

Rudolf Kersting: Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films. - Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1989, 544 S., DM 68,-

Ein Autor, der seinen Lesern "einen langen Atem und damit ein entsprechendes Zeitbudget" abfordert und ihnen die "springende Lektüre" verbietet, macht es seinem Buch bewußt nicht leicht. Einem filmtheoretischen Buch sowieso nicht, denn immer noch müssen sich derartige Schriften, in einer Zeit, die den Film zu lieben glaubt, ohne ihn und sein Bedingungsgefüge genauer zu kennen, mühsam die Leser gewinnen. Daß er damit dennoch recht hat, erweist sich, wenn man die Forderung akzeptiert. Die Lektüre lohnt ihre Mühe als eine herausfordernde Einführung in die Begründung und den Zusammenhang von sinnlicher Selbstorganisation und filmisch montierter Imagination. Rudolf Kerstings Buch, 1988 als Dissertation in Freiburg/Breisgau angenommen, ist im vergangenen Jahr vom Verlag Stroemfeld/Roter Stern in ansprechender Aufmachung herausgebracht worden. Der Verlag hat sich damit ein Verdienst erworben, denn diese Arbeit einer "Formanalyse des sog. Filmischen in seiner genuinen Gestalt als Kinoereignis" wird denen, die sich auf seine intensive Darstellung einlassen und die gelegentlich terminologische Akrobatik nachvollziehen, einige entscheidende Erkenntnisschritte in Richtung Filmverstehen ermöglichen.

Von Anfang an wird klar: Dem Verfasser geht es, wenn er dem Verfahren der Montage nachforscht, um das Schwierigste der Filmanalyse: das Filmische als "Produkt von Relationen zwischen Bildern und Tönen" zu begreifen und dabei den subjektiv-objektiven Blick (wo bleibt hier aber der Sinn des Hörens? Nur selten einmal wird der "Ton" erwähnt) als Bezugsorganisation *sui generis* zu untersuchen. Wer darauf achtet, wie oft in dieser zunächst allgemeinen und simplen Formulierung von der Bild-Ton-Relation des Films gesprochen/geschrieben und wie selten der damit gesetzte Anspruch durchgehalten wird, dem empfiehlt sich dieses Buch als methodisch versierte, historisch gründliche, in Teilen begrifflich angestrengte, insgesamt überzeugende Untersuchung dessen, was der Verfasser einmal so formuliert: "eine Weise der Beziehungen zwischen einzelnen Fotogrammen, Fotogrammblocken (Einstellungen), Einstellungskombinaten (Sequenzen), Räumen des Off, schließlich: vergangenen Filmen und aktuellem Blick"; oder auch so: "Das sog. Filmbild - die im Kino als lückenloses, differente Gesichtspunkte umgreifendes Movie beeindruckende, zentrale Raumprojektion - ist eine illusionäre, relationale Totalität, deren Erzeugung einem integralen Apparat sich verdankt." (71)

Auf diesem "relationalen Feld", das als prinzipiell offen anzusehen sei (hiermit wird der Begriff des 'offenen Kunstwerks' angespielt und in gewisser Weise überholt), treten die Sinne in ihr Recht. Damit zugleich ihre 'montierende' Arbeitsweise. Im Hintergrund solcher Annahmen und Darlegungen steht der für

die Entfaltung und Begründung der hier vorgetragenen Montage-Theorie zentral wichtige Bezug zum Werk von Alexander Kluge (und Oskar Negt), am Ende auch von Jean-Luc Godard. Kluges zum Diktum gewordener Satz vom "Kino im Kopf" erhält bei Kersting direkt und indirekt die ausführlichste Begründung. Kluges anderer Satz vom Nichtverfilmten als der Kritik des Verfilmten zieht sich wie ein roter Faden durch die Erörterung. Und seine knappen Ausführungen zum Antirealismus der Sinne sind Kernpunkte der vorliegenden Theoriearbeit, die insgesamt wie der erste weiträumig entwickelte Kommentar zu Kluges "realistischer Methode" gelesen werden kann. Allein dies wäre schon ein Grund, Kerstings Arbeit zu begrüßen. Ein weiterer kommt jedoch entscheidend hinzu: Hier erfolgt eine Wiederaufnahme der Montage-Debatte, wie sie seit André Bazin und seiner gegen Eisenstein gerichteten Theorie vom "unsichtbaren Schnitt" nur höchst akademisch vor allem von Christian Metz und seinen 'Nachfolgern' geführt worden ist. Auf's Kürzeste gesagt: Kersting plädiert gegen den Unsichtbaren Schnitt Bazins, aber zugleich kritisiert er Eisensteins "Selbstherrlichkeit" als Montage-Künstler, indem er zu zeigen sucht, wie "die Theorie der Kollisionsmontage und Bazins Anti-Montage-/Realismus-Theorie einen identischen Ausgangspunkt besitzen" (S.409).

