß diese Bezüge streng durchgeführt wären.

Der gesamte Film besteht aus mehr als 40 unterscheidbaren Themenkomplexen. In der Oberflächenstruktur, von Peter Wuss durch "stabile

¹² Filmbuch S.166.

¹³ Jarman gibt diesen Titel an; in der Kunstgeschichte ist dieses Gemälde auch als *Siegender Amor* oder als *Amor terreno* überliefert.

¹⁴ Ähnlich wie Alexander Kluge deponiert Jarman in seinem Text kulturbezogene Anspielungen und versteckte Zitate, hier beispielsweise das von Ben Jonson in einem Huldigungsgedicht erfundene Wort auf den in Stratford-on-Avon geborenen und verstorbenen Shakespeare vom "süßen Avon-Schwan". - Für den Essayfilm von Jarman, Kluge, Godard, Marker, Ivens u.a. besteht generell die Frage, ob solche Anspielungen, Zitate, Parodien, Plagiate etc. entziffert werden müssen, um ihren Sinn im Kontext zu verstehen; begonnen von Karl Kraus im aus Zitaten montierten Endzeitdrama *Die letzten Tage der Menschheit*, zugespitzt in Benjamins widersprüchlich interpretierten Andeutungen zur Montage des Materials in seinem projektierten "Passagen-Werk", gibt es für den modernen Autor und Künstler (wie schon in anderer Weise etwa in Dantes "Commedia" die Figurenanspielung) die legitime Möglichkeit der versteckten Zitatmontage und damit die Möglichkeit einer Rezeption auf verschiedenen Stufen. Für den Essayfilm vervielfachen sich damit die Möglichkeiten seiner Beziehungsvielfalt.

Zeichen" charakterisiert¹⁵, überwiegen in den thematisch definierbaren Linien der schnelle Schnitt-Rhythmus und die entsprechend hektisch wirkende Tonspur. Die Tiefenstruktur, bei Wuss an gleicher Stelle mit dem Begriff der "instabilen Zeichen" benannt, liegt in den Bildern und Tönen vorwiegend der Natur, - z.B. Pflanzen im Sand oder aus einem Betonspalt wachsend, Vogelgezwitscher, Geräusche von Wasser, Regen, Sturm - und der Kulturgeschichte - das Gemälde von Caravaggio oder die Figur des "Häretikers" mit dem Spitzhut oder die Allegorie der mythologischen Figur 'Babylon', die als "the dynamo of the city" den Globus dreht.¹⁶ Eine wesentliche Bereicherung der Tiefenstruktur liegt im Arrangement des Tonmaterials, von Jarman charakterisiert als "Palimpsest", d.h. als verborgene Mitteilung auf der Tonspur.¹⁷ Oberflächen- und Tiefenmerkmale gehen, das Thema variierend, ineinander über, nicht zuletzt aufgrund des schnellen Montageschnitts, der die Ebenen übereinander schiebt und auch dadurch die offenliegende und die verborgenere Struktur der Bilder und Töne bestimmt.

Nimmt man die sich am deutlichsten voneinander unterscheidenden Einheiten, so stehen die aus dem Off kommenden, vergleichsweise konsistenten Erzählermonologe den sie mehr und mehr zurückdrängenden weitgefächerten Bild- und Ton-Kontexten gegenüber, die das Thema 'Zerstörungen' variieren. Durchschnitten wird dieser Zusammenhang von den farbigen 8mm-'Home Movies', die, von Jarmans Großvater und Vater stammend, als Amateurfilme so etwas wie die 'heile Welt' der Familie dokumentieren ("family footage"), sie aber im Kontext des Ganzen als gesicherten Bezug auch demontieren. Innerhalb des den Film bestimmenden zentralen Themas 'Zerstörung', durchgehend symbolisiert durch die wechselnden Bilder des Feuers, ergeben sich die folgenden Teil-Themen, Motive und Zusammenhänge:

1. Der Junge (Spring), der sich eine Spritze setzt, der ein Bild zertrampelt und es sexuell mißbraucht¹⁸. - 2. Die auf und in Ruinen

¹⁵ Peter Wuss: Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition. Berlin 1986. S.371.

¹⁶ Alle diese Anspielungen sind entschlüsselt in Jarmans Filmbuch.

¹⁷ "The sound track is a palimpsest." Ebd. S.166. Die Tonspur für sich stellt ein vollkommen eigenständiges 'Hörspiel' dar, ein technisch leicht nachvollziehbarer Eindruck, der den essayistischen Charakter des Films entscheidend mitbestimmt.

¹⁸ Die Verwendung dieses Caravaggio-Gemäldes enthält Anspielungen, die sich erst im interpretierenden Analysieren weiter erschließen: In dem zum Caravaggio-Film (1986) erschienenen Buch kommentiert Jarman das Bild und aus dem Kommentar ergeben sich die folgenden Bezüge: Jarman hielt es im damaligen moralischen Klima Englands - nach den

herumirrenden Männer (mit zahlreichen Variationen). - 3. Die Terrorgestalten (mit Menschengruppe und Hinrichtung). - 4. Die monotonen Fahrten entlang an Häusern (Straße, Fluß) und der Broadway in New York. - 5. Der Tanz der Figuren in Ruinen, an Feuern. - 6. Drei Trauerfiguren mit rotem Kranz. - 7. Die Hochzeit mit Travestie-Figuren. - 8. Der Tanz der Braut. - 9. Die Ausfahrt im Kahn.

In die Monologe des Erzählers brechen die Bilder und Töne der Zerstörung ein, seine gegenwärtige Wahrnehmung und Beobachtung, seine Erinnerungen und Visionen. Während er 'altmodisch' und wie auf verlorenem Posten Erinnerungsstücke sammelt¹⁹, schreibt und redet er von Ratten, von Asche, von Staub, von Eiszeit und Radioaktivität, von Krieg und dem Sterben der Natur, von den Trauernden, die um das Letzte weinen, was von England noch übrig ist, tauchen die Bilder auf von Rauschgiftsucht, von blinder Aggression, von hilflos-gewaltsamer Sexualität, von Männern, die mit zischenden Fackellichtern durch höhlenartige Ruinen streifen oder auf Schuttfeldern herumirren, von Terrorgestalten, die mit Maschinenpistolen auf ihre Opfer lauern, von Menschen, die sich in einer Stadt wie in einem narkotisierten Zustand bewegen oder über den New Yorker Broadway in hektischer Betriebsamkeit fluten. Die Monologe gehen in diesem Bilderchaos unter. Der Chronist als sichtbare Figur bleibt auf der Strecke. Seine Visionen überrollen ihn. Ein paarmal noch taucht er auf, wie er filmt oder gräbt, und dann verschwindet sein Bild, vage erkennbar als sein Schatten, als Schattenhand, die nach einem Grasbüschel greifen möchte. Die aufgebrochene Form entspricht dieser Überwältigung des Subjekts durch die Gegenständlichkeit der "toten Arbeit" und der entfliehenden Lebendigkeit.

Noch einmal zusammengefaßt: Mit Erinnerung, Beobachtung und Vision des Erzählers sind die Dimensionen der Zeit und des Raumes im Spiel: Der Erzähler erinnert sich an Vergangenes, z.B. an seine Kindheit (home movie), er nimmt wahr, was um ihn herum vorgeht (die vielen und oft raschen Gewalt-Montage-Sequenzen) und er hat Visionen der Zukunft (etwa das Schlußbild in seiner mythisch-symbolischen Bedeutung zwischen Resignation und Aufbruch). Alle drei Dimensionen der Zeit greifen

freizügigen 60er Jahren - für filmisch nicht nachstellbar (wie die andern Gemälde Caravaggios). Das Bild - "the homo-erotic pin-up" - zeigt einen nackten Zwölfjährigen, der als Cupido mit einem lasterhaften Grinsen ("a wicked grin") über Kultur und Architektur und Kriegskunst trampelt. In *The Last of England* spielt nun dieses gleich zu Beginn eingebrachte Bild-Motiv einer lasziven Zivilisationskritik die Rolle eines übriggebliebenen Kulturguts, auf dem ein Junge seine aggressive Lust austobt.

¹⁹ Der Monolog beginnt mit dem Bild der "gefangenen Erinnerungen": "Imprisoned memories prowl thro' the dark." Später hat der Chronist seine Behausung verlassen, geht durch die Straßen der Stadt, gräbt wie ein Archäologe im Sand, filmt mit seiner Super-8.

ineinander und lassen den Erzähler hinter sich. Mit dem Verschwinden des Erzählers setzt Jarman fort und verschärft, was zum Kennzeichen der modernen Kunst geworden ist: Offenheit, Schock, Bewußtseinerweiterung, Trauerarbeit:

"Die Ungeheuerlichkeit des Chaos verlangte Ungeheuerlichkeit in den künstlerischen Mitteln, um das Chaos zu portraituren und aufzulösen."²⁰

"Die Katastrophe - filmisch" soll andeuten, daß dieser Film an seinem narrativen Faden nicht aufgefädelt werden kann. Zu sehr dominieren die Brüche und Sprünge. Zu sehr werden Augen und Ohren attackiert nicht nur von Bild- und Toninhalten, sondern fast mehr noch von dieser Methode einer konstruktiven Destruktion. Ein kohärenter, schon gar erzählerischer Handlungs-Sinn ergibt sich dabei nicht mehr, und auch die Filmsprache selbst ist an diesem Thema 'katastrophisch' geworden.

3. Kontexte und Polaritäten

Mit *The Last of England* durchblättert Jarman gewissermaßen ein privates Tagebuch und ein öffentliches Geschichtsbuch. Die damit herangetragene thematische und motivische Kontextvielfalt sprengt allein jede gewohnte konsistente Form. Mit einer gewissen Vereinfachung könnte man sagen, der 'Text' selbst - die anfangs explizite und allmählich immer mehr implizite Klage um den Verlust der Lebendigkeit - sei nur noch in den dazu aufgefächerten Kontexten faßbar: dem Kontext der Geschichte (Krieg und Terror, Puritanismus, Kolonialgeschichte, Hitler, Royal Family, Thatcherismus), dem Kontext der Kunst (Malerei, Tanz, Musik, Ekstase), dem Kontext des Alltags (Kindheit, Familie, Sexualität, Drogensucht, Hektik der Stadt, Radioaktivität), dem Kontext der Natur (Sand, Pflanzen, Regen, Meer, Eiszeit). Dieses Verschwinden des 'Textes' in seinen Kontexten kennzeichnet die Absage an eine erzählerische Kontinuität und schafft Jarmans filmischen Essayismus. In der Tradition avantgardistischer Kunst erinnert man sich dabei an die seit Joyce oder Picasso entwickelte Um- und Aufwertung der 'Nebensachen', des 'Abseitigen', des scheinbar Unverständlichen.

Wenn dieser exzentrische Filmemacher innerhalb und zwischen dieser Kontextvielfalt die Blicke desorientiert, fragt er indirekt nach neuen Möglichkeiten der visuellen Verarbeitung; indem er die Stimmen bis auf die persönliche Stimme des Chronisten und die unpersönlichen Stimmen der

²⁰ Amos Vogel: *Film as a Subversive Art*. London 1974. Dt. Kino wider die Tabus. Luzern und Frankfurt am Main 1979. S.22.

Politiker wegnimmt, entsteht in der sprachlichen Leere der Wunsch nach sinnvoller Rede. Mit der Stimme des Chronisten verbindet sich das Motiv des Verstummens, mit der Stimme der Politiker das Motiv des Verschweigens. Beides verweist auf einen Zustand nach der Sprache, abermals auf einen Zustand der Desorientierung. Der wortlose Gesang zum 'Tanz der Braut' im Schlußteil antwortet auf diesen Zustand, jetzt durch die Stimme der Frau, mit einer ergreifenden Klage.²¹

Die polare Struktur der Wirklichkeitsverhältnisse äußert sich in Gegensatz-Varianten wie Lärm-Stille, Hektik-Ruhe, Mann-Frau, Zentrum-Peripherie, Liebe-Haß, Gewalt-Unterwerfung. Diese Polaritäten, vom Beginn an angelegt, entfalten sich innerhalb der einzelnen, nicht selten mikroskopisch kleinen Bedeutungselemente. Sowohl im einzelnen wie im Zusammenhang des Ganzen dieser komplizierten Muster erkennt man, wie das darin vorherrschende Prinzip von Zerfall und Lebendigkeit funktioniert: im Zerfall sehen wir immer noch die Lebendigkeit, in der Lebendigkeit den Zerfall. An jedem Bild, in jeder Sequenz, in allen thematischen Komplexen findet sich dieser innere Widerspruch. Dabei stehen sich die Formen der organisierten Gewalt und der verinnerlichten Aggression gegenüber. Organisierte Gewalt drückt sich aus in den Bildern der Terroristen, der militärischen und paramilitärischen Figuren, der Kolonialzeit, in den eingespielten Hitler-Reden, in der offiziellen Belobigung der Soldaten anlässlich des Falkland-Krieges; internalisierte Aggression steckt etwa in den homosexuellen Szenen mit Spring und den beiden sich krampfhaft umarmenden Männern auf der Fahne oder in den Szenen der in Ruinen herumirrenden Männer. Zwischen diesen Gewaltszenen liegen die wenigen Momente der Ruhe und der Kontemplation. Im Konflikt zwischen aktivem (= gewaltförmigem) und kontemplativem Leben eröffnet sich eine weitere, sehr subtil angelegte, Polarität.²²

Obwohl sich für eine erste Charakterisierung die gleichen Begriffe und Worte - Zufall, Chaos, Willkür, Beliebigkeit - benutzen lassen wie für die essayistischen Filme Alexander Kluges, sieht Jarmans offene Form in ihrer Aggressivität vollkommen anders aus als Kluges spielerisch-offene Struktur. So verschieden jedoch die Themen und Formen auch sind, dennoch berühren sich die essayistischen Bemühungen beider Regisseure in der radikalen Absage an die massenmedial verbreiteten Bilderwelten. Mag Jarmans Film

²¹ In *War Requiem* hat Jarman diese filmische Darstellung der Klage mit dem stummen Schrei der Frau an der Bahre des gefallenen Soldaten noch einmal zu intensivieren versucht.

²² Der Ausdruck dieser Polarität wurde von Jarman zuerst in einem Projekt versucht, das er in den Jahren 1981-83 unter dem Titel *Neutron* bearbeitete und das sich auch in die Dreharbeiten zu *The Last of England* hinein auswirkte: "The script was a conflict between the active and the contemplative life." In: Filmbuch S.182.

<u>E-Nr.</u>	<u>Zeit</u>	<u>Dauer</u>	<u>Kamera</u>	<u>Bild</u>	<u>Dialog/Kommentar</u>	<u>Musik</u>	<u>Geräusche</u>
2	1:08	0:05	Halbnah: S/W, blaustichig. Sicht von oben	auf den Chronisten (Rückenansicht) am Schreibtisch.			4 Glockenschläge einer Turmuhr, Verkehrsgerausche
3	1:13	0:04	Groß: S/W, blaustichig.	Chronist von vorne; linke Gesichtshälfte im Dunkeln.			
4	1:17	0:02	Detail: S/W, blaustichig.	Finger des Chronisten klopfen auf undeutlich erkennbaren Untergrund	Imprisoned memories prowl thro' the dark.		Einzelne Vogelstimmen, leise Verkehrsgerausche (bis 1:30).
5	1:19	0:01	Detail: Farbe: rotstichig.	Finger eines Jungen kreisen sich rhythmisch über dem abgebundenen Oberarm.			
6	1:20	0:03	Groß: S/W, blaustichig.	Chronist verdeckt linke Gesichtshälfte mit seiner linken Hand.	Fuck it.		
7	1:23	0:04	Detail: Farbe: rotstichig	Junge zieht mit den Zähnen die Abbindung am Oberarm fest. Hand bewegt sich aus dem Bild hinaus.	They scatter like rats.		
8	1:27	0:10	Halbnah schräg von rechts: S/W, blau-schig	Chronist am linken Bildrand, Hand des Chronisten bewegt sich in das Bild hinein und blättert ein Album auf dem Schreibtisch um. Er ergreift ein Tintenfaß und öffnet den Deckel. Im Hintergrund eine nächtlich beleuchtete Fensterreihe.	Dead souls ratta-pattapatta into the silence.		
9	1:33 1:37	0:04	Detail: S/W, blaustichig.	Tintenfaß. Chronist taucht Federhalter ein.	Ashes drift in the back of the skull. A goblin parts the curtains with a slant-eyed chuckle.		Schriller Ton.
10	1:41 1:43 1:45	0:04	Halbnah: S/W, blaustichig. Suchende Bewegung über Schreibtisch.	Chronist setzt zum Schreiben an.	Panic. I blink as he vanishes into the shadows...		Polizeisirenen (bis 1:45 verdringend).
11	1:45	0:03	Detail: Farbe, rotstichig. Kreiselnde Bewegung.	Gemälde von Caravaggio.	...hint of prophetic cat-eyes.		
12	1:48	0:03	Nah	Chronist am rechten Bildrand, schräg von links, führt den Federhalter vom Tintenfaß zum Papier. Im Hintergrund Fenster mit Bücherbord. Kopf des Chronisten bewegt sich in den Bildmittelpunkt.			
13	1:51	0:02	Groß: Farbe, rotstichig.	Kopf des Jungen im Bildmittelpunkt.	The dust settles thick...		Gleichbleibender alarmierender Ton

14	1:53	0:14	Detail: S/W, blaustichlg. Kamera folgt suchend der Schreibbewegung.	Feder des Chronisten schreibt vertikal einige Wörter auf das Papier, sehr sorgfältig, aber ohne Zusammenhang zum Monolog.	...so by five when I stagger to the freezing... ...bathroom... ...I leave footprints for others to excavate. They say the Ice Age is coming,... ...the weather's changed.		
	1:58						
	2:03						
	2:07						
15	2:07	0:05	Nah: Farbe rotstichlg.	Junge, mit zerissener Hose, kommt Treppe herauf, rollt einen Autoreifen, kommt auf den Bechtrichter zu.	The air stutters tic tic tic tic...		
	2:09						
16	2:12	0:09	Detail: S/W, blaustichlg.	Schrift des Chronisten, jetzt horizontal.	...rattle of death-watch beetle on sad slate roofs. The ice in your glass is radioactive, Johnny.		
	2:13						
	2:18						
17	2:21	0:02	Halbnah: Farbe, rotstichlg. Fahrig-kreisende Bewegung.	über dem Gemälde, von Gerümpel umgeben.			
	2:22						
18	2:23	0:03	Halbnah von oben: Farbe, rotstichlg.	Caravaggio-Bild am Boden inmitten von Gerümpel. Junge springt von rechts auf das Bild.	Outside in the leaden hall... ...the Swan of Avon dies a syncopated death.	Einsatz der Violine (Bach-Sonate) (bis 3:33)	
	2:25						
19	2:28	0:01	Detail, kreisende Bewegung.	Caravaggio-Bild			
20	2:27	0:58	Halbnah. Farbe schmutzlig-braun.	Junge springt wie zuvor auf das Bild am Boden. Schlägt rhythmisch (Musik) mit dem Stock auf das Gemälde, trampelt weiter auf dem im Bild abgebildeten Körper des "Amor" herum. Zeitlupe (bis 3:25).	A black frost grips July by the throat. We pull the curtains tight over the dawn... ...and shiver by empty grates. The household gods have departed - no one remembers quite when. Poppies and corncockles have long been forgotten here - like the boys who died in Flanders ... their names erased by a late frost that clipped the village cross. Spring lapped the fields in arsenic green... ... the oaks died this year.	Erneuter Einsatz der Musik.	Kindergeschrei und Vogelstimmen im Hintergrund (bis 3:08).
	2:36						
	3:08						
	3:13				On every green hill mowmners stand and weep for The Last Of England.	Reiner Klang der Musik.	
	3:18						
21	3:25	1:36	Nah. S/W, blaustichlg.	Chronist.		Musik schwillt an. Ende der Violinmusik.	

The Last of England: Protokoll (Auszug)

auf weite Strecken erscheinen wie ein Kaleidoskop aus Videoclips²³, so erkennt man darin doch - neben der erwähnten Polarität von Zerfall und Lebendigkeit, von blinder Aktivität und versuchter Kontemplation - die Zeichen der Trauer und der Ekstase.

4. Dialektik in Ton und Bild²⁴

Jarmans Film verkörpert in der Reihe und Entwicklung der erwähnten Endzeit-Thematik den radikalen Bruch mit den Konventionen der Form. Dennoch untersteht diese Formzerstörung der Dialektik des Ästhetischen im Prozeß der Geschichte überhaupt. Auch die zerrissene Form ist 'geformt' und im Fall von Jarmans Essayismus bezogen auf eine identifizierbare geschichtliche Realität. Allein schon in dieser formenden Energie, in diesem Willen zur künstlerischen Organisation des Materials, liegt Jarmans Widerstand gegen den (politisch und alltäglich organisierten) Zerfall.²⁵

Wollte man, ausgehend von den Anfängen des essayistischen Filmes, vereinfachende Oberbegriffe auf Jarmans Methode übertragen, so ließe sich die folgende Unterscheidung behaupten: In seinem Essayfilm geht es nicht primär um eine "Ästhetik des Schockhaften" (wie bei den Surrealisten), auch nicht um eine "Ästhetik des Bösen" oder des "Schrecklichen" (wie bei den Existentialisten), sondern um eine Variante der "Ästhetik des Widerstands", hier mit den Mitteln des radikal subjektiven Essayfilmes, d.h. einer spezifischen Dialektik in der dokumentierenden und inszenierenden Bild-Ton-Montage.

Diese Dialektik arbeitet - das Thema sagt es - nicht als eine des Fortschritts, auch nicht, in Anlehnung an eine Kategorie Walter Benjamins, als "Dialektik im Stillstand"²⁶, d.h. im "Kampfe für die unterdrückte Vergan-

²³ Vgl. dazu Jarmans Äußerung über Videoclips ("music video" oder "promos"): "The music video is made within a very strict code; people outside the business don't know this (...). Promos are essentially advertisements, limited glitzy work going for effect. Their chief characteristic is quick cutting; however, they could be the most vital new language, re-introducing the silent image, with an emphasis of style." In: Filmbuch S.185.

²⁴ Auf eine entsprechende Begriffsbildung - "Benjamins Begriff des dialektischen Bildes" - verweist Adorno. In: Ders.: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main 1970. S.41.

²⁵ Adorno an gleicher Stelle: "Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel von Moderne; das, wodurch sie die Geschlossenheit des Immergleichen verzweifelt negiert; Explosion ist eine ihrer Invarianten. Antitraditionalistische Energie wird zum verschlingenden Wirbel."

²⁶ Mit diesem Begriff aus Walter Benjamins "Passagen-Werk" charakterisiert Rolf Tiedemann dessen geschichtsphilosophische Konstruktion: "(...) den Fluß der Bewegung

genheit".²⁷ Jarmans Dialektik liegt irgendwo dazwischen, dort, wo das Bild der Gewalt umschlägt in Verzweiflung, Melancholie oder Trauer. Dieser im einzelnen Bild, in der einzelnen Sequenz, in der Montage aus Bildern und Tönen angelegte 'Umschlag' macht Jarmans spezifische Dialektik aus.

