

Ole Frahm

Janet Harbord: Ex-centric Cinema: Giorgio Agamben and Film Archeology

2019

<https://doi.org/10.17192/ep2019.2.8142>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Frahm, Ole: Janet Harbord: Ex-centric Cinema: Giorgio Agamben and Film Archeology. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 36 (2019), Nr. 2, S. 188–189. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2019.2.8142>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons BY 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons BY 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Janet Harbord: *Ex-centric Cinema: Giorgio Agamben and Film Archeology*

New York, London: Bloomsbury 2016. 272 S., ISBN 9781628922417, EUR 18,-

Es gibt ein Kino jenseits des Kinos, eine Kinogeschichte jenseits des die Filmforschung dominierenden Erzählkinos mit seinen Stars und eingeübten Gesten, ein ex-zentrisches Kino, das nur zu entdecken ist, wenn sich das Schreiben – mit Friedrich Nietzsche gesprochen – „aus dem Centrum ins x“ (zit. nach Harbord, S.205) bewegt.

Janet Harbord lädt ihre Leser_innen ein, dem vielfältigen ‚x‘ des ex-zentrischen Kinos zu folgen. Ihr Vergil auf diesem Weg heißt Giorgio Agamben mit seinem an Aby Warburg und Walter Benjamin geschulten Denken. Das kann überraschen, denn die Schriften des italienischen Philosophen zum Kino sind überschaubar. Doch Harbord wendet dabei beispielsweise seinen Begriff der „anthropologischen Maschine“ (Giorgio Agamben: *Das Offene: Der Mensch und das Tier*. Frankfurt: Suhrkamp, 2003, S.42) auf die apparative Maschine des Kinos an. Mit einer „juridical machine“ (S.214) verbinden sich beide Maschinen im Kino zur biopolitischen Aufgabe, „certain activities, practices, images and definitions of life“ (S.204) von anderen zu trennen. Harbord plädiert mit ihrem ‚irreduziblen Materialismus‘ (vgl. S.10) für eine ‚radikale Kritik des Anthropozentrismus‘ (ebd.), die die Produktionsweisen solcher Trennungen, aber auch ihre Unschärfen betrachtet, um ausgeschlossene Poten-

tialitäten der Geschichte sichtbar zu machen. Harbords *ex-centric cinema* versteht sich dabei als assoziationsreiche Archäologie im Foucault’schen Sinne, welcher die verworfenen Möglichkeiten von dem, was Film sein könnte, Anlass ist, neu und anders über Film zu reflektieren – auch um die Fremdheit von dessen Materialität neu in Erfahrung zu bringen.

Das Buch gliedert sich nach der Einleitung in sechs Kapitel. Im ersten wird die archäologische Methode entwickelt, in der auf filmhistorische Momente zurückgegriffen wird vor allem auf eine Szene aus Orson Welles’ fragmentarischem *Don Quichote* (1957-1985), mit dem der Anspruch eines totalisierenden (männlichen) Blicks auf die Filmgeschichte lächerlich gemacht wird – Kino ist nach Harbord konstitutiv unvollständig (vgl. S.51).

Das zweite Kapitel belegt, ausgehend von Agambens einflussreicher Behauptung, dass das abendländische Bürgertum Ende des 19. Jahrhunderts seine Gesten endgültig verloren hätte, wie die aufgezeichnete Geste die Identität darin lokalisiert habe, „what a body *does* rather than what it *is*“ (S.93). Später wird der Körper – als Teil der Politisierung des Lebens im Zeichen der Moderne (S.59) – einem „apparatus of identity effects“ (S.87) unterworfen. Die Aufzeichnung der Äußerlichkeit der Geste werde durch das Starsystem und die

Nahaufnahme verstanden als „ability to read the grammar of a character's interior life“ (S.77).

Harbord sieht das nicht realisierte Potential des frühen Films darin, eine *community* im Sinne Roberto Espositos zu bilden. Hier entsteht die Identität der Menschen nicht biographisch, sondern als „singular exteriority“ (S.88) jeweiliger Gesten, die ihre eigene Kommunizierbarkeit vorführen und darin einen gemeinsamen gesellschaftlichen Grund bilden.

Während die Filmwissenschaftlerin Agamben bis hierhin folgt, kritisiert sie im dritten Kapitel dessen Analyse der Pornographie. Agamben meint im Blick des Porno-Stars in die Kamera die Profanierung des Nicht-Profanierbaren zu erkennen, der für Harbord als „signature look“ (S.120) nur ein „banal feature of a commodified act“ (ebd.) ist. Harbord weist stattdessen auf die materiellen Spuren des historischen Videomaterials in Rania Stephens Film *The Three Disappearances of Soad Hosni* (2011) hin, die diese Profanierung viel gründlicher durchführten.

Am experimentellsten ist das vierte Kapitel, in dem die Autorin Lucien Bulls „stereoscopic spare drum camera“ (S. 133) vorstellt, mit der er die Bewe-

gungen einer Fliege erfassen konnte, und einen „special space of creaturely non-distinction“ (S.165) herstellte, den sie zu Agambens Heidegger-Lektüren ins Verhältnis setzt. Ist die Fliege, wie Harbord schildert, später als Störung der Filmaufnahme vertrieben worden, so sind die Assistenten, die entscheidend am Erfolg der Erfinder und ihrer Erfindungen teil hatten, oftmals vergessen. Ihre Tätigkeit, so das fünfte Kapitel, verwische die Linie zwischen Original und Kopie (vgl. S.183), die für die Originalität des Erfinders in einer fortschrittsfixierten Technikgeschichtsschreibung bürge. Harbord fasst in einer gelungenen Lektüre dreier Bilder eines Fußes im Schuh ihre materialistische und materialreiche Revision der Filmgeschichte im Schlusskapitel zusammen, mit der sie hofft, gängige Medienontologien hinfällig zu machen (vgl. S.218). Überzeugend verfolgt sie ihren Weg ‚ins x‘ einer ex-zentrischen Filmwissenschaft: unausgesprochen bleiben nur deren politische Implikationen, die vielleicht als noch nicht realisierte Potentialitäten begriffen werden dürfen.

Ole Frahm (Frankfurt am Main)