Das Buch ist in zwei großen Hauptteilen entwickelt, von denen der erste sich auf Theorie und Geschichte der Sinne/Sinnlichkeit und der zweite sich auf "Film als Arbeit und Bearbeitung von Wahrnehmungsvermögen" bezieht. Die historisch-materialistische Dialektik, auf die Kersting sich stützt und die er weiterbringt, ist damit gesetzt, Ästhetik dort verankert, wo sie ihren Ausgangspunkt hat: in der "historischen Züchtung" von Sinnlichkeit und Abstraktion und Arbeitskraft. Erst im Laboratorium der Geschichte kann sich das "Konfigurationssystem" der Sinne untersuchen lassen, und welchen Trennungsprozessen die Sinnlichkeit sich dabei unterwerfen muß, macht Kersting im Rückgang auf Negt/Kluges "Geschichte und Eigensinn" und damit auf Marx'sche Grundkategorien (ursprüngliche Akkumulation, Ware, Arbeitskraft) klar. In gewissem Sinn erweist sich also auch "Geschichte und Eigensinn" als durchgehende Fundierung, und wer einen wirklichen Eindruck der hier gelungenen Leistung sich verschaffen will, kommt um das Studium dieser Voraussetzung kaum herum. So ist besonders der bei Negt/Kluge vorgebildete Begriff der "Selbstregulierung der Sinne" ausdrücklicher und weiter entfalteter Bezugspunkt.

In den Abschnitten des ersten Teils (A) durchdenkt Kersting den Weg des wahrnehmenden Subjekts in seinen technisch-künstlerischen Aufzeichnungsformen (Schrift, Malerei, Fotografie, Film). Dabei kommt er über die Analyse der Zentralperspektive und den damit erreichten Subjektstatus zu der Frage, ob und wie sich gegenüber der historisch zugerichteten Sinnlichkeit (als "leistungsfunktionelles Resultat") eine "eigene Produktion" der Sinne aufbaut/behauptet. Anknüpfungspunkt: die transzendente Rekonstruktion der Sinnlichkeit durch Kant, die

"Eiswüste der Realabstraktion" der "sinnlich-übersinnlichen" Ware durch Marx. In längeren Exkursen, die an entsprechende Diskussionen der späten 60er Jahre anknüpfen, führt Kersting den Leser zum Begriff der "Selbstregulierung" als einer "Kategorie der Vielgestaltigkeit, der Differenz und des Zusammenhangs."

Ist im ersten Teil entfaltet, "wie Sinnlichkeit als zusammenhängende Protestarbeit noch in der Anpassung die großen sozio-technischen Montagen ihrer leistungsfunktionell zugeschnittenen Elemente selbstregulativ, dispergierend unterläuft", so werden im zweiten Teil in einzelnen Schritten die Organisationsweisen filmischer und sinnlicher Parameter beschrieben.

Um diese Argumentationsziele zu erreichen, schiebt Kersting zuvor ein kritisches Referat der medientheoretischen Ansätze und Folgerungen von McLuhan über Enzensberger, Baudrillard u.a. ein, um im Anschluß daran in eigenen Thesen den Gedanken vom "Produktionsverhältnis von Film auf der Leinwand und Film im Kopf des Zuschauers" zu variieren; der dabei gewonnene Begriff des Mediums als der "lebendigen Arbeitskraft", dem gegenüber sich alle sogenannten (Massen)Medien als sekundär und parasitär verhalten, war aus der antagonistischen Geschichte der Sinne/Sinnlichkeit schon annähernd ablesbar; die wichtige Erkenntnis, daß sich jedes (filmische) Produktionsverhältnis als eines aufbaut, dessen technisch produzierter ('erster') Teil ohne den sinnlich produzierten ('zweiten') Teil nicht zu denken sei, hatte Kersting bereits, sein Buch einleitend, am Mythos von Narziß angedeutet, dessen aufklärerische Seite die "Zerlegung der Körper im Interesse technischer Synthesis" und somit eine Neuordnung der Menschen als 'Dinge' zeige. Jetzt heißt dieses Zwischenfazit: "Dieses Produktionsverhältnis (Leinwand - Kopf G.V.) bildet ein empfindliches Kanalsystem, das durch diskursive Absichten nicht regulierbar ist. Entscheidend ist immer die sinnliche Gesamtkonstellation, nicht der einzelne verfügbare Zugriff. Was Kino im einzelnen 'reizmaschinell' zuspitzt ('erste Produktion'), trifft in der 'zweiten Produktion' auf die sinnliche Erfahrung als etwas Zusammenhängendes, das selbsttätig seine Proportionen verschiebt."(202)