In *The Last of England* wird dies immer dann besonders deutlich, wenn ruhige Musik die harten Bilder begleitet; beispielsweise werden Bachs Violin-Sonaten als Grundlage des soundtracks verwendet, so daß deren besänftigende Musik kontrastierend in Jarmans aufgeregte Bildassoziationen eingeht; ähnlich die Verwendung der Panflöte in den Ruinen-Szenen. Um den eigenen Eindruck zu bestätigen, sei hierzu eine Äußerung Jarmans zitiert, mit der er den vielen destruktiven Momenten seines Films die - durchaus dialektisch beantwortete - Frage entgegenhält:

"Where in all of this is LOVE? Well, love is born in Spencer's execution. It is the first tender moment in the film, apart from the earlier moment of the home movie in the garden."²⁸ Ganz in diesem Sinn der verborgenen Qualität des Lebendigen im Zerfall verweist er an anderer Stelle seiner Selbstdeutungen auf das tragende Motiv der Stille: "The only way to restore order is silence. (...) The world is cacophony of voices".²⁹ Als Film-Essay sui generis enthält sein Film in sich zugleich die Dimension der terrorisierenden und der meditativen Bild-Ton-Beziehung.

Eine andere und durchweg prägende Art dieser dialektisch formenden Kraft steckt in der Montage des ganzen Films, die den grell oder hektisch wirkenden Sequenzen insgesamt einen, vor allem am Beginn und am Ende, aber auch am Schluß der Hinrichtungs-Sequenz, ruhigen Rhythmus entgegenstellt. Eine Protokollierung der rhythmischen Struktur insgesamt könnte

anzuhalten, jedes Werden als Sein aufzufassen." Rolf Tiedemann: Einleitung zu Walter Benjamin, Das Passagen-Werk. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd.V,1. Frankfurt am Main 1982. S.35. - Einer solchen "Dialektik im Stillstand" dürfte, im Vergleich zu Jarmans Film, Herbert Veselys 1955 gedrehtes "Meisterwerk" (Fernand Jung in seinem Aufsatz zu Vesely. In: Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962. Hsg. vom Deutschen Filmuseum Frankfurt am Main 1989. S.318) *Nicht mehr fliehen* entsprechen. Amos Vogel charakterisiert diesen Film u.a. so: "Eine makabre Landschaft aus Ungenügen und Absurdität, bevölkert von zweifelhaften Reisenden, bricht am Ende in unvernünftiger Gewalt auseinander. Der Film (...) kennt keinen konventionellen Handlungsverlauf, sondern verfährt mit Tagträumen, Assoziationen und Déjàvu. Versetzt in eine von Steinen übersäte, von der Sonne ausgedörrte Wüste mit ringsum verstreuten Überbleibseln der Zivilisation, durchlaufen die Reisenden die Stationen einer trügerischen Reise, die das Gefühl des Absurden noch erhöht." In: Ders.: Kino wider die Tabus. S.26.

²⁷ Walter Benjamin in Nr.XVII seiner geschichtsphilosophischen Thesen "Über den Begriff der Geschichte". In: Ders.: Gesammelte Werke I,2. S.702f.

²⁸ Filmbuch S.208.

²⁹ Ebd. S.66.

zeigen, daß Jarman bei aller freien Improvisation, Verzicht auf ein Drehbuch usw., dennoch wie mit einer Partitur arbeitet, einer Partitur, die entschieden bestimmt ist vom rhythmischen Wechsel zwischen der Ruhe des individuell erlebten Schweigens und dem Sturm der allgemein erfahrenen Geschichte.

Das organisierende Prinzip dieser katastrophisch gewordenen Filmsprache liegt also in der ästhetischen Spannung zwischen Zerfall und der noch im Zerfall erkennbaren Lebendigkeit; sie trägt den Essayismus dieses Film. In einer Anspielung auf die Dichotomie von destruktivem Zentrum (die Metropole in ihrer kolonisierenden Macht) und Peripherie (die Vorstadt, das Land, die Stille) schließt der letzte Monolog des Erzählers mit folgenden Worten:

In the silence of an English suburb
power and secrecy dwell in the same house,
while far away in the big city
the A to Z clamped a grid on despair.³⁰

Um nicht im Zerfall zu versinken, sucht und findet Jarman in der Filmarbeit selbst, im reinen Versuch der filmisch zerrissenen und dennoch 'kunstvoll' erfundenen Komposition, das Motiv des "Eigensinns" und des ästhetischen Widerstands.³¹ Diesen Versuch unternimmt er, indem er der geschichtlich erlebten Katastrophe ihre eigenen Erscheinungsformen - filmisch-essayistisch - vorhält.³²

Am Ende entwickelt sich aus der Travestie einer Hochzeit der 'Tanz der Braut' (6 Minuten), der in seiner Mischung aus Elementen der versuchten Befreiung und der als übermächtig gezeigten Unterdrückung, in seiner suggestiven Tongestaltung noch einmal einen ganz eigenen Akzent setzt: Die bereits im Eingangsmonolog melancholisch und sarkastisch formulierte Trauer des Chronisten wird jetzt in der Darstellung der gefesselten Frau ausgedrückt, aggressiv und zugleich meditativ. Die so entstehende widerspruchsvolle Mischung rückt Jarmans Film für Augenblicke erneut in die Dimension der verzweifelten Lebendigkeit, ehe schließlich die

³⁰ Ebd. S.179. ("In der Stille einer englischen Vorstadt verweilen Kraft und Geheimnis im selben Haus, während weit entfernt in der großen Stadt das A bis Z ein Gitter (Netz) zusammenzieht auf (aus) Verzweiflung.")

³¹ Ich beziehe mich mit dem Begriff des "Eigensinns" auf die von Negt/Kluge entfaltete Bedeutung der "selbstregulierenden Natureigenschaft", in der der Berührungspunkt zwischen den Filmen von Kluge und Jarman liegen dürfte. Siehe Negt/Kluge: Geschichte und Eigensinn. Frankfurt am Main 1981, besonders Teil I, Kapitel 2.

³² Man mag sich dabei an das berühmte Wort von Karl Marx erinnern, mit dem er andeutet, wie die Verhältnisse "zum Tanzen gebracht" werden, indem man ihnen "ihre eigene Melodie vorsingt".

letzten Menschen auf einem Boot das Land verlassen. In beiden Momenten, dem vom Off-Ton des Gesangs begleiteten Tanz und der Ausfahrt im Boot, protestieren Menschen wortlos, durch die Art ihrer dargestellten Existenz, gegen die ihnen auferlegte Gewalt. Jarman findet in dieser, keiner tradierten narrativen Logik gehorchenden Darstellung sein Thema: "The Last of England".



Der Chronist der Endzeit verschwindet in seinen Visionen. Nur noch der Schatten seiner Hand greift nach einem Grasbüschel - Symbol der Lebendigkeit im Zerfall.

Auf die Frage, ob er einen pessimistischen Film gemacht habe, ob er ein Pessimist sei, erwidert Jarman:

"Not at all. The act of making the film is the opposite. I'm not cowering in this room. I'm going down fighting, that's optimistic. This is war, it doesn't matter if I lose the battle, someone else will win the war."³³

Im scheinbaren Widerspruch dazu antwortet er an anderer Stelle auf die Frage, "Do you see a future?" kurz und bündig mit "No".³⁴ Das oben vorangestellte Motto kennzeichnet im Sinn dieses produktiven Widerspruchs seine Filmarbeit.

³³ Filmbuch S.167.

³⁴ Ebd. S.181.

Stephanie Ruhfaß

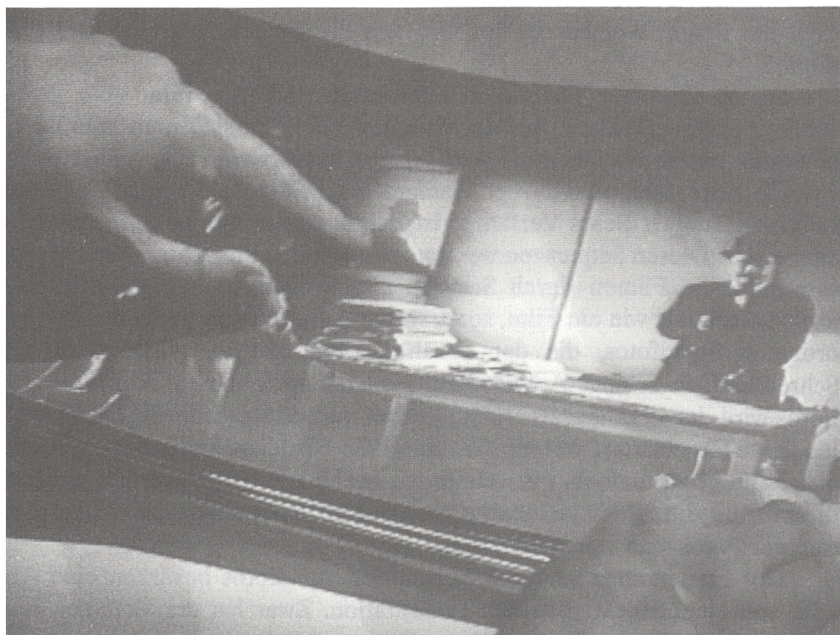
Verknüpfungen und Beziehungen in Hartmut Bitomskys *Das Kino und der Tod*

Bitomskys Film besteht v.a. aus einer Kompilation von Todesszenen aus Spielfilmen, aber er stellt sie nicht nur einfach zusammen. Er zeigt die unterschiedlichen filmischen Mittel, mit denen ein verschiedenartiges Sterben im Kino sichtbar gemacht wird. Er versucht darüber hinaus, auch die Wirkung der Todesdarstellungen auf die Zuschauer zu erschließen und stellt die Frage: Welches ist der Ort, den die Gesellschaft dem Tod einräumt?

Schon bei einer flüchtigen Betrachtung läßt der Film eine grobe Strukturierung erkennen. Auf der visuellen Ebene ist sie durch zwei Komponenten bestimmt: *Das Kino und der Tod* verfügt zum einen über einen Erzähler, der sehr oft von der Kamera ins Bild geholt wird. Wie wenig selbstverständlich dieses Verfahren ist, zeigt vergleichsweise Chris Markers *Sans soleil*. Diesen Sequenzen werden zum anderen meist Sterbeszenen aus verschiedenen Filmen durch Schnitte entgegengesetzt. Sie werden aber nicht präsentiert wie ein Film, sondern durch Serien von chronologisch geordneten Standfotos, die der Erzähler weiterblättert, während er am Schreibtisch in seinem Arbeitszimmer sitzt. Durch dieses Vorführen der Fotos wird der Erzähler als Darsteller fast notwendig, denn die Bilder wollen ja weitergeblättert werden. Während die Filmausschnitte üblicherweise gleichsam geisterhaft als Filmsequenzen aneinandergefügt werden, gewinnt dieser Film durch den sichtbaren Erzähler als auch durch das Weiterblättern der Fotos eine neue Dimension.

Der Filmerzähler und das Zeigen der Standfotos bewirken eine Abkehr von einer objektivistischen Präsentation. Zwar hat der Erzähler dem Zuschauer die Kenntnis aller Filme voraus; seine Präsentation der Filmfotos wirkt jedoch als "work in progress". Die Kameraführung ermöglicht es dem Zuschauer, die Bilder zur gleichen Zeit wie der Erzähler zu betrachten. Er wird in den Prozeß der Filmauswertung miteinbezogen; eine Art Partnerschaft zwischen Erzähler und Zuschauer entsteht.

Diese Anlage des Films wird dadurch verstärkt, daß das Eigenleben des Erzählers in den Blick gerät. Er verhält sich privat (er raucht), unterbricht auch den Prozeß des Zeigens, trägt ein Gedicht vor. Seine Umge-
bung kommt ins Bild. Der Zuschauer sieht also einen bestimmten, indivi-



Hartmut Bitomsky zeigt und erläutert ein Szenenfoto aus
Fritz Langs *Hangmen Also Die*.

dualisierten Erzähler, der ihm Filmfotos vorblättert und dabei seine Beobachtungen, Einsichten usw. sowie Bewertungen vorträgt. Der Zuschauer ist eingeladen, seine eigene Meinung zu bilden. Die strukturell angelegte Offenheit des Films zieht den Zuschauer, anders als sonst, geistig in die Darstellung hinein: sie fordert seine Meinung heraus, will ihn nicht in eine illusionistische Bilderschau hineinziehen.

I. Visuelle Ebene und Erzähler

Die Verknüpfung von visueller Ebene und Erzählerkommentar ist besonders deutlich bei den Sequenzen zu erkennen, in denen durch Fotos auf die Filme *Torn Curtain*, *Der Tod eines Killers* und *Underworld USA* verwiesen wird. Eine eingehende Betrachtung gerade dieser Beispiele zeigt, daß in der Regel die visuelle Ebene und der Erzählerbericht auf zwei Weisen verknüpft werden:

1. Recht einfach und Schritt für Schritt läßt sich die eine Möglichkeit an dem Filmauszug *Underworld USA* nachvollziehen: Der Zuschauer erkennt auf dem ersten Foto ein Mädchen, das Fahrrad fährt, und hört im selben Moment den Erzähler sprechen: "Ein Kind fährt Rad mitten auf der Straße". Gleich darauf folgt das nächste Bild von einem Autofahrer, der von der Kamera in der Profilansicht aufgenommen worden ist. Der Erzähler sagt dazu: "Ein Autofahrer mit einer verspiegelten Sonnenbrille". Dann wird noch einmal das Mädchen gezeigt, wie es sich umdreht. Währenddessen erklärt der Erzähler: "Ein paar Meter weiter: Das Mädchen schaut sich um" usw. Bereits dieser kurze Auszug macht deutlich: Einerseits kann die Kamera auf Fotos gerichtet sein, die Sterbeszenen aus verschiedenen Filmen zeigen. Währenddessen hat der Zuschauer die Möglichkeit, die Bilder zu betrachten. Er vernimmt gleichzeitig die Stimme des Erzählers (Off-Ton), der den Inhalt der Szenen wiedergibt.

2. Die Kamera kann aber andererseits auch auf den Erzähler gerichtet sein. Dieser spricht dann über die vorgeführten Szenen: So geht er z.B. auf die Darstellungsmittel in dem Film *Underworld USA* ein, wenn er sagt: "Eigentlich ist diese Szene ganz einfach und direkt gefilmt..." Darüber hinaus will er aber auch auf ihre wahrscheinliche Wirkung beim Zuschauer hinweisen: "(Diese Szene) ist so ziemlich das Schlimmste, das ich je im Kino gesehen habe; als ob einem der Schrecken direkt ins Auge geschnitten würde". Mitunter kommentiert er auch, z.B. wenn er sagt:

"Meist geht das Töten im Film glatt, routiniert und ohne Komplikationen vonstatten. Die Filme sind immer in Zeitnot. Wenn einer zwei, drei Tage lang im Sterben liegt, stellt der Film ihm dafür eine halbe Minute zur

Verfügung. Alfred Hitchcock zeigt in dem Film *Torn Curtain*, was für eine Arbeit es ist, jemanden umzubringen."

Entweder werden dem Zuschauer Filmausschnitte gezeigt, verbunden mit einer Inhaltswiedergabe durch den Erzähler oder der Erzähler erscheint selbst im Bild und spricht über die Filme (Kommentar, Interpretation). Doch nicht immer wird dieses Schema eingehalten. Das zeigen die folgenden zwei Ausschnitte:

Im ersten Fall werden hintereinander und ganz wahllos viele verschiedene Fotos von Sterbeszenen gezeigt. Sie bleiben unbenannt. Währenddessen kommentiert der Erzähler:

Der Tod ist ein Axiom des Kinos, so wie die Liebe und das Verbrechen ein Axiom des Kinos sind. Wenn man sagt, daß der Tod ein Axiom des Kinos sei, dann stimmt das nicht auf den ersten Blick. Es geht eher um das Töten und weniger um den Tod; denn das Kino beschäftigt sich mit Tätigkeiten, weniger mit Zuständen.

Hier wird das Thema selbst vorgestellt. Der Schwerpunkt der Aussage liegt im Auditiven; die Fotos sind Illustration.

Die zweite Ausnahme bildet die Darstellung des Todes in *Psycho*:

Anthony Perkins wird in einer Naheinstellung gezeigt /Weiterblättern auf Marion Crane, die sich entkleidet /Der Erzähler beginnt zu sprechen: "Der berühmte Mord unter der Dusche" /Weiterblättern auf Detailaufnahme von Anthony Perkins' Auge /"Die Szene wird eingeleitet durch das Motiv des Voyeurismus" /Weiterblättern auf Marion Crane beim Duschen /"Schauplatz: Ein Badezimmer in einem abgelegenen Motel. Marion Crane nimmt eine Dusche" /Weiterblättern auf einen Schatten /"Plötzlich taucht eine dunkle, unkenntliche Frauengestalt im Bad auf. Sie hat ein Messer in der Hand". /Weiterblättern auf Marion Crane /Weiterblättern auf den Schatten /Weiterblättern auf eine Großaufnahme von Marion Cranes schreiendem Mund /Weiterblättern auf den Schatten /"Immer wieder sticht das Messer..." /Weiterblättern auf Marion Crane /"...auf das Opfer ein." /Weiterblättern auf Detailaufnahme von einer Hand mit einem Messer /"Hitchcock hat das so gefilmt und so geschnitten, daß man nicht sehen kann, wie das Messer in den Körper eindringt". / Weiterblättern auf eine Detailaufnahme von Marion Cranes Füßen in der Wanne /"Es fließt Blut, aber man sieht keine Stichverletzungen, aus denen es austritt". /Weiterblättern auf Marion Crane /Weiterblättern auf eine Detailaufnahme von ihren Füßen in der Wanne /Weiterblättern auf eine Großaufnahme von ihrer Hand /"Hitchcock stellt sich in dieser Szene die Frage: Was ist der Tod? Wie kann man ihn zeigen? Kann man ihn überhaupt zeigen?" /Weiterblättern auf Marion Crane /"Man muß ihn sehen können, denn die Sichtbarkeit ist die Basis des Kinos". /Weiterblättern auf eine Großaufnahme von ihren Füßen /"Kein verletzter Körper, keine Wunden".

Auch in diesem Ausschnitt kommentiert der Erzähler, obwohl Fotos von verschiedenen Filmeinstellungen gezeigt werden und man eigentlich eine Inhaltswiedergabe erwartet. Die Mordszene wird durch Fotos en detail

illustriert, doch der Erzähler spricht lediglich von den Darstellungszielen des Films, wenn er z.B. sagt: "Hitchcock hat das so gefilmt und so geschnitten, daß man nicht sehen kann, wie das Messer in den Körper eindringt" oder an einer anderen Stelle auf die Fragen eingeht, die Hitchcock sich in dieser Szene gestellt hat: "Was ist der Tod? Wie kann man ihn zeigen? Kann man ihn überhaupt zeigen?" Allerdings setzt sich der Erzähler in diesem Filmausschnitt nicht durchgehend, wie im ersten Beispiel, sondern nur streckenweise über das oben beschriebene Schema hinweg.

Es kann aber auch ausnahmsweise ein entgegengesetztes Verfahren dieser Verknüpfung vorliegen. Der Erzähler wird von der Kamera ins Bild geholt. Er hält das Buch *Mc Teague* von Frank Norris in der Hand, die Vorlage zu Erich von Stroheims berühmtem Film *Greed*. Aus diesem liest er vor:

Mc Teague wußte nicht, wie er seinen Feind umgebracht hatte. Doch mit einem Mal wurde Marcus unter seinen Schlägen still. Dann raffte er sich noch ein letztes Mal auf, packte Mc Teague am Handgelenk, etwas schnappte zu, und dann sank er mit einem tiefen Seufzer zurück - schlaff und regungslos. Als Mc Teague sich erhob, zerrte etwas an seinem rechten Handgelenk und hielt es fest. Er schaute hin und entdeckte, daß Marcus es mit seinem letzten Kraftaufwand fertig gebracht hatte, ihn mit den Handschellen an sich zu fesseln. Rings um ihn dehnte sich die endlose Weite des Todestals.

Obwohl die Kamera auf ihn gerichtet ist, gibt der Erzähler keine eigene Stellungnahme ab und spricht nicht über die Filme, läßt sich also nicht inspirieren zu eigenen Gedanken, sondern resümiert lediglich die Handlung. Die Varianten in der Kombination von Erzähler und Filmbeispielen beugen einer monotonen Darstellung vor.

II. Verknüpfung von visueller Ebene und Musik/Geräuschen

An manchen Stellen im Film wird der Erzählerbericht zwar von Musik bzw. Geräuschen begleitet oder abgelöst, sie nehmen aber nie eine dominierende Rolle ein. Zwei Beispiele sollen das belegen.

Beim ersten Beispiel erscheinen Fotos des Films *Les bonnes femmes* von Claude Chabrol im Bild, während der Erzähler den Inhalt der Sequenz wiedergibt:

Am nächsten Tag unternehmen die beiden eine Motorradfahrt aufs Land. 'Sind sie glücklich?' fragt Erneste und dann: 'Haben sie mich gern?' Sie haben es aber eilig', meint Jaqueline. 'Schließlich kennen wir uns erst seit gestern abend.' 'Wir hätten uns früher kennenlernen können.' Er habe auf die passende Gelegenheit gewartet, erwidert Erneste [...] Später wird er plötzlich böse mit Jaqueline. Er wirft ihr vor, daß sie so einfach mit ihm mitgegangen ist. Jaqueline antwortet, sie habe es sich reichlich überlegt, sie habe

keine Angst vor ihm. Die beiden spazieren durch den Wald. Erneste breitet seine Jacke auf dem Boden (aus).

Zu dieser Szene passen soll auch die Musik im Hintergrund, die entsprechend heiter, lustig und beschwingt ist, und zwar solange, bis "Erneste plötzlich böse mit Jaqueline wird". In diesem Moment vollzieht sich ein Wechsel in der Musik: Sie fällt nicht mehr länger lustig aus. Vielmehr wird sie ruhiger und leiser, setzt allerdings erst dann ganz aus, als auch die Bewegung in der filmischen Handlung zur Ruhe kommt, also nach dem Spaziergang durch den Wald, als Erneste "seine Jacke auf dem Boden" ausbreitet, um sich hinzusetzen. Die Musik hat lediglich begleitenden Charakter. Dabei wird sie immer angepaßt an die Situation, in der sie eingesetzt wird.

Im zweiten Beispiel werden Fotos gezeigt zu *Shakedown*, einem amerikanischen B-Film über Fotografie und Korruption. Währenddessen resümiert der Erzähler den Inhalt des Ausschnitts:

Ein Mann installiert eine Bombe am Anlasser eines Autos. Er wird dabei heimlich vom Fotoreporter Jack Earlie fotografiert. Nachdem der Bombenleger gegangen ist, richtet Earlie einen Scheinwerfer auf das präparierte Auto, um es gut zu beleuchten. Er wartet, bis der ahnungslose Autobesitzer kommt. Earlie ist mit ihm gut bekannt, aber er läßt ihn ungehindert ins Auto steigen und macht sich bereit für noch ein Foto. Solche Aufnahmen sind eine Spezialität von Earlie. Er ist immer zur rechten Zeit am richtigen Ort. Er macht ein sensationelles Foto. Die Zeitung kauft es ihm ab.

Neben dem Erzählerbericht sind im Hintergrund Paukenschläge zu hören - zunächst ganz leise, doch dann immer lauter. Sie setzen in dem Moment ein, als Earlie in seinem Versteck darauf lauert, was geschieht, wenn der Autobesitzer kommt. Diese abwartende Spannung wird auch beim Zuschauer hervorgerufen, und zwar durch die immer kürzer werdenden Abstände der Paukenschläge, die an einen Trommelwirbel erinnern, wie er im Zirkus bei einer Vorführung gefährlicher Kunststücke eingesetzt wird.

Die Filmausschnitte zeigen, daß Musik und Geräusche immer dann eingesetzt werden, wenn es darum geht, Stimmungen zu unterstreichen, Spannung zu steigern und den Erzählerbericht zu bekräftigen, wodurch er glaubwürdiger erscheint.

Die beiden Passagen sind aber nicht nur charakteristisch für die Verwendung von Musik. Vielmehr tritt in ihnen auch das Charakteristische von Bitomskys Film hervor: er handelt nicht nur vom Tod. Sein Thema ist vielmehr der Gegensatz von Tod und Leben. Bitomsky faßt das Thema "Tod" nicht punktuell, sondern polar.

