

Peter Riedel

## Beim Verlassen der Gartenwege. Über Subjektivität in der Filmanalyse

Das nackte Resultat des Denkens, entkleidet seiner Ausführung, ist nur der Leichnam jener Tendenzen, die es schufen.<sup>1</sup> Dies trifft nicht die Arbeit des Begriffs allein; ein Gedanke käme gar nicht erst zustande ohne Beiläufiges, Unsachliches, das den geistigen Prozess beeinflusst, ohne den Wunsch, die Lust, das Begehren, die das Denken initiieren, kurz: ohne all jene Kontingenzen, die man dem Resultat in der Regel nicht mehr ansieht<sup>2</sup>, und von denen im Übrigen auch gar nicht gewollt ist, dass sie kenntlich blieben.

Nun sind es wesentlich die Gefühle, die einen Gegenstand, den ästhetischen zumal, erschließen. Keine Wahrnehmung, die nicht ein Gestimmtsein präge. Dessen subjektive Seite ist niemals ‚bloß subjektiv‘, nur den Einzelnen angehend. Subjektivismus, radikal gefasst, zielt auf das Unpersönliche in den Emotionen, arbeitet sich zum Beispiel in der sensuellen Auslegung eines Films vor zu dem, was in ihr auch andere angeht. Ein unpersönliches, mehr als nur individuelles Leben. Es trifft sich mit den unpersönlichen Konfigurationen des Films, seinen Perzepten und Affekten, die überhaupt erst animiert sein wollen: Mittelbare Erfahrungen – wie authentisch oder synthetisch auch immer – werden in singuläres Leben gefasst, symbolische Sequenzen zu fleischlicher Erfahrung.

Dass Filmanalyse einen menschlichen Umgang impliziert, kann nicht über eine Objektivierung, zum Beispiel in Form einer empirischen Studie, eingeholt werden. Konkret ist Sinnlichkeit, gerade in ihrer kollektiven, transindividuellen Form, allein im Einzelnen. Der Blick aus der Totalen, vom Feldherrenhügel, erfasst die Gefühle nicht; was nicht selbst empfunden wurde, hat keinen Bestand.<sup>3</sup> Es ist hier nicht die Rede von Gefühlen als Gegenstand, sondern als Medium. Das heißt, es sollen keine Aussagen über Gefühle getroffen, sondern ihr Vermögen, Wirklichkeit zu artikulieren, in die analytische Arbeit eingeschmolzen werden. Intensitäten sind freizusetzen und zu mehren: „Jede intensive Lektüre ist eine Produktion neuer, differenter Intensitäten.“<sup>4</sup>

Über die Aktualisierung der sinnlichen Potentiale eines Films (oder eines Genres) ist eine Perspektive zu entwickeln, die auch das Triviale, Klischeehafte, den ‚schlechten Geschmack‘ nicht theoretizistisch beiseite drückt, sondern ihre anti-realistischen Tendenzen hervorkehrt. „Gewissermaßen kommt es darauf an, nichts, was eine materielle Substanz hat, in die Anstalt einzuweisen.“<sup>5</sup> Das Klischee hätte ja niemals Klischee werden können, wenn es nicht über einen robusten begehrenswerten Kern verfügte. Ein Verfahren, das diese Insistenz ignorierte, wäre für die Gestaltung einer Medienkultur menschlichen Zuschnitts nur wenig

hilfreich. Der Gefühlswert eines Films bildet eine reale Kraft, die sich nicht wegkritisieren lässt. Aus dem Erkennen ideologischer Verzerrungen zum Beispiel kann kein Argument gegen ihn abgeleitet werden. Soll ein Konzept zumindest die Chance haben, eine nicht-akademische Öffentlichkeit zu erreichen – nicht als ‚Bildungsgut‘, sondern als Handlungsmatrix –, so muss es in gleichem Maße wie die Filme selbst in ein Leben integrierbar sein. Die Analyse steht nicht über dem Film, sondern neben ihm. Nur inmitten der kulturellen Chaosmose, in bedingungsloser Hingabe, kann vom ‚wirkliche[n] Medium der Erfahrung, der Wünsche, der Phantasien, eigentlich auch: des Kunstverständes‘<sup>6</sup> her ihre Kartografie in Angriff genommen werden. Es geht um Stromentnahmen, Kopplungen symbolischer Sequenzen, die einen Film oder auch nur bestimmte Facetten seiner individuell in einem Leben funktionieren lassen. Das lässt sich keiner nehmen: „Alle Filme sind survival pictures.“<sup>7</sup>