Aus der Anerkennung der Eigentätigkeit (Selbstregulierung) der Sinne gegenüber ihrer permanenten Zurichtung folgt für Kersting ein Kino, das sich davon abhängig weiß. Erst im Bewußtsein einer Arbeit mit dieser Ökonomie der Sinne sei die Produktivkraft des Kinos zu entwickeln, eine "Geduld erheischende Konstruktionsarbeit", wie der Verfasser am Schluß dieses Teils betont, um sich auf der Basis dieser Einsicht im folgenden zweiten Teil (B) dieser geduldigen Konstruktionsarbeit mit seinen Mitteln der Theoriebildung zuzuwenden.

Indem Kersting am Beispiel von Polanskis "Ekel" und seiner Bedeutungs-dramaturgie Begriffe und Verfahren des Films wie Konfliktprinzip, Logik, Bedeutungshierarchie, Spannung, Steigerung, Terrorismus der Finalität etc. vielseitig analysiert, be-

ginnt er in Skizzen eine historische Rekonstruktion des Films auf der Basis des zuvor entwickelten "lebendigen Kinos". Vor allem in Begriff und Verwirklichung der sog. Bedeutungs-dramaturgie hat sich, bekanntlich mit dem Prinzip 'Hollywood', ein Kino entwickelt und durchgesetzt, das nur irrtümlich dem Wesen des Dramatischen entspricht, tatsächlich aber dessen "Verwesen" in Gang setzt und hält: "In diesem Modell ist beides untergegangen: sowohl das klassische Drama selbst und seine spezifische historische 'Künstlichkeit' wie die ungehemmt-averbale Beweglichkeit ('Emotion') des Kinos. Von beidem ist zugleich etwas Totes übriggeblieben: ein abstraktes Regelwerk, ein Know-how der 'Handlung' einerseits, Bewegung als formale Betriebsamkeit andererseits".(247) Zum Aufweis einer sozusagen überholten Struktur führt Kersting die von ihm als "Unterseite" bezeichnete faktische Rezeptionsweise mit ihren vielerlei diskontinuierlichen Momenten an: was vom Kino bleibt, tatsächlich erinnert wird, seien ja nur "Andeutungen des Verfilmten, bar jener ungebrochenen Linearität" wie sie vom Zwang der Handlung sich durchsetzen möchte, Nebensachen, Gesichter, bestimmte Gesten, ein Gefühl von Geschwindigkeiten, Landschaften, optische Signale usw. usf, also ganze Bündel von subdominanten Erregungen.

Angesichts eines derartigen Befundes könnte man Kerstings verdienstvolle Kritik des bestehenden Kinos/Films als unnötige Mühe ansehen: eben aufgrund der sowieso nicht domestizierbaren "Unterseite" der sinnlichen Bewegungsformen. Was soll die ganze Aufregung, wenn das "selbsttätige Movie" sich den Zumutungen der industrialisierten Apparate per definitionem entzieht? Aber Kersting geht es, mit der Beobachtung der eigen'sinnig montierenden Sinne, um das, was in Kluges "Bestandsaufnahme" als die Utopie des Films beschrieben wird und in Kerstings Worten als "Erinnerung" an Kino noch lebendig ist, vom tatsächlichen Kino aber nicht organisiert wird. Seine Klage im Zitat: "Das lebendige Kino bleibt auf diese Weise unorganisiert, uneingelöstes Programm/Versprechen dessen, was Kino ist. Versunken unter den Repräsentationswerten des Films (...) muß es immer erst mühselig ausgegraben werden". (249) Konsequentermaßen versuchen die folgenden filmgeschichtlichen Abschnitte dieser Erinnerung an Kino nachzuhelfen, um zu retten, was noch oder wieder zu retten ist.