III. Der Erzähler und die literarische Ebene

Das variantenreiche Verhältnis von Erzähler und Filmfotos scheint auf den ersten Blick die entscheidende Basis zu sein, um das Thema "Das Kino und der Tod" inhaltlich zu tragen. Anlässlich der Filmfotos, die anstelle der zu erwartenden Filmsequenzen gezeigt werden, ist aber bereits die verstärkte Rolle des Erzählers aufgefallen. Der als Figur auftretende Erzähler lädt nicht nur zur gemeinsamen Besichtigung der Fotos ein, sondern gibt auch verallgemeinernde Kommentare zum Filmthema selbst. Darüber hinaus ist er gleichsam Scharnier zu einem ganz anderen Bereich, der beim gesetzten Thema zunächst nicht zu erwarten ist: der Ebene der Dichtung. Hierbei handelt es sich um größere Zitate mehrerer Dichter und Philosophen vor allem von Bloch, Kafka, Schwitters. Sie bilden eine eigene Ebene im Film, die über das Thema "Tod" mit den Filmbeispielen verbunden ist.

Nur mittels der Figur des auftretenden Erzählers wird es möglich, über einzelne Filmfotos hinaus auch noch auf anderes hinzuweisen. Die Filmbeispiele bieten von sich aus diese Möglichkeit nicht. Das Thema "Das Kino und der Tod" wird durch die Integration von Dichtung so sicherlich erweitert, denn die Literaten äußern sich nicht zum Kino. Der Erzähler wird so zum Mittler zwischen Filmbeispielen und literarischen Zitaten. Die Art der Erweiterung scheint dabei genauso wichtig wie die thematische Ergänzung. Denn mit der Dichtung ist es nun das Wort, das stark hervortritt und das in seiner größeren Eindeutigkeit den Filmfotos zur Seite gestellt wird. Es ist zu vermuten, daß die literarischen Zitate eine Dimension der Filmbeobachtung eröffnen, wie es auf der Basis der Filmbeispiele selbst nicht möglich wäre. Bitomsky erweitert also sein Thema in essayistischer Weise.

Das wichtigste Beispiel dafür findet sich an der Stelle des Films, wo die Kamera auf den Erzähler gerichtet wird und dieser sich mit einem Zitat von Schwitters direkt an den Zuschauer wendet, ohne auf ein Filmbeispiel einzugehen.

Eh' wir in der Hauptsache weitermachen, möchte ich ein Gedicht rezitieren
von Kurt Schwitters. Es heißt:

Ein Zigarettenende

Die Zigarette lag im Gras
Zertreten und zu Tode wund.
Der Wind war kalt, der Boden naß,
Doch heiß ihr brennend roter Mund.

Jungfräulich weiß war einst ihr Leib,
Eh' ihre Wärme man mißbraucht
Aus Gier oder zum Zeitvertreib;
Und all ihr Sein in Nichts verraucht.

Noch einmal zischt im Todeskampf
 Der welke Rest, achtlos verschmäh't,
 Verlöscht dann still im eig'nen Dampf
 Und wird vom Wind hinweggeweht.¹

Mit diesem Gedicht führt Bitomsky dem Zuschauer den "Tod" der Dinge vor. Währenddessen ist die Kamera auf eine Zigarette im Aschenbecher gerichtet, die langsam verglimmt. Ihre Vergänglichkeit ist abhängig von der Zeit. Um das zu verdeutlichen, wird nach den Schnitten auf die Zigarette eine Digitaluhr eingeblendet, die einmal von 18.17 auf 18.18 Uhr, ein anderes Mal von 19.42 auf 19.43 Uhr umspringt. Die verglimmende Zigarette wird mehrfach, die Digitaluhr zweimal gezeigt. Durch den Schlüsseltext von Schwitters wird insbesondere die Zigarette zu einem Leitmotiv, das dem Thema des menschlichen Todes gegenübergestellt wird. Mit dem "Tod" dieses Dinges wird das Thema Tod zum Thema "Vergänglichkeit" (von Menschen und Dingen) erweitert.

Beim Thema "Tod" wird das Thema "Leben" berührt, denn der Film behandelt das Sterben, den Übergang zum Tod. Zwischen Leben und Tod gibt es eine große Spannbreite des filmischen Sterbens. Diesem - so gesehen - polaren Spannungsverhältnis wird nun - mit Hilfe der Dichtung - eine weitere polare Beziehung zur Seite gestellt: Dinge und Menschen in ihrer Vergänglichkeit. Diese Erweiterung des Themas relativiert den Tod im Kino. Er ist zunächst ein filmischer, ein medialer Tod, dessen Theatralik und Inszenierung Bitomsky besonders hervorhebt. Er ist aber auch thematisch ein Vorgang in größerem Zusammenhang. Die Erweiterung des Themas ins Dingliche erinnert daran, daß nicht nur die Zigarette zu Asche wird, sondern der Mensch zu Staub.

An dieser Stelle ergibt sich die Frage, warum das Kino überhaupt den Tod braucht. Bitomsky äußert sich dazu, indem er Kafka zitiert, der in Bezug auf Bücher und Geschichten eine ähnliche Frage gestellt hat. Seine Antwort lautet:

(...) solche Bücher, die uns glücklich machen, könnten wir zur Not selber schreiben. Wir brauchen aber die Bücher, die auf uns wirken wie ein Unglück, das uns sehr schmerzt, wie der Tod eines, den wir lieber hatten als uns, wie wenn wir in Wälder verstoßen würden, von allen Menschen weg, wie ein Selbstmord, ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns.²

¹ Kurt Schwitters: Das literarische Werk. Herausgegeben von Friedhelm Lach. Bd. 1. Köln 1973, S.110.

² Franz Kafka: Gesammelte Werke. Herausgegeben von Max Brod. Bd. 9. Briefe 1902-1924. Frankfurt/Main 1958, S. 27f.

Die Antwort Kafkas an dieser Stelle läßt sich nicht nur auf Bücher und Geschichten beziehen, sondern auch auf den Film. Das bedeutet konkret: Weil die Zuschauer es verlangen, kommt der Tod in fast jedem Film vor. Sie brauchen den gespielten Tod im Kino, um das Gefühl zu haben, es gibt noch etwas, was schmerzhaft berührt und schreckt. Denn der wirkliche Tod scheint dem Zeitgenossen nichts anhaben zu können, weil er mit Erfolg aus dem Leben verdrängt wird. Damit scheint aber eine Auseinandersetzung mit dem Tod fast nur noch medial möglich: über Kino etwa und über Literatur. Die Synthese beider in diesem Film stellt der visuellen Erfahrung des Todes eine künstlerische Reflexion zur Seite, die einen Reichtum essayistischer Verweise besitzt, ohne in eine abstrakte Erkenntnisform überzugehen.

Dagmar Arnold

Offensichtlichkeit und "Art des Sehens". Harun Farockis Film *Wie man sieht*

Harun Farocki versucht mit seinem Film, Technikgeschichte politisch begreifbar zu machen. Er wählt dazu weder eine Spielhandlung, die in Gänze die Last der Argumentation zu tragen hätte, noch eine logisch stringent vorgetragene Argumentationskette, innerhalb derer ein Gedanke aus einem anderen hervorgeht, sondern er umkreist sein Thema essayistisch.

"In diesem Film WIE MAN SIBHT spreche ich in die Bilder hinein und lese aus ihnen heraus. Es geht um Wegkreuzung und Stadtbildung, Maschinengewehr mit Handkurbel und Maschinengewehr mit Rückstoß, Trassierung der Autobahn im nationalsozialistischen Deutschland und in der Bundesrepublik Deutschland, das Straßentwerfen und Tierezerlegen, Schlachtenbilder von oben und von unten, die Geburt der Rechenmaschine aus der Weberei."¹

Harun Farocki skizziert hier keinen nacherzählbaren Inhalt, sondern er nennt Begriffspaare, die zwei wesentliche Kennzeichen haben. Einerseits sind es Begriffe, die fest umrissen, d.h. definiert sind, andererseits beinhalten die Begriffspaare den Aspekt des Gegensätzlichen.

Faßt man diese ersten Kennzeichen des Films zusammen, so ergibt sich folgende Frage: Verzichtet Farocki, wenn er nicht auf Spielhandlung und logische Stringenz als Argumentationsträger baut, zugleich auch auf Kausalität? Und weiter gefragt: Auf welche Art und Weise werden der Gedankengang und die Abfolge der Bilder innerhalb des jeweiligen Beziehungsfeldes vorgeführt?

Ganz wesentlich für die Verknüpfung des Materials (Material meint hier die Gedanken und Bilder) ist in diesem Film der Kommentar. Farocki selbst nennt es ein "Hineinsprechen und Herauslesen" in die Bilder/aus den Bildern. Der Kommentar hat demnach mehrere Funktionen. Zum einen gibt er Informationen zu den Bildern in Bezug auf ihre zeitliche und räumliche Einordnung. Das Offensichtliche eines Bildes ("wie man sieht") bedarf, so suggeriert der Kommentar, einer Ergänzung. Zum anderen stellt der Kommentar ganz gezielt Bezüge her zwischen den Bildern, den

¹ Harun Farocki zu seinem Film *Wie man sieht*. Zitiert nach: Begleitmaterial des Basis-Film Verleih Berlin.

(akustischen) Aussagen und zwischen den Bildern und Aussagen. ("Wie man sieht" im Sinne von: "Wie man sehen kann/sollte"). Gleichsam wird dadurch eine neue Art des Sehens gefordert.

Diese sehr didaktische Form des Kommentars läßt nur wenige kontemplative Momente zu; der Zuschauer wird quasi gezwungen, in der vorgeführten Argumentationsweise mitzudenken.²

Doch wie argumentiert der Film inhaltlich? Nach welchem Konzept wird die Bilderabfolge gesteuert? Als Ausgangspunkt erscheint der Begriff der Entfremdung, der im Film vor allem auf die menschliche Arbeit bezogen wird. Farocki erläutert den Entfremdungsaspekt, indem er das Verhältnis von Mensch und Maschine beleuchtet. Dabei verweilt er zunächst bei dem Gedanken, daß (rückblickend) technische Innovationen dazu führten, die Handarbeit durch die Maschinenarbeit zu ersetzen.

Besonders deutlich veranschaulicht Farocki diesen Sachverhalt an der (filmisch festgehaltenen) Entwicklung einer Handprothese. Die einzelnen Entwicklungsstufen werden punktuell im Lauf des Films gezeigt, so daß die eigentliche Bestimmung des gezeigten Objektes erst allmählich deutlich wird. Zunächst sieht man eine primitive Greifmaschine (in der Form einer Gabel), die unterschiedliche Höhen/Breiten einer Drehscheibe "ertasten" kann. Später erhält die Greifmaschine die Form einer menschlichen Hand. Schließlich demonstriert eine Versuchsperson (sie bzw. ihr Arm ist durch Drähte mit der Prothese verbunden) das Funktionieren der fertigen Handprothese. Am Unterarm befestigte Sensoren übertragen die Impulse der Muskeln auf die Prothese, so daß die unterschiedlichsten Handbewegungen mit der Prothese durchgeführt werden können. Hier ersetzt die Maschine zwar die Hand (das Anorganische somit das Organische), aber in analoger Form. Die Muskelkraft wird analog auf die Prothese übertragen.

Ein ähnliches Analogverfahren, das den Entfremdungsprozeß wenn nicht aufhebt, so doch mildert, wird an anderer Stelle gezeigt. Ein vom Arbeiter gefertigtes Werkstück (also Handarbeit) wird von einer Maschine "abgetastet" und - analog - von der Maschine nachgefräst. (Maschinenarbeit)

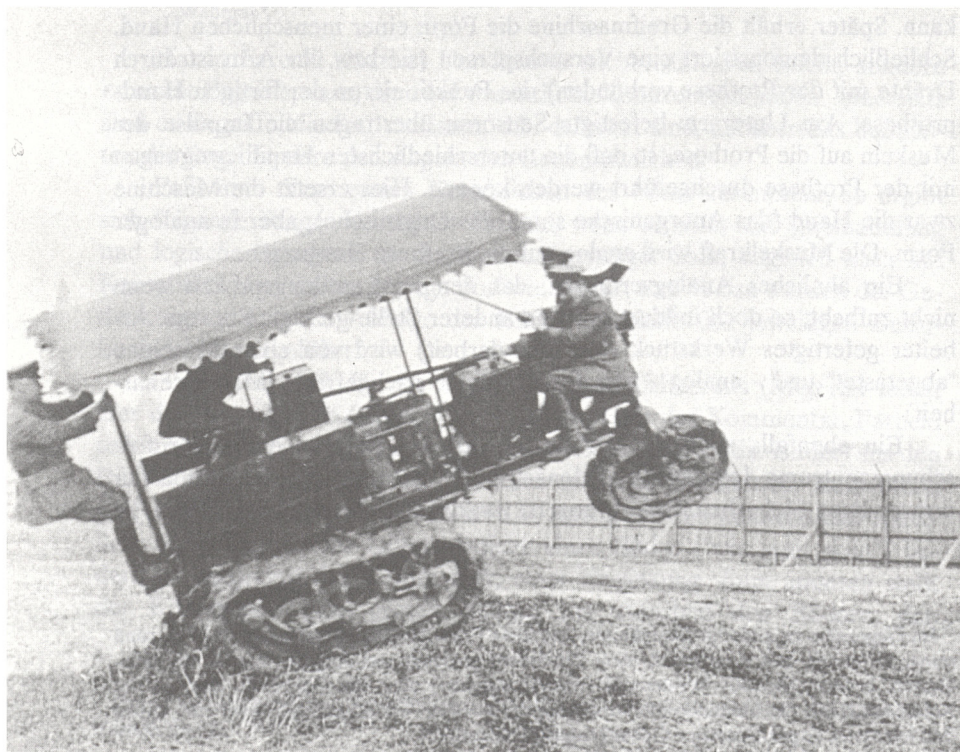
Ein ebenfalls analoges Verfahren wird am Beispiel eines Kernforschungszentrums demonstriert. Mensch und Werkzeug sind (aufgrund der notwendigen Sicherheitsvorkehrungen) zwar räumlich getrennt, hängen je-

² Im Gegensatz zu anderen Essayfilmen, wie etwa Chris Markers *Sans soleil*, der aufgrund seiner Offenheit und Komplexität dem Zuschauer geradezu das Angebot macht, weiterzudenken, bewirkt Farockis Kommentar (mit Ausnahmen) eher das Gegenteil. Hier ist der Kommentar für die Didaktik instrumentalisiert worden; der Zuschauer wird mit einem durchdachten, abgeschlossenen Gedankengang konfrontiert.

doch unmittelbar zusammen. Die Bewegung der Hand wird - analog - auf das Werkzeug übertragen; die arbeitende Hand wird quasi verlängert.

Dadurch, daß Farocki das Analog-Verfahren im Arbeitsbereich aufzeigt, relativieren sich die zuvor streng abgegrenzt erscheinenden Begriffe Mensch und Maschine. Die Handarbeit und die Maschinenarbeit verlieren ihren gegensätzlichen Charakter.

Ein zweites Thema im Komplex 'Mensch und Maschine', an dem Farocki sein Verfahren demonstriert, ist das Maschinengewehr. Farocki führt vor, daß es bereits 1861 im Zusammenhang des amerikanischen Bürgerkrieges entwickelt wurde. Ursprünglich von seinem Erfinder Gatling als Rationalisierung geplant (so informiert der Kommentar) - das Maschinengewehr braucht weniger Schützen als herkömmliche Gewehre - forderte die Maschinisierung der Tötung ihrerseits und, durchaus logisch, nun auch größere Menschenmassen. Der Krieg ist eine besondere Beziehung von Mensch und Maschine geworden, nicht etwa ein Zustand, der vom Menschen als Objekt definiert werden könnte.



Das (später zurückgezogene) Plakat zu Harun Farockis *Wie man sieht*. Unten die beiden äußeren Bilder



Abb. 7: Energie, die in ein modernes Maschinengewehr „hineingepumpt“ wird.

Während diese Beziehung dialektisch erschlossen wird, relativiert Farocki an anderer Stelle auf andere Art den Begriff des Krieges. Schon zu Beginn seines Films analogisiert Farocki Pflug und Maschinengewehr, indem er zwei schematische Abbildungen eines Maschinengewehrs zeigt, während der Kommentar dazu ergänzt: "Man sagt Schwerter zu Pflugscharen ..." Allein schon die Form dieser ersten Maschinengewehre ruft optisch diese Verbindung hervor (jene Gewehre sehen einem Pflug ähnlich), sie wird jedoch insbesondere durch den Kommentar hergestellt. Ein Produkt des Friedens erhält seine Transformation zu einem Instrument des Krieges. Auch durch die Darstellung der ersten Panzerentwicklung relativiert Farocki die Begriffe Krieg und Frieden: Die ersten Tanks waren umgebaute Landmaschinen.

Krieg und Frieden, nicht strikt definitorisch trennbar - das vermittelt auch das von Farocki angeführte Beispiel des Rüstungskonzerns Lucas Aerospace. Ein Teil der Belegschaft entwickelte aufgrund des Drucks bevorstehender Entlassungen einen "Gegenplan" für den Konzern. Es wurden Prototypen für Produkte mit "sozial-nützlichen" Funktionen entwickelt. Ein Beispiel von vielen ist der Schienen-Straßenbus, ein für Bahn und Straßen gleichermaßen geeignetes Vehikel, das besonders (so die Konzeption) für sog. Drittweltländer von Interesse sein könnte.

Für Farocki bedeuten diese Anstrengungen der Lucas-Arbeiter eine positive Technikkritik. Zugleich sieht er darin die Entwicklung einer hoffnungsvollen Perspektive für die Konversion: "Schwerter zu Pflugscharen". Sie wird von Arbeitern eines Rüstungskonzerns proklamiert und scheint eine grundlegende Einstellungsänderung auch zum Verhältnis der sog. ersten zur dritten Welt anzuzeigen.

Die oben angeführten Beispiele zeigen, daß die Begriffe Mensch und Maschine, Frieden und Krieg, anorganisch und organisch für Farocki unscharf geworden sind. Deren vermeintlich ausschließende Abgrenzung und die dadurch erzielte Begriffsschärfe sind aufgelöst: Farocki zeigt durch Dialektik und Analogien im Komplex Mensch/Maschine und Frieden/Krieg, daß sich die vermeintlich abgrenzbaren Gegensätze in ihren Impulsen gegenseitig durchdringen. Auch ein weiteres Begriffspaar, das in die Argumentation und die Bilderfolge eingespannt ist, wird in seiner Abgrenzbarkeit und Ausschließung relativiert: die Entgegensetzung von Tod und Sexualität.

Farocki zeigt deren Zusammenhang durch Bilder von US-Flugzeugen des Zweiten Weltkrieges, die mit Pin-up-Girls verziert wurden. Der Kommentar verweist zusätzlich auf dieses "in-Zusammenhang-bringen". Es folgt direkt das Titelbild einer Illustrierten aus der Gegenwart, welches bildhaft die Sexualität zeigt (nackte Frau), während die Schrift auf der Illustrierten auf den Tod verweist (Ulrike Meinhof - der Tod einer einsamen Frau).

Das Spannungsfeld der Begriffe

'Tod' und 'Sexualität' versinnbildlicht Farocki auch auf seinem Filmplakat. Er entnimmt dem Film drei Abbildungen und fügt sie zu einem beziehungsreichen Plakat. Dessen Anordnung, bestehend aus einem Mittelbild (pornographische Aufnahme einer auf einer Bank sitzenden, Zeitung lesenden Frau) und zwei Seitenbildern (links einer der ersten Panzer - nach rechts aufsteigende Bilddiagonale; rechts Skizze eines Maschinengewehrs - nach links aufsteigende Bilddiagonale) wirkt wie die Travestie eines Triptychons. Die gegen den Körper der Frau gerichteten Maschinen degradieren sie zum bloßen Lustobjekt und travestieren zudem die Inhalte, die gemeinhin auf einem Flügelaltar dargestellt werden (Marienleben, Passion, Hagiographien). Ist das Ergebnis dieser Umformung eine provokatorische Variation von Marienkult und Leidensweg in Gestalt von Pornographie und Kriegstechnologie oder ein emphatischer Protest gegen den Zustand der Welt? Indem das Maschinelle gegen den Körper gerichtet ist, das Anorganische gegen das Organische, zeigt und verstärkt Farocki die Deformation der Sexualität. Die Pornographie wird konnotiert mit den Begriffen Gewalt, Unterdrückung und Ausbeutung.

Ein dritter Bereich analytisch-analoger Durchdringung im Komplex 'Mensch und Maschine' ist das Verhältnis 'organisch/ anorganisch'. Farocki zeigt, wie sich aus der "schrittweisen" Zerlegung der Tiere im Schlachthof die Montageverfahren in den Fabriken entwickelten. "Wenn ein kunstvolles Zerlegen in Fließarbeit möglich ist, muß auch ein kunstvolles Zusammensetzen in Fließarbeit möglich sein."³ Das Zerlegen und Zusammensetzen bezeichnet ein und dasselbe Prinzip. Dieses wiederum ist anwendbar auf Organisches (Tiere) und Anorganisches (gefertigtes "Ding").

Das Zerlegen eines Tieres (Farocki verwendet eine Zeichnung, auf der die einzelnen Teile eines Rindes eingetragen sind, so wie sie der Metzger zu zerlegen hat) wird an anderer Stelle auf einen anderen Bereich übertragen. Der Kommentar spricht von den europäischen Kolonialisten, die den Kontinent Afrika mit dem Lineal aufgeteilt haben und nicht so ("wie es der gute Metzger macht"), wie er "gewachsen" war, d.h. etwa im Hinblick auf ethnische Gruppierungen. Der Begriff des Zerlegens, der zunächst mit dem Organischen (Tiere) verbunden ist, wird auf etwas Anorganisches (Kontinent) übertragen; der Kontinent wird als etwas "Körperhaftes/Gewachsenes" begriffen. Ebenso sieht Farocki die Erde als Körper, die - so wie die Tiere - zerlegt und durchschnitten wird durch die Trassierung von Straßen, Autobahnen etc. Er zeigt das Bild einer Landschaft (Luftaufnahme), die

³ Harun Farocki: Wie man sieht. In: Die Republik Nr. 76-78.

durch eine alte römische Militärstraße schnurgerade zerteilt wird. Sichtbar ist und bleibt dieses Zeichen vergangener, militärischer Expansion, da die Fundamente so fest gelegt wurden, daß auch zweitausend Jahre später nichts darüber wachsen konnte.

Weil Farocki etwas zeigen und beweisen will, bezieht er Kommentar und Bildebene eng aufeinander. Sie sind relativ uneigenständig, was Farockis Film von anderen Essayfilmen unterscheidet. Ziel dieser eher als geschlossen zu bezeichnenden filmischen Präsentation ist es, den Zuschauer für die Offensichtlichkeit und Sichtbarkeit von politischen und technischen Zusammenhängen sensibel zu machen und darüber hinaus das Handeln des einzelnen anzuregen, ihn zum "eingreifenden Handeln" zu bewegen.

Guntram Vogt

Zum Zusammenhang von Ästhetik und Ethik im Essayismus Alexander Kluges.

