

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 absieht. 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