Im ersten Abschnitt provoziert Kersting mit seiner kritischen Lektüre von André Bazin und Siegfried Kracauer deren verbreitete Anerkennung: genau sie nämlich sieht er konform mit der zuvor beschriebenen Hauptlinie der Filmgeschichte. Ihr filmästhetischer Abbild-Realismus, der von einer herstellbaren Identität zwischen Natur (= "Realität") und Kunst ausgehe, beziehe sich gerade nicht auf den Antirealismus der Sinne und denunziere damit alle Abweichungen, Unterbrechungen, Eingriffe etc. als Unarten, d.h. als unfilmisch. Kersting baut diesen Exkurs auf Filmtheorie ein, um auch von dieser Seite (der Filmtheorie) her den geschichtlichen Generalangriff auf die wider-

ständige Arbeit der Sinne zu dokumentieren; außerdem braucht er das hier Vorgetragene für die folgenden zentralen Auseinandersetzungen um den Begriff von Schnitt/Montage, eine Auseinandersetzung, die als Dualismus die Filmtheorie und -praxis durchzieht.

Wem die bis dahin ausgebreiteten historischen und begrifflichen Argumentationen den Zugang zu diesem Buch allzusehr erschweren sollten, der könnte (der Autor möge mir diese, seiner Intention zuwiderlaufende, Bemerkung verzeihen) die Lektüre an dieser Stelle (S.265) beginnen, wo der Montagebegriff geschichtlich und kritisch entfaltet wird. Spätestens auf der S.291 wird man sowieso kaum umhin können, im Zusammenhang von Unsichtbarem Schnitt und klassischem Handlungstypus die übersprungenen Ausführungen zur "Bedeutungs-dramaturgie" nachzulesen, jetzt aber vielleicht noch stärker motiviert als zuvor ohne diesen Kulminationspunkt in Kerstings Darstellung. Denn die nun folgende, eingangs bereits erwähnte Diskussion von Bazin contra Eisenstein, die zwar in ihren beiden Teilen wiederum durchaus für sich zu lesen ist, gibt ihren doppelten Sinn und damit ihr volles Verständnis erst her, wenn man mit Kersting begriffen hat, wie Eisensteins "Omnipotenzwahn" in der Theorie der Kollisionsmontage nur die Kehrseite der von Bazin propagierten, angeblich freien Beziehung zwischen den Bildern, der faktischen Zwangsverhältnisse des Unsichtbaren Schnitts, darstellt.

Schluß und Konsequenz der bis dahin ausgebreiteten Theoriearbeit mündet in der Frage: Was grenzen "die klassischen Apologien der 'Montage' (Eisenstein) und der 'unzerstückelten' Wiedergabe eines homogenen Seins (Bazin) gemeinsam aus"? Antwort: Den "Zusammenhang von produktivem Eingriff und selbstregulierender Formbestimmung". Damit kommt Kerstings Plädoyer für eine filmische Montagetheorie an ihren Zielpunkt: der Erweiterung des Montagebegriffs durch Aufhebung seiner historischen Trennungen und Ausgrenzungen mit ihrer Hypostasierung "des Sinns, der Repräsentation, des Autors, des Allwissens, des Realismus, der Handlung"... Die letzten Abschnitte, in denen von den Grenzen der Montage und von Montage als einer Kategorie des Zusammenhangs die Rede ist, fordern nichts weniger als einen neuen, erweiterten, man darf wohl sagen: anarchischen Filmstil, der, eben weil er nichts dominiert, die vielfältigsten Formen hervorbrächte. "In dieser Anarchie des 'Ungefähren' aber liegt die besondere 'Präzision' des Filmischen": mit Kluges Worten: "ganz unbestimmt und dies ganz präzise."

"Wie die Sinne auf Montage gehen" läßt sich demnach nur in dieser paradoxen Form beschreiben, die dergestalt eine eingefahrene Vorstellung überholt. Die Sinne gehen eben nicht auf Montage wie Industriearbeiter in die Fabrik, sondern eher wie diese sich in ihrer Freizeit, soweit sie nicht auch schon industrialisiert ist, bewegen: also eher demontierend, vagabundierend: "Dann wäre Montage nicht Zusammenbau von funktionellen

= gehorsamen Teilen einer (Sinn-)Maschine, sondern Demontage, Arbeit an der sinnlichen Auflösung semantischer Identitäten, fester Positionierungen von Blicken, Emotionen/Movies in Verständigungssystemen". Dem Verfasser ist zuzustimmen, daß dies poststrukturalistische Positionen und davon geprägte Diskussionen um Postmoderne (auch der Medientheorie) berührt, indem es ihnen widerspricht.

Guntram Vogt