"Übrigens hat man mir von Anfang an beigebracht, Formen zu respektieren, also habe ich versucht, sie zu zerstören."
(Jean-Luc Godard¹)

1. Essayismus arbeitet mit der Präzision des Ungefähren

Niemand wird das Prinzip des Essayismus in den Filmen Alexander Kluges primär aus den wissenschaftlichen Arbeiten darüber verstehen. Die essayistischen Produktionen selbst sind der Grund des Verstehens. Von Kluge gibt es zusätzlich zahlreiche Selbstaussagen und theoretisierende Äußerungen, aus denen sich mosaikartig zusammensetzen läßt, was in seiner Vorstellung und für seine Filme das essayistische Verfahren bedeutet. Diese Selbstkommentare sind nicht an jeder Stelle und immer auf Anhieb verstehbar und manche lassen verschiedene Deutungen zu. In ihrer Kombination aus bildhaftem Denken, Erzählgestus und verfremdeter Begrifflichkeit unterschiedlicher Wissensbereiche stellen sie oft selbst eine Form des Essays dar. Insofern bilden sie mit den filmischen Werken eine vielfältige Einheit. Auch in Gesprächen und Interviews bedient sich Kluge einer Redeweise, die den Versuch der Sondierung in unbekanntem, daher herausforderndem Denk- und Vorstellungsgelände erkennen läßt. Wenn im folgenden mit diesen filmtheoretischen Äußerungen Kluges gearbeitet wird, bleibt die wiederholte Kino- und Fernseh(Video)-'Lektüre' unverzichtbar. Erst sie vermittelt den umfassenderen und auch intensiveren Eindruck dessen, was dieser Autorenfilmer zum Thema 'Essayfilm' beizutragen hat.

Seine Arbeiten für das Kino und neuerdings für das Fernsehen nutzen essayistische Verfahren so entschieden, daß man ihn als Essayfilmer par excellence bezeichnen möchte. Obgleich sich Rezensenten und Interpreten weithin darauf geeinigt zu haben scheinen, ist mit dem Begriff allein noch

¹ Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. München 1981. S.298.

wenig geklärt.² Und die Schwierigkeiten nehmen zu, wenn man sich als Einstieg in eine Klärung von Kluges essayistischem Verfahren eine Formel vornimmt, mit der er selbst immer wieder seine Arbeiten kommentiert: die "Präzision des Ungefähren". Was ist damit gemeint?

Die von Kluge entwickelten filmischen Methoden nutzen die dramaturgische Vielfalt der verschiedenen Genres. Der Regisseur setzt bewußt auf Mischformen; solche Mischformen tendieren beispielsweise dazu, die Unterscheidung zwischen Dokumentarischem und Fiktionalem aufzuheben. Sie tendieren außerdem dazu, Genauigkeit im Detail mit einer Tendenz zum "Ungefähren" im Zusammenhang zu verbinden. Auf die damit verbundene Verunsicherung muß man sich einlassen, wenn man Kluges Essayismus verstehen will. Man wird dann sehen, daß das Prinzip des Ungefähren in seiner zugleich um Genauigkeit bemühten Ausdrucksweise, dem essayistischen Verfahren entspricht. Man wird sehen, daß sich mit der Formöffnung und -auflösung zugleich eine Ordnungsvorstellung verbindet, die gewöhnlich nicht unbedingt mit dem Begriff des Essayismus assoziiert wird. Nur scheinbar widerspricht dies dem im vorangestellten Motto von Godard ausgedrückten Gedanken. Tatsächlich wird damit der Anspruch erhoben, daß sich Tendenzen zu Ordnung, Zusammenhang und Sinn nur in einer widerspruchsvollen Arbeitsweise darstellen lassen. Eine dieser widersprüchlichen Methoden ist die "Präzision des Ungefähren".

Wenn Godard oder Kluge als Motiv ihrer Arbeit die Form- und Bilderzerstörung betonen, so geschieht das vor dem Hintergrund der (den Essayismus negierenden), einerseits dogmatisch-konservativen und andererseits beliebig-modernistischen Bilderflut. Serieller Kitschfilm und massenhafter Videoclip treffen sich darin, daß beide das Bild der Welt und Wirklichkeit entwerten, indem sie es via Stereotyp, Klischee etc. dem 'sinnvollen Zusammenhang' entziehen. Im Stereotyp und Klischee, im Serien-TV wie im Videoclip ist die Bewegung der Wahrnehmung, der freien Verknüpfung, des nicht gegängelten In-Beziehung-setzens tendenziell stillgestellt. Der Zusammenhang ist suggeriert. 'Sinnvoller Zusammenhang' dagegen entsteht, so eine Grundüberzeugung Kluges, nur auf der Basis selbstbewegter, kooperativer menschlicher Kräfte.³ Ihrer Entfaltung dient die 'Zerstörung'

² Auf Ulrike Bosses Erläuterungen zum "Stichwort: Essay" in ihrer Dissertation: Alexander Kluge - Formen literarischer Darstellung von Geschichte. Frankfurt am Main u.a. 1989. S.299-320, weise ich hin. Die dort entwickelten Gedanken haben mir geholfen, den weiterführenden Ansatz zu präzisieren.

³ Vgl. dazu als Modell etwa die Geschichte "Großbau ohne wirkliche Kooperation ist lebensgefährlich". In: Kluge: Lernprozesse mit tödlichem Ausgang. Frankfurt am Main 1973. S.16-20. Zum Problem des 'sinnvollen Zusammenhangs' vgl. meinen Beitrag in Thomas Böhm-Christl (Hsg.): Alexander Kluge. Frankfurt am Main 1983. S.167-189.

des falschen Zusammenhangs. Dadurch entsteht die Voraussetzung für nunmehr autonome Formenwelten:

Als Filmemacher weiß ich, es müssen unheimlich viele Bilder vernichtet werden, damit ein Fluß möglich ist. Ich muß die Sonne um Mitternacht erzeugen können, damit sie wieder zu scheinen anfängt. Ich muß eine ganze Kette von Bildervernichtung betreiben, damit im Menschen Bewegung stattfindet.⁴

Dies, daß "Bewegung stattfindet", können wir als Kurzformel auffassen für das vom essayistischen Filmemacher Kluge verfolgte Prinzip der 'Selbstregulierung'. Davon wird später noch ausführlicher die Rede sein; zunächst geht es um die mit Kluges Essayismus verbundene Vorstellung von der formauflösenden Zerstörung etablierter Bilderwelten. Diese Auflösung feststehender Codierungen erzeugt nicht sogleich neue Gewißheiten, sondern Verunsicherung. Bilder, deren Bedeutung und Zuordnung nicht rundum fixiert sind, sondern erst erarbeitet werden müssen, erwecken vielfach den Eindruck des Ungenauen, des Ungefähren. Sie zeigen gleichsam auf ein noch nicht erreichtes und daher unbekanntes 'Territorium', ein filmisch erzeugtes Utopia, und nicht zufällig verwendet Kluge den Begriff der 'Utopie', wenn er sich zusammen mit andern an eine "Bestandsaufnahme" von Kino und Film macht.⁵

Er, dessen Filme sich ständig, nicht zuletzt auch seitens der Filmförderungen, dem Vorwurf des 'Unverständlichen' und 'Schwierigen' aussetzen, bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Robert Musil, für die Frage des Essayismus einer der inspirierenden Autoren. Besonders in Musils Roman "Der Mann ohne Eigenschaften" verbinden sich, der filmischen Mischform Kluges vergleichbar, erzählerische und essayistische Teile zu einem neuartigen Gesamttext, der mit der Formel vom "offenen Kunstwerk" nur annäherungsweise umschrieben wird.

Kluge benutzt, und damit knüpfe ich an den erwähnten Begriff der "Präzision des Ungefähren" an, aus Musils Essayismus u.a. den Gedanken der Wechselbeziehung zwischen einer "pedantischen" und einer "phantastischen Genauigkeit".⁶ Der Erzähler in Musils Roman zeigt seine Skepsis gegenüber beiden Geistesverfassungen, da sie sich weithin unvermittelt, ja feindlich gegenüberstehen. Eine vermittelnde Haltung führt schließlich in diesem Romankapitel, über die Methode des Hypothetischen, zur "Utopie

⁴ Kluge in: Ästhetik und Kommunikation H.53/54. Dez. 1983. S.184.

⁵ Bestandsaufnahme: Utopie Film (abgek. Utopie). Hsg. von Alexander Kluge. Frankfurt am Main 1983.

⁶ Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften (abgek. MoE). Hsg. von Adolf Frisé. Reinbek 1978. S.247.

des Essayismus".⁷ In Musils dichterischer Erkenntnis ist diese Utopie konnotiert mit Gedankenbildern wie z.B.: "hypothetisch leben" oder "die Gegenwart ist nichts als eine Hypothese, über die man noch nicht hinausgekommen ist"; auch Bilder wie das vom "beweglichen Gleichgewicht", oder vom "unendlichen System von Zusammenhängen" tauchen in Musils Text auf.⁸ Im oft zitierten "Möglichkeitsdenken" Musils kulminiert dieser methodische Ansatz.

Kluge, im Blick auf die Zukunft des Films, d.h. den Erfolg (auch) seiner Idee vom Kino, diskutiert diese auf Beweglichkeit und Offenheit basierenden Denkfiguren, zusammen mit Ko-Autoren, in der "Bestandsaufnahme: Utopie Film". Wie ein roter Faden durchzieht diesen Gegenwartsblick auf die Zukunft des Films die Dialektik von Genauigkeit und Ungefährem. Sie hat, ohne daß Kluge dies ausdrücklich erwähnt, in einer anderen Formel Musils ihren Bezugspunkt. Es ist dies die etwas merkwürdig klingende Formel vom "Generalsekretariat für Genauigkeit und Seele". Immer wieder umkreisen Musils auf die Zukunft gerichteten Gedanken in ironischer Distanz zur Wirklichkeit diese Wechselbeziehung zweier, konventionell getrennter, Fähigkeiten der Erkenntnis: die Fähigkeit, 'genau' zu sein und die Fähigkeit, Gefühle, "Seele" zu haben. Kluge spitzt, Musil zitierend, dessen polares und dialektisches Erkenntnismodell zu:

"Musil sagt, daß das Erfolgreiche immer eine Genauigkeit im Ungefähren hat, während das nur Genaue nicht erfolgreich ist."⁹

Übertragen auf den Erfolg der essayistischen Filmarbeit bedeutet dies: Genauigkeit liegt im sachgerecht gefilmten Vorgang, das Ungefähre im anvisierten Zusammenhang. Mit diesem thesenhaft zugespitzten Satz glaube ich den Kern des Problems erfaßt zu haben.

Dem Filmpublikum bietet dieses Verfahren "Irritationen, Genüsse, Zusammenhang."¹⁰ Kluge weiß an gleicher Stelle, daß das Publikum dieses Angebot oft nicht annimmt; vieles spreche dafür, daß es sich eher so verhält, wie eine besserwisserische Institution, die sich an der Frage trainiert, "was will der Autor sagen (...) und ob der Autor das fixierte Vorhaben auch

⁷ MoE S.250f.

⁸ MoE S.248-251.

⁹ Utopie S.223. Kluge spielt hier auf Musils Kapitel 62 im Roman "Der Mann ohne Eigenschaften" an; im vorangehenden Kapitel dieses Romans ist bezeichnenderweise die "Utopie des exakten Lebens" das Thema. Exaktheit und Essayismus korrespondieren miteinander.

¹⁰ Utopie S.224.

exekutiert hat."¹¹ Demgegenüber stehe die "Präzision des Ungefähren", geradezu als Prinzip des Essayistischen. Um noch einmal zu umschreiben, was es damit auf sich hat, zitiert Kluge zwei Sätze von Brecht, in denen auf aphoristische Weise die zwei, einander gegenüberstehenden, Ordnungsvorstellungen zum Ausdruck kommen: "Unordnung ist, wenn nichts am rechten Platz liegt" und "Ordnung ist, wenn am rechten Platz nichts ist".¹² Und, zur Fundierung dieser produktiven Paradoxie überleitend:

Die Präzision des Ungefähren, mit dem kein Gremium je zurecht kommen wird, ist insofern anti-institutionell - auch gegen die Institution des bewußten Ichs, des kulturellen Macherkopfs usf. gerichtet -: weil sie einer ganz anderen Ordnung angehört, nämlich den Ordnungen der *Selbstregulation*.¹³

Die Behauptung bezieht sich nicht unmittelbar auf filmischen Essayismus, steht jedoch in indirektem Zusammenhang mit ihm. Mit dem - vorwiegend hypothetischen - Begriff der 'Selbstregulierung'¹⁴ wird eine Vorstellung und Denkweise eingeführt, die den herrschenden Ordnungssystemen kritisch bis ablehnend gegenübersteht, insofern ihnen die Dominanz der 'Fremdregulierung' (Herrschaft/Unterdrückung) unterstellt werden kann.

¹¹ Utopie S.224.

¹² Utopie S.226f.

¹³ Utopie S.226. Vgl. zu Ungenauigkeit etc. auch: Klaus Eder/Alexander Kluge: Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste (abgek. Dramaturgien) München 1980. S.16

¹⁴ Negt/Kluge: Geschichte und Eigensinn (abgek. GuE). Frankfurt am Main 1981. Siehe dazu zuletzt Andrea Gnam: Positionen der Wunschökonomie. Das ästhetische Textmodell Alexander Kluges und seine philosophischen Voraussetzungen. Frankfurt am Main u. a. 1989, S.85-92.

2. Wirkliche Ordnung beruht auf Selbstregulierung

Selbstregulierung nennen wir die vollständige Anerkennung der verschiedenen Bewegungsgesetze der in einem Menschen zusammenstoßenden Kräfte. Dies ist Selbstregulierung im weitesten Sinn. (...) Eigensinn der lebendigen Art.¹⁵

Wollte man den Menschen die ihrer Alltäglichkeit und Lebensgeschichte entsprechende Filmform zuordnen, so käme man ohnehin zum Essayismus und nicht zu den Genres der vereinfachten Eindeutigkeit und des Massengeschmacks. Für sie gilt üblicherweise der "permanente Sinnzwang".¹⁶ Sie insistieren auf konventionellen Ordnungsvorstellungen, reproduzieren insofern die vom Realitätsprinzip an die Individuen herangetragenen Regulierungsmuster. Im Filmischen haben diese Regulierungsmuster ihr Äquivalent vor allem in der 'Spannungs- und Bedeutungs-dramaturgie' und in der damit verbundenen Identifikation mit den 'Helden'.

Kluges Filme beziehen diese gesellschaftlich-kulturelle Vorgabe insofern ein, als sie aufsammeln, was von diesem vereinfacht-verzerrten Wirklichkeitsverhältnis liegengelassen wird: den wirklichen Alltag in der Geschichte.¹⁷ Sie konfrontieren dieses Wirklichkeitsverhältnis mit den Konsequenzen ihrer eigenen Verdrängung, bis hin zum Krieg als der kompromißlos-totalen Konsequenz des Realitätsprinzips. Dabei achten sie besonders auf das in diesen Dramaturgien verdrängte Ordnungs-Moment der Selbstregulation oder, wie es im folgenden Zitat heißt, der "Eigentätigkeit":

Etwa seit der Eiszeit (oder früher) bewegen sich im menschlichen Kopf - zum Teil aus antirealistischen Gründen, nämlich aus Protest gegen unerträgliche Wirklichkeit - Bilderströme, sogenannte Assoziationen. Sie haben Ordnung, die auf Eigentätigkeit beruht. Das Lachen, das Erinnerungsvermögen und die subjektiven Einfälle beruhen auf dieser Rohform, kaum auf bloßer Bildung. Dies ist das über zehntausendjährige Kino, auf das die tech-

¹⁵ GuE S.55f.- Zu Begriff und Erklärung von Selbstregulierung bzw. Selbstorganisation gibt es neben GuE die grundlegenden Schriften von Gregory Bateson (Ökologie des Geistes. Frankfurt am Main 1981; Geist und Natur. Eine notwendige Einheit. Frankfurt am Main 1982), Erich Jantsch (Die Selbstorganisation des Universums. München 1979. dtv 1982), David Bohm (Die implizite Ordnung. Grundlagen eines dynamischen Holismus. München 1985).

¹⁶ Dramaturgien S.21.

¹⁷ Zur sozialgeschichtlichen Problematik des Alltags in der erzählenden Kunst siehe KURSBUCH 41 (1975) und darin den Beitrag von Karl Markus Michel: Unser Alltag. Nachruf zu Lebzeiten, S.1-40, wo mit Blick auf die erzähl-dramaturgisch wichtige Trias von Person, Sequenz und Bilanz die "Personalisierungsregel", die "Sequenz-Regel" und die "Bilanz-Regel" als drei Grundmuster einer den Alltag tendenziell verdrängenden Erzählkunst vorgeführt werden.

nische Erfindung von Filmnegativ, Projektor und Leinwand nur geantwortet hat.¹⁸

Indem Kluges Filmarbeit versucht, diesen assoziativen Bilderströmen zu folgen, erhalten die konkreten Bildinhalte bestimmte - und eben ungewohnte - Bewegungsformen. Dies ist der Dreh- und Angelpunkt aller Schwierigkeiten, die seine Filme dem Publikum bereiten. Denn die, den *filmischen* zugrundeliegenden *menschlichen* Bewegungsstrukturen sind in ihrer biologischen, physiologischen oder psychologischen Erforschung und Deutung hochkomplizierte Formenwelten und daher in der Auffassung des Filmkünstlers notwendigerweise nur in Annäherungen zu erfassen: Versuche, Essays.

Es kommt dann in der Essayistik Kluges auf jene filmischen Montage-Verfahren an, die dem "zehntausendjährigen Kino" und seiner "Eigentätigkeit" im Kopf des Menschen so weit, wie derzeit möglich, 'entsprechen'. Inwieweit dies tatsächlich geschieht, entscheidet sich im Einzelfall, d.h. in der 'irgendwie positiv' erlebten Wirkung des einzelnen Films. Sehr viel genauer läßt sich der Vorgang im gegebenen Rahmen nicht umschreiben. Daß diese 'irgendwie positive' Wirkung nicht im ersten Anlauf gelingen kann, ist angesichts der in Kino und TV vorherrschenden und in unsern Köpfen eingepprägten Formen und Mustern nicht so verwunderlich. Und da, um es noch einmal mit anderen Worten zu sagen, essayistisches Filmemachen wenig zu tun hat mit der Bestätigung etablierter Genreregeln, viel dagegen mit dem scheinbar Willkürlichen und Sprunghaften, entsteht - noch weithin unentfaltet - ein film-ästhetisches Entwicklungs-Projekt.

Für dieses Projekt des filmischen Essayismus benutzt Kluge die technischen Möglichkeiten des Kinofilms und der elektronischen Bild- und Tonerzeugung, soweit sie den beabsichtigten Zwecken nützen. Nicht um mit der Hollywood- und Videoclip-Kultur zu wetteifern, sondern um neben ihr (und damit auch gegen sie) ästhetische Erfahrungsräume aufzubauen/anzubieten, in denen Platz ist für die Eigentätigkeit und Selbstregulierung der Sinnen- und Gedankenwelt.

Diese brauchen, um überhaupt 'eigensinnig' arbeiten zu können, vor allem Zeit. Zeit in der Form der Ruhe, der Stille, der Dauer - lauter Formprinzipien, deren Rhythmus und Proportionen es aushalten und auffangen müssen, wenn auch hier die Bilder und Töne unsere momentane Wahrnehmung zu überfordern scheinen. Sie brauchen neben der Zeit als Dauer und Ruhe so etwas wie Sachlichkeit in der Weise der Aufmerksamkeit und der monographischen Hingabe. Sie brauchen, anknüpfend an Dauer und

¹⁸ Dramaturgien S.61.

Sachlichkeit, das, was Goethe einmal die "Phantasie für die Wahrheit des Realen" genannt hat.¹⁹

Dauer (Zeit), Aufmerksamkeit (Sachlichkeit) und Phantasie (sprunghaft-assoziierendes Denken) führen aber, filmisch aufgeriffen, "nicht nach oben zur abstrakten Kritik und den schönen Gedanken, sondern nach unten zu den wirklichen Erfahrungen".²⁰

Seit der *Patriotin* und noch im *Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* und in *Vermischte Nachrichten* gibt es Sequenzen und Einstellungen von so großer Dichte, daß beim erstmaligen, wenn noch die verinnerlichten Erwartungen - unmittelbares Verstehenwollen aller Einzelheiten im Kontext einer Handlung - funktionieren, der aufblitzende Tiefsinn und die vielfältige Verweisstruktur eher irritieren. Gerade ein gebildetes Publikum orientiert sich in Kluges Filmen mit Vorliebe an der Intensität einzelner Zitate und Aphorismen, fixiert sich stärker auf die Entzifferung des einzelnen Bildes und der widersprüchlichen Logik in einem Sinn Ganzen, sucht - und vermißt - dabei die hohe Komplexität der tradierten Künste.

Gewissermaßen stellt der essayistische Film das Gegenmodell zu dieser Form der traditionellen Kunst dar. Sein Angebot liegt bewußt in einem aus Rätselhaftigkeit und Vieldeutigkeit gemischten "Rohzustand". So nennt Kluge die aus ihrem gewohnten Zusammenhang herausgelösten Dinge und Eigenschaften und ihnen gibt der lockere und auflockernde Impetus dieser Filme Raum und Zeit. Kluges Annahme: In dieser auf Rohzustände zurückweisenden Filmform komme die 'Eigentätigkeit' des Publikums am besten in Gang. Durchsetzt von Komik und satirischer Übertreibung einerseits, von Trauerarbeit und tiefsinniger Andeutung andererseits, und vor allem von großer Beziehungsfähigkeit ihrer Fragmente, stellt diese Form keine Über-Formung dar, sondern eine Art je eigener versuchter Formgebung. So kann, wenn Kluges Annahmen richtig sind, auf die inneren selbstregulierten Bewegungen Rücksicht genommen werden. Die Zuschauer/Zuhörer (Leser) erhalten eine von ihnen in der Tendenz immer schon beanspruchte, in den Literatur-, Film- und Kunstwissenschaften jedoch noch nicht hinreichend erkannte, wichtige Kompetenz.²¹

¹⁹ Am Weihnachtstag 1825 äußert Goethe im Gespräch mit Eckermann ähnliche Gedanken: "Es gibt indes wenige Menschen, die eine Phantasie für die Wahrheit des Realen besitzen (...). Und dann gibt es wieder andere, die durchaus am Realen kleben, und, weil es ihnen an aller Poesie fehlt, daran gar zu enge Forderungen machen."

²⁰ Kluge in: Barbara Bronnen und Corinna Brocher: *Die Filmemacher. Der neue deutsche Film nach Oberhausen*. München 1973. S.235.

²¹ Hier wäre anzuknüpfen an die von Jauß und Iser konzipierte Rezeptionsästhetik; deren Ansatz könnte über den von Eco am "offenen Kunstwerk" (v.a. Joyce) exemplifizierten Leseranteil weitergeführt werden zu einer Rezeptionstheorie im kybernetisch-systemischen

Um dies zu erreichen, muß der Film allerdings auf jede 'Pädagogisierung' verzichten. Gemeint ist damit nicht nur das gelehrte Gelaber, das sich über die Gegenstände stellt, sondern vor allem die permanente oder latente Bestätigung des Realitätsprinzips, in der ja die alltägliche Pädagogisierung am subtilsten angeboten wird.

Dies zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Verbindung von Zeit-Bewußtsein (Dauer; Proportion), Sachlichkeit (Genauigkeit, Präzision) und Phantasie (das Ungefähre, Ungenaue der Verknüpfung) dem entspricht, was im Begriff der sinnlichen und geistigen Selbstregulierung, der ja in der Tat etwas Unanschauliches hat, angedeutet ist. Ich werde später das zugrundeliegende Verfahren am Modell von 'Versuch und Irrtum' aus einer anderen Perspektive auf den Essayismus Kluges beziehen. Vorläufig soll festgehalten werden, daß mit dem essayistischen Prinzip eine Annäherung versucht wird an die Grundform, in der sich die menschlichen Kräfte (Zellen, Körper, Sinne, Denkapparat, Gefühlshaushalt...) bewegen.