Man kann einen Film nicht von seiner Auffassung trennen, ohne das Lebendige daran weg zu schneiden. ‚Von sich her‘ gibt sich in einer Analyse nicht der Gegenstand zu erkennen, sondern eine Haltung zu ihm. Im Begriff der Differenzempfindung<sup>8</sup> liegt dies beschlossen: Die Empfindung eines ästhetischen Objekts ist nie unmittelbar, sondern immer relational. Gefühle erschließen nicht-sinnliche Formen, das heißt: Sie verfahren analytisch, differenzieren. Die Substanz des sensitiv erschlossenen Gegenstands ist konstellativer Natur. Seine Beziehungen zu anderen Kunstwerken wie auch zu nicht-artistischen Ausdrucks- und Lebensformen sind ihm konstitutiv. Das derart gefasste Gefühl als Initial anzusetzen, bedeutet also, zur ‚Sache selbst‘ vorzudringen. Erschlossen ist sie in der sinnlichen Wahrnehmung; Verbalisierung formt sie zur Erkenntnis.<sup>9</sup>

Die analytische Praxis ist in sich kulturell, sie verfremdet; Kultur ist nicht Objekt, sondern Wesensgrund der Forschung. Dies meint ein Fortschreiben des Textes<sup>10</sup> als unbegrenzte Semiose, aber auch und wesentlich ein Einstimmen, eine Arbeit am sinnlichen Unterscheidungsvermögen. Aus einer Singularität, der Begegnung zwischen einem Menschen und einem Film zum Beispiel, entstehen Aussagen, die ohne diese einzigartige Konstellation nicht denkbar gewesen wären, ohne einen individuell geformten Intertext einschließlich persönlicher Interessen, Wünsche, Aufmerksamkeitsraster: Aussagen, die gleichwohl objektiven Gehalt haben, insofern all dies Individuelle zugleich seine unpersönliche Seite hat, eine intersubjektiv ausweisbare Struktur bildet. Schreiben als Verfremden<sup>11</sup> nährt sich im besten Fall vom unvermuteten singulären Blick, von der Begegnung als Evidenz.

Eine Analyse zählt nicht primär als Erklärung, als Set von Aussagen mit klar definierten Ergebnissen, sondern als Performanz, als *Vollzug* einer Annäherung, einer Ausgestaltung, als Demonstration eines komplexen Umgangs mit dem Text – als Aufweisen der Möglichkeit eines solchen Umgangs. Nicht allein Erkenntnisse sind zu produzieren, sondern Umgangsformen, kognitive, perzeptive und

emotionale Skills. Nicht harte Fakten, sondern weiche. In Anbetracht der Lust, des Genießens, das diese Praktiken trägt, können wir von einem *formal-pragmatischen Hedonismus* sprechen. Seine Theorie ist transzendental, insofern sie die Bedingungen der Möglichkeit textueller Erfahrungen präpariert, Strukturbedingungen, die in der Differenzempfindung *ontisch* je schon erschlossen sind.