3. Die Entstehung der essayistischen Mischformen

In diesem Abschnitt skizziere ich einige Ausprägungen des essayistischen Prinzips bei Kluge und den Zusammenhang mit dem von ihm zugrundegelegten erkenntnistheoretischen Ansatz.

In den rückblickenden filmtheoretischen Texten zur Arbeit in Ulm²², die als Grundlage der neuartigen essayistischen Filmformen gelten kann, über "Die realistische Methode und das sog. 'Filmische'"²³ bis zu den entsprechenden Veröffentlichungen in den Filmbüchern zu *Die Patriotin*²⁴, *Die Macht der Gefühle*²⁵ und *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit*²⁶

Sinn, wie sie meines Wissens bisher noch nicht entfaltet ist. Siehe dazu meinen Versuch: Robert Musils "dichterische Erkenntnis". Vom mechanistischen zum kybernetischen Denken. In: Möbius/Berns (Hsg.): Die Mechanik in den Künsten. Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie. Marburg 1990. S.267-280.

²² Dramaturgien.

²³ In: Ders.: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, Frankfurt am Main 1973 (abgek. Gelegenheitsarbeit).

²⁴ Kluge. Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6. Frankfurt am Main 1979.

²⁵ Das Buch verweist mit Titel und Untertitel auf das essayistische Prinzip: Die Macht der Gefühle. ...Neue Geschichten... Die Textliste des Films... Die Lust aufs Unwahrscheinliche... Kommentare zum Parallelprojekt: Krieg und Frieden (unverfilmt)... Weitere Geschichten... Die Hartnäckigkeit des Krieges... . Frankfurt am Main 1984.

kommt zwar der Begriff 'Essayfilm' in keinem Fall zur summarischen Kennzeichnung der eigenen Filme vor, aber an bezeichnenden Stellen wird er zur Betonung der damit erwünschten Funktion benutzt. So heißt es einmal im Kontext der Drehbuchskizze zu *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* unter dem "Stichwort. Essayfilm":

Ich habe vor, soviel wie möglich in diesem Film spielfilmartig zu erzählen. Im Verhältnis zwischen Gegenwart und filmischem Ausdruck besteht jedoch ein Nachholbedarf. Eine Reihe von Aufmerksamkeiten gegenüber inszenierten Szenen sind ausgeleiert. In solchen Fällen eines Erfahrungs- bzw. Übersetzungs-Staus ist die Form des Essay-Films notwendig. Ich weiß keine andere Möglichkeit, rasch für eine gewisse Materialfülle zu sorgen.²⁷

Eindeutig wird dem Essayfilm hier eine Teilfunktion im gesamten Drehplan zugewiesen und dies auch vom "Spielfilmartigen" deutlich abgesetzt. Die Begründung für das Essayverfahren legt den Akzent auf die "Materialfülle" der Gegenwart, also ein zunächst quantitatives Problem, das aber, wenn es in filmischen Ausdruck übersetzt werden soll, zum qualitativen Problem wird: Wie kann die Fülle des Faktischen (als Kennzeichen unserer Gegenwart) filmisch so erfaßt und dargestellt werden, daß sie der eigentätigen Ordnungsarbeit zugänglich wird? Offenbar durch die Essay-Form, insofern sie in ihrer eigenen Vielfältigkeit eine Vielzahl von Beziehungen herzustellen vermag. Beziehungsfähigkeit aber ist die Basis für Orientierung in der Unübersichtlichkeit der faktenreichen Gegenwart. Deren "Angriff auf die übrige Zeit" (Verdrängung oder Verzerrung der Vergangenheit, Einverleibung der Zukunft) begegnet der essayistische Film mit seiner "unendlichen Formenwelt". Was heißt das?

Kluge diskutiert immer wieder die aus dem Dokumentarfilm und dem Spielfilm hergestellten Mischformen, wie sie den von ihm entwickelten Montagefilm charakterisieren. Montagefilm ist dabei weniger eine Genrebezeichnung, als vielmehr der Begriff einer filmischen Methode, die mit dem Essayismus aufs engste verbunden ist. Seine verstreuten Andeutungen aufgreifend, erscheint es daher sinnvoller, insgesamt vom essayistischen Verfahren zu sprechen, da dies die Vielfalt der Montage-Formen enthält. Dies charakterisiert Kluges Filme von Anfang an.

Von 1962 bis 1980 gibt es die Arbeit am Ulmer Institut. In einem knappen Aufriß unter der Überschrift "Ein Hauptansatz des Ulmer Instituts", dessen untergründige Filmgeschichte er als "Seitenlinien" zur offiziellen Geschichte des neuen deutschen Films bezeichnet, erläutert Kluge in

²⁶ Kluge: *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit*. Abendfüllender Spielfilm, 35 mm, Farbe mit s/w-Teilen. Format: 1:1,37. Drehbuch. Frankfurt am Main 1985.

²⁷ Ebd. S.12.

fünf Stichworten - im folgenden auszugweise zitiert - die dort entwickelte filmische Konzeption. Sie enthält wesentliche Elemente seines späteren essayistischen Arbeitens:

1. *Dramaturgie der Kürze*: Wie stellt man Konzentrate her, montagefähige, in sich geschlossene Kürzel, eine Art Kurzschrift der Erfahrung, sogenannte Miniaturen. (...) Allen diesen Versuchen gemeinsam ist Kürze, Montierbarkeit, Assoziierbarkeit; das setzt voraus, diese Teilstücke in sich geschlossen erzählen. Wir knüpfen dabei an die beste Tradition der Montage in den 20er Jahren an.

2. *Dramaturgie des Zusammenhangs*: Den genau umgekehrten Weg gehen eine Reihe von Dokumentationen. Etwas gründlich Dargestelltes führt zu der Notwendigkeit, weitere Gründlichkeiten damit zu verknüpfen. (...) Um deshalb dokumentarische Querschnitte zu legen und Wirklichkeitszusammenhänge miteinander zu konfrontieren, geht es darum, Zusammenhänge mehrerer Filme über ein Thema herzustellen.

3. *Mischform, Querschnittsmethode*: Es hat sich herausgestellt, daß sich die besten Resultate jeweils bei Kombination der verschiedenen neuen Formen, also den sogenannten Mischformen ergeben. (...) Die Erzählweisen selber müssen sich bewegen, nicht nur das Filmbild.

4. *Fiktion, Dokumentation*: Ähnlich ergänzen einander, richtig angewendet, die musikalisch-poetisch erzählenden und die dokumentierenden Formen des Films. Auch hier ist es die Mischform, die zwischen Dokument und Fiktion, zwischen Montage und ungekürzter Wiedergabe, zwischen Phantasie und Wirklichkeitssinn vermittelt.

5. *Einfachheit*: Ihr liegt eine bestimmte Vorstellung von Realismus zugrunde, (...) der die Phantasie und die Wünsche von Menschen ebenso ernst nimmt wie die Welt der Fakten. Fakten allein sind nicht wirklich, Wünsche nur für sich auch nicht. In Filmen ausgedrückt nimmt der Standpunkt, daß sich dieser Widerspruch zwischen dem Antirealismus der Gefühle und dem Realismus weltlicher Tatsachen nicht wegräumen läßt, sondern gerade die Wurzel von filmischer Bewegung ist, höchst verschiedene Gestalten an. Wahr ist der Kontrast, die Vielgestaltigkeit.

In diesen aufgefächerten Dramaturgien des Films arbeitet das essayistische Verfahren wie selbstverständlich. Dennoch ist, obwohl es naheliegen würde, ein eigenes Genre 'Essayfilm' nicht betont. Obwohl Kluge für seine Arbeitsweise nach einem entsprechenden Genre sucht, nutzt er, wie schon erwähnt, diesen Begriff dafür nicht. Entscheidend ist ihm die *Betrachtungs- und Produktionsweise*, d.h. die je konkrete filmische Perspektive auf die Realität.

Er argumentiert dabei grundsätzlich mit der Unterscheidung zwischen den zwei einander gegenüberstehenden - antagonistischen - Realitätsprinzipien. Eines, das den "Real-Terror" bestimmt (abgekürzt: der "sog. Re-

alismus"); das andere, das, davon verdrängt, dagegen arbeitet und protestiert (abgekürzt: Wünsche, Träume, Utopien; das "subdominante Bewußtsein"). Gerade dieses weggedrängte Prinzip wird zum Darstellungs- bzw. Formproblem seiner Filme:

Der Film steht an diesem Punkt vor einer Schwierigkeit: daß es für diese Betrachtungsweise (der verdrängten Realität. G.V.) kein Genre gibt; die Aufmerksamkeit des Zuschauers ist nicht strukturiert. Das ändert nichts an dem Prinzip. Der Film muß riskieren, daß er von einzelnen Zuschauern mißverstanden wird, sonst entsteht nie ein Genre, an dem Zuschauer sicherlich lernen würden, sich zuverlässig²⁸ zwischen mehreren antagonistischen Realitätsprinzipien zu orientieren.

Das Genre, das im Sinne der Vorstellungen und Realisierungen Kluges entstehen soll, hat also (noch) keinen Namen. Es würde aus den gewohnten filmischen Genre-Kategorien ausbrechen. Zunächst kollidieren die geläufigen Oberbegriffe miteinander, wenn man sie, versuchsweise und um die Klärung weiter zu bringen, auf die Filme anwendet. Einmal steht mehr das arbeitende Prinzip, die Methode, im Vordergrund (z.B. Dokumentarfilm oder essayistischer Film), ein anderesmal mehr die äußere Form (z.B. Kurzfilm oder Spielfilm). Ein auswählender Blick auf die Skala der einzelnen Titel deutet an, welche Vielfalt an Formen hier entwickelt wurde und wie wenig fürs erste gewonnen wäre, dies alles unter den Begriff des Essayfilms, in dem das Arbeitsprinzip mit dem Formprinzip verschmilzt, zu subsumieren. Montagefilme sind sie alle zusammen, denn alle benutzen und variieren das Montageprinzip. So nähert man sich erneut und von einer anderen Ebene her der Themenfrage.

4. Zur Vielfalt der essayistischen Formen innerhalb der Montagefilme

Es mag hilfreich sein, einen kurzen Blick auf Kluges Filme zu werfen, um seinen Essayismus in der allgemeinen formalen und thematischen Auf-fächerung zu sehen.

Kluge beginnt mit dem Dokumentarfilm *Brutalität in Stein* (1960), dem eine Reihe von Kurzfilmen folgt, in denen sich Dokumentarisches mit Inszeniertem (Fiktion) bis zur Aufhebung der Grenzen mischt, eine Arbeitsweise und Form, die er bis heute beibehalten hat. Mit *Abschied von gestern* (1966) bringt er den ersten Spielfilm heraus. Bereits in ihm gibt es Szenen, die mit der Handlungsführung brechen, sie in satirische oder sur-

²⁸ Gelegenheitsarbeit S.186

reale Bezüge bringen, sperrige Vergleiche und Analogien herstellen, sprunghafte Assoziationen einführen oder rätselhafte und fremdartige Splitter ausbreiten. *Der große Verhau* (1969/70/71) oder *Zu böser Schlacht schleich ich heut Nacht so bang* (1978), von ihm gleichfalls als Spielfilme bezeichnet, entstehen im Zusammenhang mit den in Ulm an der Hochschule für Gestaltung entwickelten Science-fiction-Filmen mit vergleichsweise einfachen Trickfilmverfahren, die auf die Ursprünge der Filmgeschichte und deren einfache Mittel zurückverweisen. (Man könnte diese Filme auch als Experimentalfilme bezeichnen.) 1974 kommt es dann (in Kooperation mit Edgar Reitz) mit dem sog. 'Frankfurt-Film' *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* zum erstenmal zu einem vielleicht als Essayfilm verstehbaren Produkt, ähnlich den späteren Gemeinschaftsproduktionen *Deutschland im Herbst* (1978), *Der Kandidat* (1980) und *Krieg und Frieden* (1982/83), die als Kollektivformen dem essayistischen Prinzip entsprechen. 1967 bringt Kluge mit *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* erneut einen abendfüllenden Spielfilm, der, wie schon *Abschied von gestern*, mit Kommentarstimme, Schriftinserts und surrealen Bildelementen arbeitet. 1975/76 erscheint *Der starke Ferdinand*, ein Film mit linearem, kohärentem Handlungsaufbau und einer dominierenden Hauptfigur, der aber neben einer satirisch zugespitzten Handlung gleichfalls distanzierende Kommentarsätze beigefügt sind. 1979 folgt dann mit *Die Patriotin* eine Filmform, die mit ihren zwölf selbständigen Sequenzen zunächst den Anschein eines irgendwie systematischen Zusammenhangs erweckt und dennoch eine derartige Vielfalt der Themen, Formen und Bild-Ton-Varianten bringt, daß sie insofern einen eigenen Genrebegriff rechtfertigen würde - nennen wir ihn vorläufig einmal essayistischen Montagefilm. Dieser Film ist, ähnlich wie *Die Macht der Gefühle* (1984) und *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (1985), aus einzelnen, in sich abgeschlossenen Sequenzen aufgebaut, vergleichbar den einzelnen Kapiteln eines Buches oder der Szenenfolge eines Stückes, auch der im Stummfilm nicht selten verwendeten Akt- oder Nummernstruktur. Diese Sequenzen tragen teils sprechende, teils rätselhafte Überschriften; sie deuten entweder an, daß hier Geschichten erzählt werden ("Gabi Teichert und die Geschichte der Toten" - "Auf dem Parteitag" - "Es weihnachtet"), oder sie lassen bewußt offen, worum es geht ("Graben" - "Sie gibt sich Mühe. Magenkrank" - "Kälte"). Kluge spricht im Hinblick auf diese Sequenzen von "Spielfilmen im kleinen", auch von "Mosaiksteinen". Manche Sequenzen erinnern an ein künstlerisches Verfahren, das in der Musik als 'freie Improvisation' bezeichnet wird.

Seit 1989 produziert Kluge fürs Fernsehen die Kulturmagazine *10 vor 11*, *Prime Time* und *News & Stories* und in Verbindung mit "Neue Medien Ulm TV" die Sendung *Die Stunde der Filmemacher*. Dort läßt sich in vielen Fällen das essayistische Prinzip auf einem weiter entwickelten Niveau fest-

stellen. Gerade die zumeist kurzen Beiträge (25-45 Minuten) entsprechen in ihrem Umfang dem, was wir vom literarischen oder philosophischen Essay her als Form kennen. Im Unterschied und in Fortentwicklung des zuvor fürs Kino Produzierten scheint mir in diesen Magazinen eine größere Aufmerksamkeit des Filmregisseurs auf Momente der Ruhe, ja der meditativen Beobachtung verwendet zu sein. Ohne Zweifel liegt ein erheblicher Vorteil dieser TV-Sendungen in ihrer leichten Reproduzierbarkeit. Am Beispiel dieser Fernsehproduktionen müßten Kluges neuere Arbeiten mit der elektronischen (TV-) Bilderzeugung diskutiert werden, denn die Wiederverwendung und Abwandlung gleicher Segmente, Einstellungen, Bilder usw. führt zu veränderten Kontexten, damit zu neuen Möglichkeiten des filmischen Essayismus, auf die hier nur hingewiesen werden kann.

Allerdings taucht mit dem Reihensbegriff "Kulturmagazin" erneut eine konkurrierende Genrebezeichnung auf, diesmal - mehr oder weniger gezwungenermaßen - aus der Programmstruktur des Fernsehens entnommen. Kluges Ansatz macht daraus etwas Neues. Die Magazinform, wie er sie abwandelt, läßt das essayistische Prinzip durchaus zu.

'Magazin' ist ein aus der Kaufhauswelt in die Presse übernommener Begriff, der dem Käufer/Leser nahelegt, sich wie ein Kunde durch die ausbreiteten Warenangebote/Beiträge des Magazins zu bewegen und auszusuchen, was ihm gefällt. Ein ähnlicher Vorgang ist angedeutet, wenn Kluge seinen bisher letzten Kinofilm *Vermischte Nachrichten* (1986) nennt und dabei die erwartete Ebene der reinen Information zur Inszenierung hin überschreitet.²⁹ Zuletzt hat Kluge in Kooperation mit anderen seine Essayform erneut variiert, indem er einem 80-Minuten-Film die journalistische Bezeichnung "Neues vom Tage--" als Titel vorangestellt hat.³⁰ Der Untertitel "Die plebejische Nachricht" mit dem weiteren Zusatz "Ein Raster in fünf Kapiteln" signalisiert weitere Genre-Öffnungen der Film-TV-Form. Außerdem sind Filmformen bzw. -verfahren denkbar, die, in Übertragung Klugescher Terminologie, als 'Sachfilm' (entsprechend dem Sachbuch und dem 'sachlichen Verfahren', das in seinen Erläuterungen gerade zum Film eine große Bedeutung hat) oder 'Untersuchungsfilm' (im Sinn einer filmischen Untersuchung) bezeichnet werden könnten. Auch der ältere Begriff des "Querschnittsfilms" käme angesichts dieser TV-Magazinfilme erneut zu Ehren, falls man nicht überhaupt nur noch vom "Prinzip Vielfalt" sprechen und damit eine begriffliche Fixierung für gänzlich unmöglich halten will.

²⁹ Interessant der Vergleich mit dem gleichnamigen Polizeiberichtsfilm von Raymond Depardon *Faits Divers* (1983), wo das Moment der Inszenierung dem Dokumentarischen vollkommen untergeordnet ist.

³⁰ ZDF-Sendung vom 29.10.1990.

Allen gemeinsam wäre dennoch, daß es sich um essayistisch durchwirkte Montage-Formen bzw. um montierte Essay-Formen handelt.

Darüber hinaus jedoch ist hervorzuheben, wie wenig Kluges Essayismus erfaßt wäre, würde man ihn rein von den Formen her beschreiben. Wie für jeden der hier diskutierten Regisseure und deren Arbeiten gibt es auch für Kluges essayistische Methode eine Fundierung im Ethischen. Nicht selten wird dieser Bereich von der Ästhetik streng getrennt; aber nicht nur die großen Filmtheoretiker haben den Zusammenhang stets gewahrt, auch Regisseure wie Chris Marker oder Joris Ivens, um nur die hier naheliegenden zu nennen, sind je eigene Verkörperungen der Bemühung, den Formenraum des Essayfilms nicht zum bloß formalen Spiel zu verengen.

5. Zusammenhang von Ästhetik und Ethik im Essayismus

Es soll im folgenden, anknüpfend an die Idee der Selbstregulation als Essayismus, gezeigt werden, wie in der Fundierung des essayistischen Films bei Kluge sich ästhetische und ethische Motive durchmischen. Sucht man die allgemeinste Begründung dafür, so findet man sie im Versuch, mit den Mitteln des Films nach den Bedingungen der Möglichkeit von 'sinnvollem Zusammenhang' in allen Bereichen, auf allen Ebenen, zu fragen.³¹ In ständigem Rückbezug zu dieser zunächst und zuletzt lebenspraktischen, gesellschaftstheoretischen Frage stehen die ästhetischen Formprobleme. Sie sind wie Modelle gebaut, die der anschauenden Erkenntnis (Kino, TV) zur Verfügung gestellt werden. Es ist leicht zu sehen, daß es in beiden Fällen - Ästhetik und Gesellschaftstheorie - um Ordnungs- und Beziehungsstrukturen unseres Wirklichkeitsverhältnisses geht.

Von Anfang an charakterisiert Kluge seine Filme dadurch, daß er immer wieder von "Geschichten" und vom "Erzählen" spricht. Das Epische in seiner modernen Form ist für sein filmisches Werk zentral, steht also dem Essayistischen gleichberechtigt an der Seite. Um dem naheliegenden Einwand zu begegnen, damit sei ein gattungs- bzw. genretheoretischer Widerspruch gesetzt, ist, nach einigen Bemerkungen zur komplementären Funktion des Epischen und des Essayistischen, ein erneuter kurzer Hinweis auf das dichterische Werk von Robert Musil hilfreich.

Episches und essayistisches Verfahren in Literatur und Film, so unterschiedlich sie im (historischen) Einzelfall erscheinen, stimmen in einer

³¹ Die Bedingung der Möglichkeit von 'sinnvollem Zusammenhang' kann, nach Descartes, Kant und der Sprachphilosophie von Wittgenstein bis Apel als die bisher letzte erkenntnistheoretische Frage angesehen werden. Sie motiviert das kybernetisch-systemische Denken und Handeln ebenso wie jede darin begründete ('postmoderne') Ästhetik.

grundlegenden Zielsetzung überein, wenn auch aufgrund ganz unterschiedlicher Erkenntnisse und Folgerungen: Beide Verfahren haben es mit dem Problem des 'Ganzen' der erfahrbaren Wirklichkeit und seiner 'Ordnung' zu tun, allerdings von entgegengesetzten Polen her. Behandelt das Epos seinen Stoff gleichsam 'positiv' aus der Idee des Universalen, so der Essay 'negativ' aus der Einsicht in die historischen Trennungsprozesse. Wird der Epiker Homer (in einer geschlossenen Gesellschaft und Welt) als "der erste universale Dichter" bezeichnet, "insofern er die Welt als ein Ganzes sieht und alle ihre bedeutsamen Aspekte hervorhebt"³², so gilt für den Essayisten Montaigne bereits (am Beginn des wissenschaftlichen, experimentellen Zeitalters) die Auflösungserfahrung einer universalen und weltlichen Ganzheit: "Ich schildere nicht das Beharrende. Ich schildere den Übergang - (...) den von Tag zu Tage, von Minute zu Minute."³³ Beide jedoch motivieren ihre dichterische Arbeit aus der Suche nach Zusammenhangs- und Ordnungsprinzipien ihrer erfahrbaren und vorgestellten Wirklichkeit.

Wenn Kluge seine, viele einzelne Geschichten erzählenden Filme so intensiv und extensiv mit dem essayistischen Prinzip durchsetzt, dann dürfen wir darin den Versuch sehen, die überlieferten Formen des Epischen und des Essayistischen mit filmischen Mitteln den veränderten Realitätsverhältnissen und dabei dem Ausdruck der verdrängten Realität anzunähern. Man wird den Essayfilm und das essayistische Verfahren niemals verstehen, wenn man diesen ambitionierten Grundzug nicht begreift. Und wir würden immer noch zu kurz denken, wenn wir in diesem Grundzug nicht auch die Verbindung des ästhetischen Verfahrens mit dem ethischen Motiv wahrnehmen würden.

Es gibt, um den Faden zu Musil jetzt wieder aufzunehmen, eine weitere erhellende Beziehung zwischen seinem und dem Werk von Kluge. Gerade für das Verständnis des Essayistischen als einer ethisch motivierten Ästhetik bei Kluge ist dies von großem Nutzen und Filmfreunde sollten, wenn sie sich für diese Frage interessieren, die zehn Seiten des erwähnten 62. Kapitels in "Der Mann ohne Eigenschaften" wie einen gar nicht so fernem Begleit-Kommentar zu Kluges Arbeit lesen. Wenn dort der Erzähler den Essayisten u.a. dadurch charakterisiert, daß in ihm Denken und Handeln zusammenkommen³⁴, fern von jeder "Unverantwortlichkeit und Halbfertigkeit der Einfälle", von jeder bloßen "Subjektivität", ohne daß sich der Essayist als Subjekt verliert, so gilt dies auch für Kluge und seine filmische

³² Bowra, Cecil Maurice: Höhepunkte griechischer Literatur. Stuttgart 1968. S.62.

³³ Friedrich, Hugo: Montaigne. 2. neubearbeitete Auflage Bern und München 1967. S.21.

³⁴ Nichts anderes besagt die Formulierung vom dabei genannten "entscheidenden Gedanken". MoE S.253.

Suche nach ästhetisch konstruierten Handlungsmöglichkeiten. Sein Gesamtwerk, nicht nur die Filmarbeit, variiert deren Stichworte wie z.B.: "Strategie von unten" als Grundbewegung gegen die "Strategie von oben"³⁵ - "Allianz der Bedrohten" als letzte Chance vor dem Untergang³⁶ - "Stichwort Kooperation" im Sinn von: ohne Kooperation entsteht Lebensgefahr³⁷ - "Auswege", die es geben muß, die entdeckt werden müssen³⁸.

Obleich Musil vom radikalen Individualismus her sein Romanprojekt entwickelt, trifft er sich mit Kluges entschiedenem Solidaritätskonzept am gleichen Punkt: Musils "Utopie des Essayismus" verbindet sich in seinem *Mann ohne Eigenschaften* nicht zufällig mit dessen existentiellem Fazit: "daß nur eine Frage das Denken wirklich lohne, und das sei die des rechten Lebens."³⁹ Was aber ist das "rechte Leben"? An dieser, in jeder geschichtlichen Epoche neu formulierbaren Frage setzt auch der Essayismus Kluges an, indem er als eine vorläufige Antwort sein filmisches Verfahren an die gedachte Bewegung der Selbstregulierung bindet - mit den polaren Konnotationen von Ordnung/Unordnung, organisiert/unorganisiert, Strategie von oben bzw. von unten, Präzision des Ungefährten, usw., mit den Eigenschaften von "sich Mühe geben", "geduldig sein", "guten Willen haben". Alle diese Begriffe und Eigenschaften umschreiben das essayistische Prinzip, indem sie es als ästhetisches (der Selbstregulierung) mit dem ethischen (wenn man will: politischen) der Solidarität (auch dies ist "eine Frage des Zusammenhangs"), der Selbstorganisation und Selbstbestimmung assoziieren. Für diese Bewegungen gibt es im gesellschaftlich-geschichtlichen Raum nur schwache und unentwickelte Experimente und gegen sie das herrschende Realitätsprinzip. Kluges Filme lernen davon und arbeiten mit ihren Mitteln und Möglichkeiten der Verbesserung zu: Als Experimentalfilme mit dem aus den Wissenschaften bekannten Prinzip von 'Versuch und Irrtum'. Keine ästhetische Doktrin, sondern eine Methodenlehre. Plaziert auf das Feld der Geschichte, stellt dieses Prinzip die stärkste Herausforderung an Ethik und Ästhetik gleichermaßen dar.

³⁵ Die Patriotin. S.148. - Neue Geschichten. S.59. - GuE S.788.

³⁶ Angriff S.14 und 89.

³⁷ Lernprozesse; Angriff S.90; Patriotin S.417ff.

³⁸ Angriff S.105.

³⁹ MoE S.255.

6. Das Prinzip Versuch-und-Irrtum im unendlichen System der Zusammenhänge

Kluges essayistische Filme dürfen wir, ohne dies zu verabsolutieren, in einem wesentlichen Teil als Anwendungen des Prinzips von Versuch und Irrtum auffassen. Dieses Prinzip bedeutet, in aller Kürze zusammengefaßt, etwas versuchen, um dabei Fehler zu erkennen, die man im folgenden zu vermeiden sucht. Es gilt im Essayfilm (nicht nur Kluges) ebenso für die thematischen Zusammenhänge wie auch für die filmischen Verfahren. Das Experimentelle ist grundlegend für das Prinzip von Versuch und Irrtum. Im Experiment, erweiterte Videotechnik oder computerisierter Bilderzeugung, im Interviewverfahren oder bei der Recherche einer dokumentarischen Situation - im Experiment wird immer ein Schritt in genauere Wirklichkeitskenntnis versucht, wobei notwendig ein vorübergehender Verlust an 'Deutlichkeit' des Zusammenhangs, nicht aber an dessen Notwendigkeit, in Kauf zu nehmen ist.

Es handelt sich aber nicht nur um einen 'Versuch', was der Begriff des Essays in seiner gewöhnlichen Bedeutung nahelegt, sondern gleichzeitig auch um Unterscheidungs- und Fehlerlernen. Im Satz aus der "Patriotin":

An diesem Tag korrigiert Gabi Teichert Aufsatzhefte, d.h. sie schmeißt die Fehler raus. Sie ist dazu verpflichtet... Wenn doch die Fehler das Beste daran sind.⁴⁰

Essayismus bedeutet gegenüber dem Realitätsprinzip, das den Fehler als 'Minus' denunziert und damit Realität ausgrenzt, eine bis zum Paradox ("Fehler sind das beste daran") reichende Opposition zur 'Errettung der Realität'. In soundsovielen Szenen und Sequenzen der essayistischen Filme Kluges sehen wir den historisch gewordenen Verausgaben von individueller und kollektiver Zeit und Kraft zu, wie sie sich verteilen, worauf sie verwendet werden, worauf nicht; immer nach dem Prinzip der Fehlererkenntnis (-suche). Die filmisch arrangierten Versuchsfelder - in der *Patriotin* die deutsche Geschichte, in *Die Macht der Gefühle* die Oper als "Kraftwerk der Gefühle", in den Magazin-Filmen beispielsweise das Arsenal der Filmgeschichte selbst - dienen der Einsicht in Illusionen, Irrwege, Strategien usw.. Mit anderen Worten: Diese Versuchsfelder stellen filmische Geschichtswerkstätten dar, in denen die Fehler der Vergangen-

⁴⁰ *Patriotin*. S.92. Siehe auch Kluge im Interview in: *Frauen und Film*. Hsg. von Helke Sander. Nr.15. Berlin 1978. S.31, wo er sagt, es sei die "richtige methode, in jedem irrtum, wie extrem er sein mag, den richtigen punkt, ohne den das niemals ein motiv hätte, ohne den sich niemand in bewegung setzen würde, diesen grund herauszufinden und stark zu machen, womit dieser richtige grund sich verfälscht."

heit auf vielfältige Weise mit den Mitteln der Kinematographie rekonstruiert werden. Dies nun nicht in der Form des Historien-Films, sondern in der Form der historischen Miniatur, der Raffung und des Übersprungs von Zeit und Raum, der freien - eben essayistischen - Kombination, die den Blick von den ideologischen Kodifizierungen und Fixierungen abzieht und ihn aufnahmefähig macht für selbstdenkende Verknüpfungen.

Der so oft zitierte Kluge-Satz vom "Film im Kopf des Zuschauers" besagt: Die Zuschauer-Zuhörer befinden sich in der Rolle der experimentierenden, lösungs-simulierenden Teilnehmer. Sie verfolgen die historische oder alltägliche Versuchsanordnung, die ihnen Mitdenken, Mitfühlen und Mitentscheiden am filmisch gestalteten Geschichtsmaterial zumutet. Oft erwähntes Musterbeispiel ist das in der VI. Sequenz der *Patriotin* eingebaute "Verhältnis einer Liebesgeschichte zur Geschichte".⁴¹ Dieses Verhältnis wird, vereinfacht protokolliert, aus folgenden Bildern montiert:

Faschistischer Päckelzug in Rom im August 1939/ junges Paar in einem Hotel in Rom, Fred Tacke, deutscher Soldat, mit seiner Frau auf Hochzeitsreise/ ihre ungewöhnlichen 'Annäherungsversuche' an den Mann/ Kofferpacken/ seine plötzliche Einberufung an die Front/ Fronteinsätze; Kameraszenen/ Angriffsszenen/ Frau und Schwestern zuhause/ Windmühlen in Flusslandschaft mit Brücke/ Staatsanwalt Mürke mit Sohn vor dem Fernseher/ Luftkampf im Slapstickfilm/ Liebespaar aus älterem Film/ Front-Freizeit mit Elefantendressur/ Bundeswehrcasino mit Lied "Du kommst bestimmt nach Haus".

Auf und zwischen diesen Bildern liegen, mit der verklammernden Musik, die Kommentarsätze:

Viermal Urlaub, davon einmal drei Tage lang. Siebenmal fällt der Urlaub aus, z.B. wegen eines Angriffs bei Charkow.

1953 kommt Tacke aus russischer Kriegsgefangenschaft zurück. Jetzt sollen die zwei, das wird von ihnen erwartet, die Liebesgeschichte von August 1939 fortsetzen.

Dieses Material wird so angeboten, daß seine Teile aus ihren gewohnten bzw. erwarteten Zu-Ordnungen herausgelöst (= die Zurückführung in Rohmaterial⁴²) und in Zusammenhänge gebracht werden, in denen die falschen 'Produktionsweisen' des Zusammenlebens (= Krieg, Gewalt und Illusionen) auffallen.

⁴¹ Siehe dazu zuletzt: Bosse, Ulrike. S.267.

⁴² Zum Begriff "Rohmaterial" schreibt Kluge einmal: "Radikale Fiktion und radikal authentische Beobachtung: das ist das 'Rohmaterial'." In: Ders.: Gelegenheitsarbeit. S.208.

Die filmische Wahrnehmung und Rezeption meldet angesichts solcher Versuchsfelder ständig 'Verstörung' in ihren Ein-Ordnungsversuchen. Zugleich registriert sie Fehlentwicklungen im vorgegebenen Material- und Sinnzusammenhang; indem sie darin die Versuchs- und Fehlerzusammenhänge erkennt, gelegentlich unterstützt durch die von Kluge verwendete komische oder satirische Inszenierung, konfrontiert sie dies mit dem eigenen Unterscheidungsvermögen, entwickelt dieses und schärft es.



Kluge verwendet häufig den kreisförmigen Bildausschnitt, der vielerlei, auch ineinander übergehende Assoziationen zuläßt: Die aus der Laterna Magica zuerst und später aus dem Stummfilm tradierte Kreisblende mit ihrer distanzierenden und abgrenzenden Erzählform, die Vergrößerung einer Lupe, aber auch den Effekt eines Fernrohrs; darüber hinaus den Blick auf den Erdball ebenso wie auf die Bahnen des Planetensystems. Insgesamt symbolisiert der Kreis sowohl den geschlossenen engsten und weitesten Systemzusammenhang als auch den aus dem Zusammenhang herausgelösten Ausschnitt.

In diesem Sinn also übersetzen Kluges Filme den Begriff 'Essay' nicht nur mit 'Versuch', sondern mit der Konsequenz jeder sinnvollen Versuchsanordnung: der Fehlerermittlung bzw. der (vorgestellten) Fehlervermeidung.

Das allein ist aber noch nicht entscheidend; denn auf einer tieferen Ebene, sozusagen unterhalb der je konkreten Erzählung und Montage, bietet diese essayistische Form das, was Peter Wuss in seiner Arbeit zur



Zur Veranschaulichung sind hier zwei Original-Laterna-Magica-Bilder von Paul Hoffmann wiedergegeben: *Symbolische Darstellung des Weltalls* und *Mondlandschaft* (aus: Detlev Hoffman und Almut Juncker (Hrg.): *Laterna Magica*, Berlin 1982).

"Tiefenstruktur" das "Wahrscheinlichkeitslernen" genannt hat, ein Lernen von wiederholt wahrgenommenen Strukturen aus Reihen ähnlicher Formen: "Vom Rezipienten werden diese Reihen unbewußt aufgenommen. Sie sind lediglich der Wahrnehmung gegeben."⁴³ Auf Kluge bezogen: Dadurch daß die Rezeption in Kluges essayistischen Filmen und Magazinsendungen immer wieder - in Varianten und Reihen sozusagen ungefesselt von den je konkreten Geschichten und Bildern - dem Prinzip 'Versuch und Irrtum', dabei dem Prinzip 'Ordnung/Unordnung' folgen muß, trainiert sie sich in der Arbeit der Selbstregulierung, läßt deren Eigentätigkeit (partiell) in sich zu.

Die essayistische Bauform ermöglicht es, Bewegungsformen, Ordnungsstrukturen, Regulationen aus ganz unterschiedlichen, scheinbar gegeneinander entlegenen Bereichen und Ebenen aufeinander zu beziehen. In immer neuen, variierenden, improvisierenden und kombinierenden Anordnungen wird so die Fähigkeit, Vorgänge und Ereignisse aus wechselnden Perspektiven und hinsichtlich ihrer Ergebnisse zu sehen, eingeübt. Auf diese Weise entsteht auch die Reichhaltigkeit der Themen:

Ungefähr wie ein Essay in der Folge seiner Abschnitte ein Ding von vielen Seiten nimmt, ohne es ganz zu erfassen.⁴⁴

So erkennen wir, wie

auf diese Weise ein unendliches System von Zusammenhängen (entsteht), in dem es unabhängige Bedeutungen, wie sie das gewöhnliche Leben in einer groben ersten Annäherung den Handlungen und Eigenschaften zuschreibt, überhaupt nicht mehr (gibt).⁴⁵

Für gegenwärtiges ästhetisches (filmisches) Denken und Darstellen bedeutet diese Vorstellung eine Art Grenzerweiterung und Grenzüberschreitung. Für Kluges Essayismus im Film liegt darin der genuine Ansatz. Seine Gebiete und Methoden haben genau in der Anerkennung dieses "unendlichen Systems von Zusammenhängen" ihre Begründungen. Dieses unendliche System von Zusammenhängen mit seinen abhängig-wechselnden Bedeutungen arrangieren Kluges Filme notwendig exemplarisch. Dadurch bleibt in allen Teilstücken, sinnvoll, absurd, widersprüchlich - wie auch immer -, die Frage nach dem Zusammenhang und der Regulierung im Blick, schließt sich der Rezeption ein. Nicht selten ist dies - die Frage des Zusammenhangs - herausgehobenes Thema der Filme oder Filmsequenzen. In

⁴³ Wuss, Peter: Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Struktur. Berlin 1986. S.26.

⁴⁴ MoE 250.

⁴⁵ MoE 251.

diesem Sinn kann man zwei der intensivsten Sätze aus *Die Patriotin* aufgrund ihrer einfachen Zitierbarkeit anstelle vieler Bild-Ton-Relationen als Beispiele anführen:

Gabi Teichert (...) nimmt Anteil an allen Toten des Reiches." Und: "Die meiste Zeit ist Gabi Teichert verwirrt. Das ist eine Frage des Zusammenhangs.

'Anteil nehmen' ist wie 'verwirrt sein' eine Haltung aus der Praxis der versuchten Selbstregulierung. Und Anteilnehmen und Verwirrtsein sind Fähigkeiten, in denen der Versuch der Selbstorganisation seine engsten und umfassendsten Systeme zu verstehen sucht.

Um dergestalt die Utopie der menschlichen Selbstregulierung als ästhetisches und ethisches Problem in ihren weitesten Kontext zu rücken, verbindet Kluge Konstellationen des geschichtlichen und alltäglichen Lebens mit Bildern von Naturprozessen:⁴⁶ Ein Strauch, Wolkenbewegungen, der Mond, Bilder des Sternenhimmels, der Planetenbahnen, der aufeinander bezogenen Bewegungen von Sonne und Mond und Erde. In Ergänzung zum 'Naturmaterial' bringt er tricktechnisch und computeranimiert erzeugte Bilder der Sonnen und Planeten. Die in diesen Natur-Rahmen und -Bezug gesetzten Alltagsereignisse erhalten durch diese Konfrontation einerseits eine kritisch-ironische oder kritisch-existentielle Distanz, andererseits eine utopisch erscheinende Nähe.

Den 'wirklichen' Zusammenhang vermag auch Kluge, wie Chris Marker oder Joris Ivens oder Derek Jarman, in solchen Bildern nur anzudeuten. Indem er dabei entfernt auf Traditionen der Aufklärung (Stichwort: Kants "gestirnter Himmel" und das "Sittengesetz in der Brust") und der Romantik (Stichworte: Naturphilosophie; Unendlichkeit und "wahre Einheit") gleichermaßen anspielt, überholt er sie doch in Form und Verfahren seiner modernen essayistischen Filme. Im Unterschied zur kritischen und idealistischen Philosophie verkündet der essayistische Film Kluges als ästhetische Konfiguration keine Lehre. Seine Maximen - Präzision des Ungefährs, Ordnung als Selbstregulierung, Verbindung von Ethik und Ästhetik, Prinzip von Versuch und Irrtum, planetarische und kosmische Systemverschränkungen - öffnen die rezipierende Wahrnehmung zugleich auf die Beziehungen zwischen der gegenständlichen ('objektiven') Welt und der 'individuellen' ('subjektiven') Erfahrung. "Selbstregulierung als Natureigen-

⁴⁶ Stefanie Carp deutet Kluges Naturbilder einmal mit dem Hinweis auf das "Inkommensurable der Natur", damit als Anspielung auf "die Substanz eines Widerständigen im Menschen". In: Dies.: Kriegsgeschichten. Zum Werk Alexander Kluges. München 1987. S.125 und S.196.

schaft"⁴⁷ ist die verklammernde Formel dieser Beziehung. Ihre Unterstützung und Stärkung durch die filmische Form dient zwar dem 'Lernen', enthält aber, so widersprüchlich sich das auf den ersten Blick ausmacht, keine 'Lehre', da sich das Lernen ausschließlich auf der Basis der essayistischen Methode vollzieht.

Zu Beginn des Kollektivfilms *Krieg und Frieden* kommentiert die Sprecherstimme das naïv gezeichnete Bild eines um die Sonne kreisenden Sternbildsystems mit den Worten:

Seit einigen Jahren schon bewegt sich die Gruppe der Planeten kameradschaftlich um die Sonne. - Rechts im Bild: die Erde.

In dieser Einstellung wird dem Essay-Film *Krieg und Frieden* mit seinen Szenen der geschichtlichen Unordnung, der Störungen und Irrtümer auf spielerische Weise, in ironischer Brechung, die kosmische Ordnung vorangestellt. Das harmonische Sonnensystem erhält, sowohl durch die stilisierte Bildgestaltung wie auch durch den Kommentar, gewissermaßen eine menschliche 'Note', um dadurch im gestörten Geschichtssystem aus 'Krieg und Frieden' die unmenschliche Prägung umso deutlicher zeigen zu können.⁴⁸

Wenn sich die Bahnen der Sterne (ein Naturprozeß) "seit einigen Jahren" (eine Größenordnung der Geschichte) "kameradschaftlich" (eine Eigenschaft der vergesellschafteten Menschen) zueinander verhalten, dann entsteht die Frage, ob und wie sich gegenüber derart selbstregulierten natürlichen Kreisläufen geschichtlich-gesellschaftliche Vorgänge in eine ausgeglichene Ordnung, ein dynamisches Gleichgewicht bringen ließen, wie offene Systeme im individuellen und globalen Austausch funktionieren. Wohlgemerkt: es entsteht zunächst nur die Frage. Sie interessiert sich - filmästhetisch organisiert - "für das Authentische, das Subjektive, für das Fremde im anderen Menschen und für den guten Willen".⁴⁹ In der damit angestrebten Öffnung "geschlossener Systemwelten"⁵⁰ liegt die Zukunftsperspektive des essayistischen Films von Alexander Kluge.

⁴⁷ Siehe dazu GuE S.45ff.

⁴⁸ Kluge verwendet die Planetenbahnen als Kontrast-Modell der Regulierung in vielen seiner essayistischen Filme, vor allem neuerdings in den Magazin-Beiträgen.

⁴⁹ Kluge in seiner Rede zur Verleihung des Lessing-Preises im September 1990. In: Frankfurter Rundschau. 24.11.90.

⁵⁰ Ebd.

Hanno Möbius

**"Das Geheimnis des Atmens
liegt im Rhythmus des Herbstwindes".
Zur essayistischen Dramaturgie von
Joris Ivens' letztem Film *Une histoire de vent***

Une histoire de vent ist, wie immer man den Titel übersetzt¹, eine *Geschichte*, ein Film mit Handlung. Er erzählt die Lebensgeschichte des Filmemachers auf der Suche nach dem "Wind". Wie wenig es aber auf den rein sachlichen Charakter des Windes ankommt, zeigt sich daran, daß der Regisseur nicht den Wind in Holland dreht, wo er doch zu Beginn des Films (und seiner Kindheit) so prächtig geweht hatte. Ivens zieht es zeit seines Lebens immer wieder nach China, wo - so erfahren wir in diesem Film - eine andere Art des Denkens über den "Wind" zu Hause ist. Nicht "die Geschichte *des* Windes"² als objektivistischen Bericht über seine verschiedenen Arten (wie er es in seinem berühmten Film über den Regen 1929 unternimmt), sondern eine Geschichte über den Wind. Ein *Versuch* also (der zum gleichen Thema bei anderen Filmemachern auch anders ausfallen könnte), seine Vorstellung *über* den Wind unter dem Einfluß fernöstlichen Denkens darzustellen. Ivens' Zielsetzung ist deutlich essayistisch. Sein rudimentäres Handlungskonzept kommt zum einen den Sehgewohnheiten der Zuschauer entgegen, zum anderen aber ist es unverzichtbar, weil sich der Regisseur selbst in Frage stellen wird und er sich selbst als handelnde Person im Film braucht. Das rudimentäre Handlungskonzept hat zur Folge, daß der an der Handlung orientierte Ablauf linear ist, von der Jugend des Regisseurs in sein Alter (Zeitaspekt), von Holland nach China (Raumaspekt) führt. Doch wird diese traditionelle Spielfilmstruktur entscheidend durch essayistische Verfahren durchbrochen. In seiner Suche und in seinem Denksystem ist *Une histoire de vent* wesentlich ein Essayfilm.

¹ Der Film lief in den deutschen Kinos zunächst unter dem Titel *Eine Geschichte über den Wind*, im Fernsehen später dann mit dem Originaltitel. In diesem Wechsel zeigt sich auch die Schwierigkeit einer genauen Übersetzung. Die Bedeutung von "une histoire de vent" changiert zwischen dem sprachlich unschönen "Eine Wind-Geschichte" und einer "Geschichte, die vom Wind gemacht ist".

² Es wäre die "Histoire *du* vent".

In den Pressematerialien hieß es, Ivens wolle den "Wind des eigenen Lebens" zeigen. Der bündige Ausdruck trifft den Kern der filmischen Intention. Doch was nur metaphorisch erscheint, ist mehr: es ist der Versuch einer ganzheitlichen Aussage über Mensch und Natur gleichermaßen. Die Windstöße der holländischen Windmühlen sind der Atem dieser Landschaft - das Schnaufen der Menschen zeugt vom Wind in den Körpern. Wind ist für Ivens der Luftzug in den Körpern und in der natürlichen Außenwelt, er steht für das Lebendige. In vielen Überlieferungen vieler Kulturkreise (so auch der Bibel) wird der Atem als Lebenselement, wird auch der Wind als Atem der Erde bezeichnet. Für Ivens ist die Gleichsetzung der Ausgangspunkt für einen Essay zum Thema Leben.

Das bewußte Atmen, das Schnaufen und das Ozon-Spray für den Asthmakranken machen im Film das Prinzip Luft/Leben im Menschen deutlich. Die außermenschliche Natur der Felder und Bäume, des Sandes und der Wolken wird durch den Wind in Bewegung gebracht. Ein Nebenthema ist das bewegte Wasser: Strom und Wasserfall, Dunst und Wolken als Synthese von Wasser, Luft und Wind. Sowohl beim Menschen wie in der unbelebten Natur ist bei Ivens immer der Gegensatz zum Wind präsent: sowohl der vom Tod bedrohte Körper als auch die Windstille der Landschaft. Im Krankenhaus muß Luft in die Lungen des Asthmatikers gepumpt werden, um ihn am Leben zu erhalten. Und die Handlung des Films besteht weitgehend darin, auf die Wiederkehr des Windes in der Landschaft zu warten. Mit dem Gegensatzpaar Wind/(Leben) - Windstille/(Tod) bewegt sich Ivens im polaren System des filmessayistischen Denkens. Und sein Ziel, mit dem Lebensprinzip "Wind" ein einheitsstiftendes Prinzip in der belebten und unbelebten Natur zu zeigen, gibt seinem Film ein essayistisches Programm.