Diesem Verfahren erscheint die Spekulation nicht als Laster. Nur einem emphatischen, empiristisch geprägten Wissenschaftsverständnis ist sie „bloße Spekulation“, Phantasterei. Tatsächlich zielt sie auf das Denkbare. Dies jedoch nicht schlechthin, sondern in konkreten Zusammenhängen: Jeder Mensch, jeder Text, jedes Ding und Ereignis verfügt über sein historisch kontingentes Virtualitätsfeld, das es intelligibel zu machen gilt. Dem Virtuellen mangelt es nicht an Wirklichkeit. „Dem als nicht-aktualisiert (indefinit) betrachteten Ereignis fehlt nichts. Es genügt, es mit seinen Begleitumständen in Beziehung zu setzen: einem transzendentalen Feld, einer Immanenzebene, einem Leben, Singularitäten.“<sup>12</sup> Das retrospektiv Prophetische – Kafka und die Mächte der Zukunft; Nietzsche und die europäische Katastrophe – wurzelt im Anwesen des Virtuellen, seiner Anerkennung als realer Kraft.

In kleiner Münze begegnet es in den Konnexionsmöglichkeiten eines Textes. Seine Verwendungsweisen sind Aktualisierungsmodi, das Schreiben selbst ist eine Umgangsform. Es macht den Gegenstand nicht verfügbar, sondern verfremdet ihn. Das heißt aber auch, dass die Sprache selbst „fremd gemacht“, dass man „in seiner eigenen Sprache gleichsam ein Fremder“ werden muss.<sup>13</sup> Stil ist niemals neutral; er entspringt der Singularität des Schreibenden. „schmuckvolle Stimme eines geheimen, unbekanntes Fleisches“, bildet sich heraus „an der Grenze zwischen Fleisch und Welt“.<sup>14</sup> Der Text wendet sich mit der einen Seite seinem Gegenstand zu, mit der anderen seinem Stil, der lustvollen Umproduktion filmischer Verfahren. Die Lust am Schreiben, an der Formulierung, reflektiert und dupliziert die Lust am Film, wird sein eigentliches Medium. Es bedarf einer bewussten Individualisierung des Schreibenden als Entscheidung für eine *écriture*, die den Text in einem diskursiven Umfeld positioniert, bei der „das geschriebene Ganze [...] zu einem totalen Zeichen wird, zu der Wahl einer menschlichen Verhaltensweise, [...] die sowohl normale als auch einmalige Form seines Sprechens an die weite Geschichte der anderen bindend.“<sup>15</sup>

Ein Text erschöpft sich nicht in der Aufbereitung und Vermittlung von Informationen. Das Ideal einer solchen Haltung wären Uniformierung und Austauschbarkeit: Jeder Satz könnte ebenso gut von einem anderen formuliert, jede Erkenntnis von einem anderen erzielt worden sein, hätte er oder sie nur das gleiche Projekt mit den gleichen – als angemessen, da objektiv gesetzten – Mitteln verfolgt. Wir haben es aber nicht mit Objekten zu tun, die verlustfrei auf Informationen reduziert werden könnten, sondern mit Ereignissen, Begegnungen, mit dem

buchstäblichen Animieren (Beseelen) symbolischer Sequenzen: Montage-Arbeit im Kopf, durch die Feder des Autors.

Dies trifft schon die Beschreibung des Materials. Bloß technische Deskriptionen etwa der Bildgestaltung oder eines Montageverfahrens sind wenig ergiebig. Idealerweise geht es um das Erfassen eines Rhythmus, einer Dynamik in ihrem strukturellen Zusammenhang, um ihre Übersetzung oder Literarisierung. Keine Bestandsaufnahme, sondern Nachempfinden – auch und gerade von Strukturen. „nicht-sinnlichen Formen“<sup>16</sup>. Präzise ist die Analyse nur, wenn sie dem Fleisch entspringt und das Fleisch sucht. Textuelle Wiedergänger sind zu schaffen, jedoch nicht als Repräsentationen, sondern als Einübung in eine Haltung, in einen möglichen Umgang mit audiovisuellen Texten – als Gestus. Es muss erkennbar werden, inwiefern der einzelne Film, inwiefern die Filmgeschichte einen Menschen etwas angehen kann (nicht: den Filmwissenschaftler).