Die Identität von Atem und Wind löst die anthropozentrische Weltansicht auf. Gleichfalls werden die Gegenwartszeit und ihr Raum relativiert, werden Raum und Zeit egalisiert. Die Mythen von Atem und Wind erreichen uns durch Stimmen aus dem Off, die geschichtlichen Ereignisse werden durch inszenierte Bewegungen von Tonkriegern sowie durch Einblendungen zweier früherer Filme von Ivens zur Gegenwart. Ivens zeigt in einem Film von 1938³, wie sich die chinesische Armee im Kampf gegen die Japaner in der Landschaft wie durch einen Sturm angetrieben bewegt. Die verdeutlichende Einblendung sturmbewegter Felder ruft den Ausdruck vom "geschichtlichen Sturm" hervor. Der einzelne Mensch, Gruppen von Menschen, die unbelebte Natur werden in Geschichte und Gegenwart vom "Wind" belebt. Ivens selbst macht Sturm: er treibt die Lastenträger seiner

³ 400 Millionen

Filmausrüstung über die Bergpfade aufwärts, so daß ihr Atmen zum lauten Keuchen wird. Wenig später, nachdem er eine Dreherlaubnis nicht erhalten hat, treibt er seine Helfer an, ersatzweise Requisiten zu besorgen. Wie ein stärker werdender Sturm reißt er sie mit. Zu Anfang dieser Szene wieder die verdeutlichende Montage stürmisch bewegter Felder und eines reißenden Stromes. Auch die Gleichzeitigkeit der Räume/Zeiten steht dem Regisseur zur Verfügung. Über das Radio erfahren wir von Stürmen in anderen Ländern, während in China Windstille herrscht. Selbst über den Planeten hinaus greift die Suche nach dem Wind: über Radio wird die Satellitenaufnahme von Solarwinden bekanntgegeben.

Das Maskenbilden ist eine der Künste, die sich *im* Film mit dem Thema Wind befassen: gezeigt wird die Herstellung einer Tonmaske, die als magisches Instrument der Windbeschwörung dienen wird. In ihrer Suche nach den Erscheinungsformen der Sache ("des Windes") integrieren die Essayfilme die Künste und Medien mit ihrer entsprechenden Verarbeitung und Gestaltung, um sie für den eigenen Versuch der Annäherung zu nutzen. Besonders wichtig ist im Film über den Wind die Kunst des Tanzens, weil für sie der Atem, der Wind in den Körpern, die Basis der Bewegung darstellt. Die tänzerischen Bewegungen des Kampfsports⁴, die rhythmischen der Gymnastik, des Schattenboxens und des Turnens, die gleichsam statuarische Bewegung der Tonkrieger, die zeremonielle der traditionellen chinesischen Tänze, aber auch der schwerelose Tanz des Narren und der "Windtanz" im Traum gründen auf dem verschiedenartigen Umgang der Körper mit dem Wind/Atem.

Der größte Triumph einer Kunst in der Beschäftigung mit dem Wind gelingt dem Drachenbau. Im Chinesischen ist der Drache ein mythisches Lebewesen, das in seiner künstlerischen Nachbildung als Papierdrache wirklich durch den "Wind des Lebens" lebendig wird. Der Drache ist der Prototyp der belebten Natur im Film: er ist nichts, wenn nicht der "Atem" in ihn fährt. Diese Kunst dient auch magischen Beschwörungen: auf den Asthmakranken im Krankenhaus legt der Narr die Abbildung eines belebten Drachens, damit Wind in den kranken Körper fahre. Nach der Belebung sieht man den Kranken in der Silhouette auf dem Drachen davonreiten.

Die Mythen, ein chinesisches Gedicht, die frühen Filme von Ivens und die Magierin, die den Wind herbeiruft, setzen sich mit dem Wind auseinander. Diese Arbeiten werden in ihrer Eigenheit bewahrt und im neuen Gesamtkunstwerk "Essayfilm" zusammengeführt und gezeigt. Auch die

⁴ Es ist ein Kampfsportler, der im Film sagt: "Das Geheimnis des Atmens liegt im Rhythmus des Herbstwindes."

technischen Künste arbeiten für Ivens an der Erfahrung einer komplexen, auf Einheit zielenden Sicht des Windes. Die Mikrophone nehmen den irdischen und den solaren Wind auf. Das Radio kündigt von fernen Winden. Vor allem wendet sich dieser Film selbst dem Wind zu, der Filmemacher mit dem Kameraauge, das sich in einem deutenden Verweis in der Hand Buddhas wiederfindet. Buddha "forscht mit tausend Augen" heißt es, und der Regisseur macht es mit der Kamera nicht anders als die Statue. Und wie sich deren 1000 Arme über die Berge legen und die terrassierte Landschaft ergeben, so unterstützen auch die 1000 Arme der Helfer den Filmemacher bei seinem Projekt über den Wind. Ein großes Thema - der Filmemacher als *Schöpfer* - ist in diesem Film die radikale Frage nach dem Status des Filmemachers. Angesichts der Abkehr von einer anthropozentrischen Konzeption in diesem Film ist dieses gleichfalls gestellte Thema eine kühne Infragestellung des eigenen Ansatzes.

Die Magie ist ein Teil der Antwort auf diesen Gegensatz von ganzheitlichem Ansatz und anmaßendem Schöpfertum. Eine Magierin führt den Wind herbei und auch einige der Künste im Film haben magische Anteile. Der Drache als künstliches Lebewesen dient der Beschwörung des Kranken. Mythen künden auch von der Magie, die Maske soll den Wind einfangen und die Schrift der Magierin im Sand ist der Schlüssel für die Entfaltung des Windes. Der Film als Gesamtkunstwerk mobilisiert diese Anstrengungen für die *Inszenierung* des Windes, entweder für das "Thema Wind" überhaupt oder gezielt während der Windstille, um den Sturm herbeizurufen. Die Maske und die Magierin sind realiter die Instrumente des Filmemachers, um den Wind zu rufen. Wie im Krankenhaus, als die Wissenschaft nicht den Erfolg bewirken kann und die Magie helfen muß, so wird auch hier als letztes Mittel die Magie bemüht. Ist der Film die Fortführung des Maskenbildens mit den technischen Mitteln des 20. Jahrhunderts? "Während des ganzen 20. Jahrhunderts und an seinem Ende glaube ich auch an die Magie", sagt Ivens im Film. Der Regisseur, ein Magier?

Ein Magier kennt ein Geheimnis, das anderen nicht zugänglich ist. Das begründet seine Herrschaft über die anderen: sie sind seine Instrumente - oder seine Zuschauer. Der Regisseur Ivens kennt seine Konzeption, die *noch* Geheimnis ist; seine Helfer sind nur Instrumente. Er treibt sie an, auch wenn sie erschöpft sind. Nachdem der Wind gekommen ist, freuen sich nur er und die Magierin. Seine Helfer haben ihre Not mit dem Sturm. Mit Mühe können sie ihr Zelt vor dem Zusammenstürzen bewahren. Erst die Zuschauer des Films können (ästhetischen) Genuß an der Szene haben. Nicht nur als Magier, der ein Geheimnis enthüllen wird, auch als Herr über die Helfer wird der Filmemacher zum Herrscher. An anderer Stelle gibt der Regisseur wie ein Zeremonienmeister das Zeichen, durch das sich die

als Tonstatuen verkleideten Soldaten in Bewegung setzen: die erstarrte Geschichte wird plötzlich und unerwartet lebendig. Und schließlich der Film als ganzes: ist er etwas anderes als der Kosmos eines Schöpfers, der über 1000armige Helfer und Mitarbeiter verfügt? Ein Kosmos, in dem er den "Wind mit der Kamera zähmen" will, wie schon in vorangegangenen Filmen.



Joris Ivens im Wind (*Une histoire de vent*)

Der Wind, auf den der Regisseur während des Films wartet, ist das Lebendige, ein letztes Aufleben des alten Mannes. Ivens letzter Satz im Film gilt dem Wind, nachdem er endlich gekommen ist: "Wenn ich will, kann ich dich aufhalten." Als Regisseur kann er das wirklich. Der Wind im Film ebbt ab. Das ist Magie. Aber nur als Film. Ivens hat den Wind nur als Regisseur gezähmt, nicht als Mensch.

Im vorletzten Satz ruft er dem Wind zu, daß er ihm das Asthma zurückgeben will. Die Szene zeigt Ivens mit den wehenden Haaren im Wind. Sie werden analog gesetzt zu den "Haaren" des Dünenkamms: dessen Grat franst durch den Wind aus wie wehende Haare. Diese Analogie gehört zu den bewegendsten Bildern des Films: in den Haaren des Regisseurs erkennt man die wehenden Dünenkämme wieder. Auch der Regisseur wird - als Mensch - zu Staub werden, wie er seinen Atemwind aushauchen wird. Der Regisseur arrangiert für uns das Abflauen des Windes, um mit ihm auch das Lebensende des Menschen zu zeigen. Mit dem Asthma nimmt der Wind dem Menschen (und dem Regisseur) Ivens auch den Atem. Der Wind ist der Atem. Der leere Regiestuhl bleibt zurück. Ivens geht aus dem Bild, noch einmal die Arme ausbreitend.

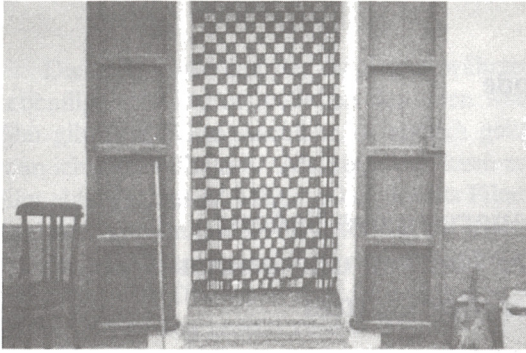
Peter Braun, Thomas Tode

**Die Erneuerung des Sehens.
Zu Johan van der Keuken und seinem Film
*Het witte Casteel***

1. Bilder, Gegenbilder

Auf einem freien Platz zwischen südlichen, weißgekalkten Häusern wird Getreide gedroschen. Die Garben sind in einem Kreis auf dem Boden ausgebreitet. Ein Maultier mit Scheuklappen läuft darüber hinweg. Durch den Druck der Hufe werden die Körner aus den Ähren geschlagen. Eine junge Frau steht - mit dem Rücken zur Kamera - in der Mitte des Kreises. Sie treibt das Maultier an einem Strick an, den sie bei jeder Umdrehung mit der linken Hand hinter den Rücken führt und dort mit der rechten Hand aufnimmt. Eine zweite, ältere Frau häufelt mit einer Heugabel die aus dem Kreis getretenen Ähren unter die Hufe des Tieres zurück.

Würde die nächste Einstellung nicht einen Traktor zeigen, der nun das Maultier ersetzt hat und in hohem Tempo lärmend über das Getreide am Boden kurvt, vielleicht würde dann die Mechanik in den Bewegungen der jungen Frau gar nicht auffallen. Während sie ansonsten starr in der Mitte des Kreises verharrt, greifen Arme und Hände in ihrem Rücken präzise und gleichförmig ineinander wie Zahnräder. Die folgenden Einstellungen wechseln zwischen der Frau mit dem Maultier und dem Traktor hin und her. Gerade weil im direkten Vergleich das Gewicht und die Kraft des Traktors unverhältnismäßig erscheinen, spürt man, wie sehr die Menschen an ihren Gewohnheiten hängen und wie sie auch mit neuen Maschinen ihren bewährten Arbeitstechniken treu bleiben. Eingeschnitten in diese Parallelmontage ist ein ganz anderes Bild: Arbeiter verlassen nach Feierabend eine Fabrik. Im Gegensatz zur südlichen Atmosphäre herrscht hier eine grau verhangene Stimmung. Die Arbeiter sind in dicke Mäntel gehüllt. Bereits an früherer Stelle im Film wurde die Arbeit in einer Autofabrik gezeigt: Männer, die am Fließband Autos zusammensetzen, Frauen, die am Fließband Sitzbezüge nähen. Darauf weist diese Einstellung zurück, ohne



Vier charakteristische Einstellungen aus Johan van der Keukens *Het witte Casteel*

jedoch eine klischeehafte Gegenüberstellung zur bäuerlichen Arbeit herbeizuführen.

Das ist eine knappe Bilderfolge aus dem Film *Das weiße Schloß* von Johan van der Keuken. Aus ihr lassen sich bereits zwei Strategien ablesen, die für diesen Film grundlegend sind: (I) Es geht weniger um plakative Kontraste und vordergründige Gegensätze; es geht vielmehr um Übergänge und Zusammenhänge. (II) Die vertrauten "narrativen" Muster entfallen, denn die Bilder lösen sich von der dokumentarischen Funktion der Wiedergabe und tendieren zu Denk-Bildern. Sie eröffnen in ihrer Zusammenstellung einen gedanklichen Raum, den sie nicht abbilden, sondern lediglich anregen.

Das weiße Schloß ist eine Sammlung heterogener Bilder und Töne, die, wie der Vorspann mitteilt, unterschiedlichen Orten entstammen: Holland, der spanischen Insel Formentera, dem amerikanischen Mittelwesten. Es verschränken sich Blicke auf monotone Fabrikarbeit, Eindrücke eines vorindustriellen bäuerlichen Lebens und Bilder aus einem, von Armut und Gewalt geprägten Ghetto. Anstatt jedoch die Orte kontinuierlich zu erschließen und mit der Geschichte einzelner Protagonisten zu verbinden, werden die Aufnahmen fragmentarisiert und in assoziativen, konzeptuellen oder seriellen Schnittfolgen zu einem beweglichen Gefüge geschichteter Zeiten und synchroner Räume zusammengesetzt. So gerät man in eine zunächst verwirrende Abfolge visueller und akustischer Reize, in einen Wirbel von Verknüpfungen, Bezügen, Wiederholungen und Verwandlungen, als befände man sich in einem Spiegelsaal, der die verschiedensten Bilder in immer neuen Brechungen zurückwirft. Erst allmählich treten im Verlauf des Films einzelne Bilder heraus und verbinden sich zu Reihen visueller Analogien und Homologien.

So verketten sich die Bilder der Fabrikarbeit mit den Bildern von einem Schlachthof. Ein Fließband verlängert sich in das andere. Damit wird zugleich eine historische Entwicklung in den Film hineingeholt, denn die Montage am Fließband ist aus dem Transportsystem des Schlachthofs entwickelt worden. Gespaltene Schweineleiber baumeln kopfunter, nur noch an der Schnauze zusammenhängend, an schweren Kettenfließbändern, die von massiven Zahnrädern angetrieben werden. Schweineleiber in Reih' und Glied! Als diese Bilder das erste Mal erscheinen, ertönt zu ihnen der ekstatische "Eyman"-Sprechgesang einer schwarzen Baptistengemeinde in den USA und läßt Assoziationen an rituelle Tieropfer zu. Als Kontrast unmittelbar vorangestellt ist eine kleine narrative Sentenz aus der bäuerlichen Welt. Ein Schaf wird gekauft, gewogen, ein Preis wird ausgehandelt. Dann wird es mit zusammengebundenen Beinen auf dem Gepäckträger eines Mopeds nach Hause transportiert und geschlachtet. Nachdem der Kopf vom Rumpf getrennt worden ist, blutet es aus. Während das Schlachten in

der bäuerlichen Kultur noch eine "Geschichte" ist und vom Filmemacher auch als solche erzählt wird, splittert sich der Alltag des Schlachthofs in tausendfache Wiederholung auf. Das Motiv des Fließbandes wird durch Analogien erweitert. In der Mensa einer Jugendstrafanstalt werden die Tablettts von den Insassen an den Essensbehältern monoton vorbeigeschoben. Schließlich gibt es Bilder, die lediglich lose mit den homologen und analogen Reihen zusammenhängen. In einer hintereinandergeschnittenen Folge von Menschen, die durch einen Park in Amsterdam gehen, fallen drei ältere Frauen auf. Sie haben sich untergehakt und gehen im exakten Gleichschritt, als gehorchten sie einer geheimen Mechanik. Für sich genommen thematisieren diese Bilder, wie unterschiedlich Menschen gehen. Zusammen mit den Fließbandbildern eröffnen sie einen weiteren Aspekt: Manchmal fallen auch die menschlichen Bewegungen ganz mechanisch aus.

Wie den Münzen das Entstehungsjahr eingeprägt ist, so tragen auch Filmbilder Zeichen ihrer Entstehungszeit. In *Het witte Castell* geben sich diese vor allem in den Bildern der Fabrikarbeit zu erkennen. Aus dem zeitlichen Abstand zum Entstehungsjahr 1973 wirken die Bilder ideologisch und pathetisch. Mit derartiger Emphase würde heute niemand mehr die Fabrikarbeit vorführen. An anderer Stelle sind Gastarbeiter auf Formentera zu sehen, die dort Touristenhotels aufbauen. Sie wohnen in Baracken, in denen sie abends zusammensitzen, essen, trinken, singen und lachen. Auch diesen Bildern fehlt aus heutiger Sicht die Distanz. Über die Zuversicht, mit der sie van der Keuken damals aufgenommen haben mag, verfügen wir heute nicht mehr. Das verändert die Betrachtung. Wir sind heute geneigt, diese Bilder als wenig essayistisch zu empfinden, da sie zu eindeutig geraten sind.

Serielle Schnittfolgen entstehen häufig durch die Musik, die voneinander unabhängige Bilder miteinander verfigt und ihnen mithin eine neue Bedeutung verleiht. So verwebt einmal eine schwermütige Geigenmusik Bilder von Menschen, die aus dem Fenster blicken, mit Bildern von Dingen, die aus der Ferne auf sie zurücken. Menschen am Fenster: eine grau melierte, schwarze Amerikanerin mit faltigem Gesicht, die eine Zigarette raucht; eine junge Afroamerikanerin mit krausem Haar, ebenen Gesicht und ruhigen Augen; ein alter, resignierter Farmer mit blauer Latzhose und Schlapphut. Sie alle haben in ihren Alltagstätigkeiten inne gehalten und richten ihren Blick für Augenblicke nach draußen. Was sie dort sehen, überstrahlt im Gegenlicht. Andere Bilder stillgestellter und moderner Technik sind gegengeschnitten: ein hölzernes Windrad, das in viele Streben aufgefächert ist, einzelne bereits herausgebrochen; Zahnräder, die zu verrostet sind, als daß sie sich noch bewegen könnten; eine, von mehreren Keilriemen angetriebene Wasserpumpe; das Räderwerk des Schlachthofs; die Autos am Fließband. Überall Räder, Bänder, gleichförmige

Bewegungen, normierter Takt. Beunruhigende Zeichen also, die aus der Ferne die Menschen am Fenster bedrängen. Dennoch wirken ihre Gesichter nicht verzweifelt, aber ernst und ihre Blicke nicht niedergeschlagen, sondern wach. Aus dem Zusammenspiel der Elemente gewinnen die Gesichter der Menschen eine melancholische Würde.

Aus der Sammlung situativer Einzelmomente im Film fällt ein gewichtiger Block von Aufnahmen heraus, der sich eine stärkere Kohärenz bewahrt. Es sind Aufnahmen aus einem Sommercamp in Ohio, in dem schwarze und weiße Jugendliche aus den Slums der Stadt Columbus zusammenleben, gemeinsam arbeiten und lernen, mit dem täglich erfahrenen Rassismus umzugehen. Drei der Jugendlichen werden in längeren Interviewpassagen vorgestellt. Sie sprechen über ihr Leben, über ihre Probleme und ihre Utopien. In das erste Gespräch sind häufig Blumenbilder eingefügt. Da "Natur" nur an dieser Stelle des Films vorkommt, entwirft die Interviewpassage eine scheinbar friedvolle Idylle, die im Kontrast zur technisierten Gesellschaft steht. Zusammen mit einer längeren Sequenz, in der die Jugendlichen musizieren, wirkt die Passage als Ruhepause. Aber bereits diese Momente der Kontemplation tragen ambivalente Züge. Die Jugendlichen singen das jüdische Lied "Donna, donna, donna" und besingen damit die Ausweglosigkeit eines Kalbes auf dem Weg zum Schlachter. Und in die beiden folgenden Interviews dringen sogar Gegenbilder von draußen: das Ghetto der Stadt Columbus, die Polizei und das "weiße Schloß".

2. Essay

An dem Film *Das weiße Schloß*, 1973 als zweiter Teil der Trilogie *Nord-Süd-Triptychon* entstanden¹, lassen sich Möglichkeiten filmischer Montage, wie sie die Essayfilme zu erproben versuchen, besonders deutlich aufzeigen. Essayfilme gewinnen ihren artistischen Impetus gerade aus der Kritik etablierter Erzählmuster, räumlicher Kontinuität, Chronologie oder biographischem Erzählen. Deshalb stehen diese Filme stets von neuem vor der Aufgabe, durch die Montage eine Form der Darstellung und eine Ordnung ihres Materials zu finden. Insofern perspektivieren Essayfilme auch ein mögliches Kino jenseits des Erzählens, das nicht mehr auf narrativen Ordnungen ruht, sondern eher mit den Tätigkeiten des Abwägens und Austarierens beschäftigt ist. "Essay" - das mag ein erster Hinweis auf das semantische Umfeld des Begriffs sein - leitet sich, jenseits der Entlehnung

¹ Zur Trilogie *Nord-Süd-Triptychon* zählen die Filme *Tagebuch* (1972), *Das weiße Schloß* (1973) und *Die neue Eiszeit* (1974).

#aus der französischen Sprache, etymologisch von der nachklassisch-vulgärlateinischen Bedeutung "wägen", "Gewicht", "Gewichtmaß" her. Die "Waage" wiederum verweist als ikonographisches Zeichen nicht nur auf die Tugend der Gerechtigkeit, sondern ist zuallererst bildnerischer Ausdruck der Fertigkeit, die Welt nach "Maß, Zahl und Gewicht" (Weisheit Salomon XI,21) - so, wie sie vom Schöpfergott eingerichtet worden ist - zu ordnen und zu konstruieren.

Der Film *Das weiße Schloß* kann zurecht als Essayfilm gelten, auch wenn er, bis auf wenige Einleitungssätze, auf einen Kommentar verzichtet. Der Kommentar, gerade wenn er so brillant eingesetzt wird wie von Chris Marker, bindet Essayfilme sicherlich am deutlichsten an das literarische Vorbild. Um das zu benennen, könnte man hier auch von einem "Collagefilm" sprechen, ein Begriff, der die spezifische Bildqualität herausstellt, wie sie die bildenden Künste tradieren.

In jedem Fall möchten wir den Begriff "Essayfilm" nicht definitorischer einsetzen, als er selbst sein will. Denn "Essayfilm", "Filmessay", "Filmischer Essay" wurde in den 80er Jahren gerade von den Filmautoren im Munde geführt, die sich von den Vorschriften einer puristischen und manchmal dogmatischen Auffassung der 70er Jahre, was ein Dokumentarfilm sei, und was nicht, befreien und eine Beweglichkeit im Umgang mit Bildern und Tönen zurückgewinnen wollten. Je weniger es daher gelingt, in der nun einsetzenden Rede über Essayfilme den Begriff zu öffnen und offen zu halten, desto enger wird der Spielraum für die künftige Filmproduktion entworfen. Auch der Begriff des Essayfilms wird sich bald in den Programmsternern der Fernsehanstalten und Förderungsinstitutionen niederschlagen². Jeder Diskurs wirkt formend auf seinen Gegenstand zurück.

3. Fotografie

Der Eindruck der Zerstückelung, der sich bei dem Film *Das weiße Schloß* trotz Momenten der Ruhe aufdrängt, rührt besonders von der Vereinzelung und Fragmentarisierung der Bilder her. Oftmals wird eine Situation oder Tätigkeit mit einer einzigen Einstellung abgedeckt. Sind dennoch mehrere Einstellungen vorhanden, werden sie sprunghaft aneinander gesetzt, ohne Rücksicht auf ein Raum-Zeit-Kontinuum, in das sich der Zuschauer einsehen könnte. Johan van der Keuken ist über die Fotografie erst

² Vgl. etwa den Text des Fernsehredakteurs Andreas Schreitmüller: "Grenzbereiche und Zwischenformen - Das Beispiel 'Film-Essay'. In: Heinz-B. Heller (Hg.): Bilderwelten - Weltbilder. Marburg 1990, Seite 179 ff.

allmählich zum Film gekommen. Die Bilder werden von einer Knappheit und Disziplin regiert, die das momenthafte Erfassen einer Situation ausdrücken. Es ist die Haltung des Fotografen, mit der van der Keuken auch die Filmkamera einsetzt. Die Haltung des Fotografen bestimmt auch seine Montagearbeit. Die filmischen Bilder sind für ihn Einzelstücke in einem konzeptuellen Prozeß. Wichtig ist nicht die Bewegung in den Bildern, sondern allenfalls die Bewegung, die sich aus dem Zusammentreffen mehrerer Bilder ergibt. An der Montage zu arbeiten, ist für van der Keuken, als würde er eine fotografische Serie zusammenstellen. Er probiert, welche Folge der Bilder möglich wäre, welche Ordnung sie gleichsam in sich tragen, so, als hätte er einzelne Fotografien vor sich liegen, die er frei miteinander kombinieren kann. Das hat auch Christoph Hübner in einer Rezension angemerkt:

"Van der Keuken ist auch als Filmemacher FOTOGRAF(...) Selten gibt es lange durchgehende Einstellungen in seinen Filmen, in denen sich etwas abspielt, beobachtet wird, in denen es um den Vorgang vor der Kamera geht. Stattdessen nimmt er seine Bilder als Bruchstücke, als Montageteile, in denen erst die Montage, die Sequenz eine Handlung, einen Sinn stiftet."³

So sehr die Bedeutung der Fotografie für van der Keuken eine biographisch motivierte Erklärung für seinen Umgang mit Bildern zu geben vermag, so unbeantwortet läßt sie die Frage nach den ästhetischen Absichten.

Der Weg nach dem Süden heißt ein Film van der Keukens aus dem Jahr 1981, und Wege, Aufbrüche, Reisen liegen allen seinen Filmen zugrunde. Reisen, das ist zunächst ein Sammeln von Bildern. Die Aufnahmen, die van der Keuken auf seinen Reisen macht, sind weder folkloristisch, noch geben sie vor, im strengen Sinn ethnographisch zu sein. Immer wahr ist die Distanz und versteht sich als neugieriger und behutsamer "Tourist", der sich bemüht, seine Erfahrungen im Sinnfälligen, Augenscheinlichen zu bewahren. Was man auf Reisen erfährt, ist das immer wieder überraschende Ausmaß des Möglichen. Reisen bringen mithin eine andere Form des Wissens mit sich. Die "Empfindlichkeit" - im Sinne Hubert Fichtes⁴ -, die sich aus dem Reisen bildet, verweigert geradezu ein "gesichertes" Wissen und eine stringente Form.

"Film", schrieb van der Keuken bereits 1969 programmatisch, "ist eher eine Methode, die Dinge in einen Zusammenhang zu stellen, als eine

³ Christoph Hübner: Filmen, Fotografieren, Schreiben - Johan van der Keuken und Wim Wenders als Fotografen. In: epd Film 8/89, Seite 16.

⁴ Hubert Fichte: Mein Freund Herodot. "Es bleibt unfaßlich, daß nach einem so neugierigen Beginn (Herodot) ein so unneugieriges Europa entstand, für das Wissen selten etwas anderes war als Macht, die Kolonialgeschichte Europas bleibt die Geschichte der Unempfindlichkeit..." In: Homosexualität und Literatur II. Frankfurt/M. 1988, S.396.

Geschichte zu erfinden: eine Erneuerung des Auges."⁵ Und in einem Text über seine Triptychon "Nord-Süd-Triptychon" schreibt er 1974: "Ich habe in diesem Triptychon versucht, etwas von den unendlichen Unterschieden der Lebensgewohnheiten und der historischen Hintergründe, aus denen die Welt besteht, in einem einzigen emotionalen Gesamtbild einzufangen. Auch habe ich in Bildern zu verdeutlichen versucht, daß diese unterschiedlichen 'Welten' eng miteinander verwoben sind, so wenig die Menschen, die darin leben, auch ein Bewußtsein davon haben mögen."⁶

Johan van der Keuken will die Vielfalt der Wirklichkeit vor Augen führen und er will das Bewußtsein ihrer Verflechtung schärfen. Die Zusammenhänge lassen sich nicht ignorieren, die Welt der Arbeiter läßt sich nicht abtrennen von der Welt der Schwarzen, die Welt der Bauern nicht von der Welt der frühgealterten Mütter in den Slums der Industriemetropolen.

Von diesem Fluchtpunkt aus erschließen sich auch die letzten Bilder des Films. Zu sehen ist ein properweißes Einfamilienhaus in den USA. Aufgemalte Balken sollen den Anschein eines Fachwerks erwecken. Ein Wagen fährt in die zum Haus gehörende Garage und hinter ihm schließt sich das Garagentor automatisch. Schwarzbild. Das Tor schließt sich erneut. Der Film *Das weiße Schloß* - wie das gesamte Werk van der Keukens - ist ein Aufschrei gegen dieses Bild, gegen eine Haltung, die nicht "sehen" will und sich in eine "heile Welt" zurückzieht. Das sich schließende Garagentor und das Schwarzbild geraten darüber zu einer Metapher des Blicks oder vielmehr der Blickvermeidung. Das Lid legt sich über das Auge und hüllt den Blick in Dunkelheit: ein verschlossenes Auge. Die allerletzten Bilder zeigen nocheinmal die Jugendlichen im Camp, die auf der Suche sind nach einem eigenen Weg des Lebens, und ein kleines Kind, das gerade laufen lernt. Mühsam und vorerst noch wacklig hält es sich auf den Beinen.

4. *Bilderschichten*

Einfache Zinnen aus Pappe verkleiden einen weißgestrichenen Bungalow, ein Fast-Food-Restaurant: the white castle - open 24 hours. Es ist Nacht. Die Kamera blickt aus einem Auto und fährt zunächst an grellen Leuchtreklamen vorbei, die im regnerischen Dunkel auf der

⁵ Gerd Roscher (Hg.): Abenteuer eines Auges - Fotos, Filme, Texte von Johan van der Keuken. Hamburg 1987, S.50. (Diese erste deutschsprachige Veröffentlichung zu van der Keuken ist als "material 69" im Verlag der Hochschule für Bildende Künste, Hamburg erschienen.)

⁶ Ebd. S.51.

Windschutzscheibe verschlieren. Dazwischen taucht das "weiße Schloß" auf. Als würde eine Sogwirkung auf sie ausgeübt, kreist die Kamera daraufhin um die gleißend helle Lichtburg, Blitze zucken gelegentlich auf, ein entfernter Donner ist zu hören, während die mechanische Bewegung der Scheibenwischer ihren Blick rhythmisch unterbricht.

Diese, visuell sehr dichte Sequenz erscheint zum ersten Mal innerhalb der dritten, längeren Interviewpassage. Sie ist an der Stelle eingeschnitten, als der schwarze Jugendliche erklärt, wie er sich eine gesellschaftliche Veränderung vorstellen könne. "If you are talking of changing America, you are talking of changing a way of life!" Dadurch wird aus dem "weißen Schloß" ein Schloß der Weißen, Inbegriff des amerikanischen "way of life", wie ihn die "White-Anglo-Saxon-Protestants" diktieren: rassistisch, arbeitsam und religiös.

Durch die Kombination der Bilder vom "weißen Schloß" mit dem Ausschnitt aus dem Interview wird also über die streng dokumentarische Wiedergabe hinaus eine symbolische Bedeutung geschaffen. Die Signifikation operiert dabei mit mehrdeutigen Aspekten, die gleichzeitig im Bild anklingen. Das Schnellrestaurant steht für eine industriell geformte "Esskultur". Andererseits verkehrt hier auch die schwarze Bevölkerung, so daß das Schloß nicht mehr eindeutig dem "weißen" Amerika zuzuordnen ist. Auch wird ein weißer Jugendlicher aus dem Camp interviewt und damit der Gegensatz "weiße Unterdrücker" gegen "schwarze Unterdrückte" nicht hermetisch aufrechterhalten. Schließlich konnotiert der Name "the white castle" Insignien der Pracht und der Erhabenheit, mit denen sich aber lediglich eine Fast-Food-Gaststätte verbindet. Dies sind kleine, gegenläufige Elemente, die sich der vordergründigen Symbolisierung widersetzen.

Zwischen das reale Schnellrestaurant und dessen filmischer Abbildung drängt sich der Blick des Filmemachers. Van der Keuken hat sich entschieden, das "weiße Schloß" nachts, bei Gewitter und in einer kreisenden Bewegung aufzunehmen. Dadurch wird das Bild zusätzlich mit Bedeutung aufgeladen. Die manische Bewegung der Kamera, die das "weiße Schloß" Mal um Mal umfährt, kreist es geradezu als ikonisches Zentrum ein. Nacht und Gewitter verschärfen zudem die Kontrastierung im Bild und machen es bedrohlich. Gerade die Form des filmischen Blicks erweitert das Bild vom "weißen Schloß" über die dokumentarische Wiedergabe hinaus und bringt es mit anderen Nacht-Bildern im Film in einen Zusammenhang: Blaulichter eines Streifenwagens, die nachts aufblinken, und ein Polizeihubschrauber, der über eine nächtliche Stadt fliegt; ferner Bilder von einer Militärkolonne auf der Autobahn und schließlich, insofern das Schwarz der Nacht auch an den Tod gemahnt, Bilder von einer Antikriegsdemonstration in Amsterdam, auf der sich einzelne die Embleme des Todes aufgetragen haben: Knochenschädel, Skelett und Sense. So gewinnt das Bild des nächtlichen,

weißen Schlosses einen Lichthof an symbolischen Bedeutungen hinzu und wird zu einem Denk-Bild, zu einem imaginären Zentrum des Films aufgebaut.

Von den Symbol-Bildern lassen sich einerseits die rein dokumentarischen, andererseits die allegorischen Bilder abheben. Die Interviewpassagen zählen zum klassischen Inventar des Dokumentarfilms. Sie "bezeugen" die Existenz der schwarzen und weißen Jugendlichen, geben ihre Gedanken wieder und bewahren ihre Gesichter, ihre Mimik, die Art, wie sie erzählen und die Pausen, in denen sie um eine Sprache ringen. Andere Bilder gewinnen zu ihrer dokumentarischen Abbildung eine allegorische Dimension hinzu. Dazu zählen besonders die Schlachthofbilder. Ihre dokumentarische Schicht liegt in der Mechanik der Kettenbänder. Ferner verdeutlichen diese Bilder den Kontrast zur Schlachtung in der bäuerlichen Kultur. Schließlich greifen sie auf eine bereits existierende Ikonographie zurück, die sich in der Literatur der Expressionismus ausgeprägt und ihren bekanntesten Niederschlag in Döblins *Berlin Alexanderplatz* gefunden hat. Das Motiv des Schlachthofs verweist allegorisch auf die Präsenz des Todes in unserer Gesellschaft, ein "memento mori" in der von Allmachtsphantasien getriebenen industriellen Fabrikation.

So verschränken sich in dem Film *Das weiße Schloß* dokumentarische, symbolische, allegorische und - man denke an das sich schließende Garagentor - metaphorische Bilder. Sie agieren auf unterschiedlichen Bedeutungsebenen. Auf diese komplexe Weise versucht der Film, Einsichten in die dargestellte Realität zu gestalten. Daraus entspringt seine ästhetische Qualität. Anstatt die Realität bloß reduzierend abzubilden, wird eine ästhetisch vermittelte Sichtweise dieser Realität vorgeführt, die subjektiv, durch den Filmemacher bildhaft formuliert wird. Sie schließt eine Reflexion auf das Medium mit ein.

Da sich die Bilder in der Spanne zwischen dokumentarischer, symbolischer und allegorischer Bedeutung bewegen können, schärfen sie das Bewußtsein für die unterschiedlichen Ebenen der Bedeutung. Sie sind Denk-Bilder deshalb, weil sie zur Auflage machen, die Schichten der Bilder freizulegen.

5. Denkbilder

Eine einzelne Hand umgreift einen Gitterstab. Da die Kamera schräg auf sie blickt, fächern sich die Gitterstäbe zur rechten und zur linken der menschlichen Hand ohne Zwischenräume auf. Graphische, symmetrische Streben treffen mit der rauhen, unregelmäßigen Form einer menschlichen

Hand zusammen. Dieses Bild taucht vereinzelt im Film auf. Herausgerissen aus seinem Kontext, symbolisiert es zunächst einen Zustand des Gefangenseins. Gitterstäbe, verzweifelt von einer menschlichen Hand umklammert.

In einer markanten Sequenz des Films öffnet sich das Bild allerdings durch den Kontext seiner Entstehung hin zum Dokumentarischen. Plötzlich werden die Gesichter, die zu den Händen gehören, durch die Gitterstäbe sichtbar. Sie wirken ernst und bedrückt. Es sind Arbeiter, die offenbar in Streik getreten sind, denn mit diesen Bildern werden Ansichten einer Fabrik kombiniert, in der die Maschinen stillstehen. Die Arbeiter, so scheint es, harren hinter einer Gitterabspernung auf dem Fabrikgelände aus. Sie haben all ihren Mut zusammengenommen und die ewige Bewegung des Fließbands für Augenblicke zum Stillstand gebracht. Trotzdem zeichnet sich in den Gesichtern der Arbeiter keinerlei Zuversicht ab. Noch finden sie Trost von ihren Frauen und Kindern, die sich vor dem Gitter versammelt haben. Sie sprechen und lächeln ihnen zu, sie bieten ihnen Zigaretten an und suchen, gegen die Kälte der Gitter, die körperliche Berührung, die Hände, den Mund.

Im symbolischen Bild für Gefängnis und Unterdrückung schimmert eine Hoffnungsspur, die auf die Überwindung des Gefängnisses hinweist. Das muß man wohl als die eigentliche Erfahrung dieses Films verstehen: das Denken, und gerade das Denken in Bildern, vollzieht sich in Bewegungen der Bedeutungs- und Sinnproduktion, die sich im Verlauf des Films wieder zurücknehmen und in Frage stellen können. Das trifft unmittelbar nur auf wenige Bilder zu. Manchmal müssen auch die Zuschauer aus der zeitlichen Distanz von heute die verlorene Distanz in den Bildern neu errichten. Aber der Impuls des Films, daß seine Bilder-Beziehungen kritisch zu bedenken seien, schließt ein Weiterdenken über dessen eigenen Standpunkt mit ein.

Filmographie

Sans soleil

B. und R.: Chris Marker - K.: Sandor Krasna und Chris Marker - Video und Spezialeffekte: Hayao Yameneko - M.: Modest Mussorgskij ("Sans Soleil"), Jean Sibelius - Elektronische Musik: Michel Krasna - Gesang: Arielle Dombasle - Sprecherinnen: Florence Delay (frz.), Charlotte Kerr (dt.), Alexandra Stewart (engl.) - Aus Filmen der folgenden Filmemacher und Filmemacherinnen wurden Ausschnitte verwendet: Sana Na N'Hada, Jean-Michel Humeau, Mario Marret, Eugenio Bentivoglio, Danièle Tessier, Haroun Tazieff - P.: Anatole Dauman/Argos Films - L.: 100 Min. - Frankreich 1982

The Last of England

B. und R.: Derek Jarman - K.: Derek Jarman, Chris Hughes, Cerith Wyn Evans, Richard Heslop - Spezialeffekte: Tony Neale - Design/Künstlerische Leitung: Christopher Hobbs - Kostüme: Sandy Powell - Soundtrack: Simon Turner - Schnitt: P. Cartwright, Angus Cook, John Maybury, Sally Yeadon - Produziert von: James Mackay, Don Boyd sowie Yvonne Little, Mayo Tompson - L.: 87 Min. - Großbritannien 1987

Das Kino und der Tod

B. und R.: Hartmut Bitomsky - K.: Carlos Bustamante - P.: Big Sky Film, Berlin/WDR - L.: 45 Min. Videofilm - Bundesrepublik Deutschland 1988

Wie man sieht

B. und R.: Harun Farocki - K.: Ingo Kratisch, Ronny Tanner - Ton: Manfred Blank, Klaus Klingler - 16 mm Farbe, Magnetton - P.: Harun Farocki Filmproduktion - L.: 72 Min. - Bundesrepublik Deutschland 1986

Une histoire de vent (Eine Geschichte über den Wind)

B. und R.: Joris Ivens und Marceline Loidan - K.: Thierry Aarbogast, Jacques Loiseleux - M.: Michel Portal. Sch.: Geneviève Louveau - P.: CAPI Films/La Sept - L.: 78 Min. - Frankreich 1988

Het witte Casteel (Das weiße Schloß)

R.: Johan van der Keuken B.: Johan van der Keuken, Bert Schierbeek - K.: Johan van der Keuken - Ton: Chris Brouwer, Nosh van der Keuken - Montage: Fred van Dijk, Johan van der Keuken - L.: 80 Min. - P.: VPRO - Niederlande 1973

AUGEN-BLICK

Heft 11

erscheint im Juni 1991:

Medien-Krieg.

Zur Berichterstattung über die Golf-Krise

Herausgegeben von Jürgen Felix und Peter Zimmermann

mit u.a. folgenden Beiträgen:

Klaus Bednarz: Journalisten und Golfkrieg

Jürgen Felix: Der Krieg findet statt! Zur Dekonstruktion des Realen im medialen Szenario

Günter Giesenfeld: Das Hollywood-Syndrom

Reinhard Görisch: Das Gedicht zum Krieg. Matthias Claudius' *Kriegslied* im Medieneinsatz

Henz-B. Heller: Querschläger, Blindgänger, Treibminen. Zur Selbstkritik in den Medien

Dirk Henninger: Störfall. Zum ausgefallenen Programm

Knut Hickethier: Fernsehen, Fern-Sehen und Golfkrieg

Dietrich Leder: Kriegs-Bilder

Gerhart Pickerodt: Der Krieg, im Augenblick

Peter Voß: Sechs Wochen Golfkrieg - eine Bewährungsprobe für die Aktualität des ZDF

Peter Zimmermann: Television als Fata Morgana. Fernsehbilder aus Nahost

1991, ca. 90 Seiten, DM 6.--

AUGEN-BLICK

Bisher erschienene Hefte:

Heft 1-2 Der neueste deutsche Film / Zum Autorenfilm

Günter Giesenfeld, Thomas Koebner, Wilhelm Solms und Guntram Vogt:
Beiträge zu Werner Herzog, Alexander Kluge, Rainer Werner Fassbinder,
Wim Wenders und Volker Schlöndorff
Anton Kaes: Geschichten aus der Geschichte. Zu *Heimat* von Edgar Reitz
Helma Sanders-Brahms: Ich drehe
Dietrich Mack: Die Ambivalenz der Gefühle: Kooperation Film-Fernsehen
- eine Vernunftfehle
Bruno Fischli: Autorenfilm - Negation des Films zugunsten der Lobpreisung
seines Autors?

1985 2. Aufl. 1987, 85 S. Vergriffen

Heft 3 Probleme der Filmanalyse

Werner Faulstich: Methodologische Überlegungen zur Theorie und Praxis
der Filmanalyse
Helmut Korte: Vom Filmprotokoll zur Filmanalyse
Günter Giesenfeld und Klaus Jürgen Koch: Computerunterstützte Filmprotokollierung

1986, 68 S. Vergriffen

Heft 4 Zur Rhetorik der Filmkritik

Helmut H. Diederichs: Die Forderung der Klassiker an die Filmkritik
Uta Berg-Ganschow: Das Autorenprinzip in der Filmkritik
Hans Helmut Prinzler: Filmkritik in den fünfziger Jahren
Heinz-B. Heller: Der Rhetoriker geht ins Kino.
Günter Giesenfeld: *Rambo II* und die Filmkritik
Anne Rose Katz: Glanz und Elend der Fernsehkritik

1987, 72 S. DM 4.50

AUGEN-BLICK

Heft 5 Heimat

Alexander Schacht: *Das Glück beim Händewaschen.*

Thomas Jacobs: Der Bergfilm als Heimatfilm.

Hanno Möbius: Heimat im Nationalsozialistischen Stadtfilm

Prisca Prugger: *Die Walsche* und die Deutschen.

Heike Weinbach: Heimat, Künstlichkeit und Illusion. Zu Elfriede Jelinek:
O Wildnis, o Schutz vor ihr

Joachim Schmitt-Sasse: "In die Küch' zu Vadder und Mudter". Edgar Reitz'
Geschichten aus den Hunsrückdörfern

1988 112 S. DM 7.--

Heft 6 Wege der Filmanalyse. Ingmar Bergman: "Das Schweigen"

Heinz-Ulrich Schmidt: Eine theologische Filmdeutung

Joachim Schmitt-Sasse: Konturen eines Skandals

Heidemarie Fischer-Kesselmann: Eine feministische Filmanalyse

Hans Jürgen Wulff: Auszüge aus einer textsemiotischen Analyse

Heinz-B. Heller: Film als historisch-gesellschaftliche Praxis

Sabine Schipporeit: Bergman-Bibliographie

1988, 86 S. DM 4.50

Heft 7 Feminismus und Film

Frauenfilmgruppe: Zum Stand der feministischen Filmtheorie

Ursula Simeth: Mae West

Martina Wiemers: Lulu macht's möglich

Annette Brauerhoch: *Une affaire de femmes* - eine Frauensache?

Frauenfilmgruppe: Frauen in der Fremde. Jim Jarmuschs *Stranger Than Paradise*

1989, 85 S. DM 6.--

AUGEN-BLICK

Heft 8 Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk

Günter Giesenfeld: Ästhetisches Programm und soziale Utopie. Karl
Freunds Gesamtkunstwerkkonzept

Helmut Herbst: Kameraarbeit in den zwanziger Jahren. Über das Selbst-
verständnis der Stummfilmkameramänner

Helmut H. Diederichs: Naturfilm als Gesamtkunstwerk. Hermann Häfker
und sein "Kinetographie"-Konzept

Peter Lähn: Filmschaffende und Filmarbeiter. Zur Geschichte der gewerk-
schaftlichen Organisation der Filmindustrie

Ulrich Rügner: Musikalische Illustration und Erzählform Musik im Stumm-
filmkino

1990, 92 S. DM 6.--

Heft 9 Tatort: Normalität als Abenteuer

Thomas Koebner: *Tatort* - zu Geschichte und Geist einer Kriminalfilm-
Reihe

Egon Netenjakob: Das Vergnügen, aggressiv zu sein. Zum Schimanski-
Konzept innerhalb der *Tatort*-Reihe in der ARD

Thomas Koebner und Egon Netenjakob: Notate zu einzelnen *Tatort*-Filmen

1990, 93 S. DM 6.--

In Vorbereitung:

Heft 11 Der Medien-Krieg. Zur Berichterstattung über die Golfkrise

weitere geplante Hefte zu folgenden Themen:

Fernseh-Nachrichten

Probleme mit der Filmanalyse

DDR-Film

Umschlaggestaltung:

Ulli Prugger, Gruppe GUT

Photo vom Bildschirm: Günter Giesenfeld

Abonnements und Einzelbestellungen bitte an:

Philipps-Universität, Fachbereich 09

Institut für Neuere deutsche Literatur

z.H.: Herrn Prof. Dr. Günter Giesenfeld

Wilhelm Röpke Straße 6 A

3550 Marburg /Lahn

Unkostenbeitrag DM 6.--, Abonnennten DM 4.50

ISSN 0179-255