Irrational ist das nicht. „Der Irrationalismus – als das Gegenspiel des Rationalismus – redet nur schielend von dem, wogegen dieser blind ist.“<sup>17</sup> Die Reinheit einer Struktur bedarf einer reinen Sprache. Aber sie muss versinnlicht werden, muss stimmig sein in ihren affektiven Tendenzen. Eben dadurch wird sie zur ‚Arbeit an der Wahrnehmung‘: Sie schafft Hautkontakt. Schon der analytische Prozess als solcher ist sinnlich, in geistiger Reinform gibt es ihn nicht. Wo der strukturelle Mensch „ganz offensichtlich dem lebendigen Bein die Prothese vorzieht“<sup>18</sup>, den Gegenstand durch sein funktionales Simulakrum ersetzt, geht es dem formal-pragmatischen Hedonismus um die Ausformulierung einer Liebeskunst. Das Kamasutra der Filmgeschichte muss erst noch geschrieben werden.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Vgl. G. W. F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes* [1807]. Hamburg: Meiner 1988. S.5.

<sup>2</sup> Alexander Kluge: „Thesen 1-4“ [1983]. In: Ders.: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. Herausgegeben von Christian Schulte. Berlin: Vorwerk 8 1999, S. 155-163, hier: S.156: „Das Unwichtige ist genauso wichtig wie das Wichtige. Anders gesagt: Etwas ist für das Resultat unwichtig geworden, im Resultat verschwunden. Aber den Prozess hätte es ohne dieses »Unwichtige« nicht gegeben.“

<sup>3</sup> Oskar Negt: „Es ist ein Resultat von Bornierung und Verkümmern, realitätshaltige Aussagen mit empirisch überprüfbareren Aussagen, wie sie der bürgerliche Wissenschaftsbetrieb definiert, gleichzusetzen.“ Nachzulesen in: „Bürgerliche und proletarische Öffentlichkeit. Zu dem Buch von Oskar Negt und Alexander Kluge. Eine Diskussion mit Oskar Negt“. In: *Ästhetik und Kommunikation*. Heft 12 (1973), S.6-27, hier: S.6.

<sup>4</sup> Jean-François Lyotard: „Bemerkungen über die Wiederkehr und das Kapital“ [1973]. In: Ders.: *Intensitäten*. Berlin: Merve 1978. S.15-34, hier: S.19.

<sup>5</sup> Alexander Kluge: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975, S.196.

<sup>6</sup> Alexander Kluge: *Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6*. Frankfurt/Main: Zweitausendeins 1979, S.294.

- <sup>7</sup> Alexander Kluge: „Thesen 1-4“, S.158.
- <sup>8</sup> Vgl. Broder Christiansen: *Philosophie der Kunst* [1908]. Berlin-Steglitz: Behr 1912, S.117-125.
- <sup>9</sup> Vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit* [1926]. Tübingen: Niemeyer (17. Auflage) 1993, S.134: „Erschlossen besagt nicht, als solches erkannt.“
- <sup>10</sup> Vgl. Roland Barthes: *Die Lust am Text* [1973]. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S.94.
- <sup>11</sup> Vgl. Kristin Thompson: „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden“ [1988]. In: *montage/av* 4/1 (1995), S.23-62, hier: S.51. Thompson sieht eine wesentliche Aufgabe der Filmanalyse darin, vertraute und klischeehafte Filme „wieder zu verfremden“ [*to re-defamiliarize them*].
- <sup>12</sup> Gilles Deleuze: „Die Immanenz: ein Leben“ [1995]. In: Ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975-1995*. Herausgegeben von Daniel Lapoujade. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005, S.365-370, hier: S.370.
- <sup>13</sup> Gilles Deleuze: „Linguistische Zukunft“ [1976]. In: *Schizophrenie und Gesellschaft*, S.63-67, hier: S.66.
- <sup>14</sup> Roland Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur* [1953]. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982, S.17.
- <sup>15</sup> Ebenda, S.20.
- <sup>16</sup> Broder Christiansen: *Philosophie der Kunst*, S.118.
- <sup>17</sup> Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, S.136.
- <sup>18</sup> Henri Lefebvre: *Metaphilosophie. Prolegomena* [1965]. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975, S.190.