

## Sylvie Rollet: *Une éthique du regard. Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*

[Eine Ethik des Blicks. Das Kino im Angesicht der Katastrophe, von Alain Resnais bis Rithy Panh]

Paris: Hermann Éditions 2011, 274 S., ISBN 978 2 7056 8084 8, € 28,-

Mit *Ethik des Blicks* legt Sylvie Rollet, Filmwissenschaftlerin und Kodirektorin der interdisziplinären Pariser Forschungsgruppe Théâtres de la mémoire, die lange erwartete Synthese einer Reihe seit 2004 publizierter, sehr interessanter Beiträge im Bereich der Film- und Gedächtnisforschung vor. Anhand von Alain Resnais' *Nacht und Nebel* (1955), Harun Farockis *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1989) sowie *Aufschub* (2007), Atom Egoyans *Calendar* (1993) und *Ararat* (2002), Claude Lanzmanns *Shoah* (1985) und zuletzt Rithy Panhs *S-21 – Die Todesmaschine der Roten Khmer* (2003) skizziert sie die Konturen einer „filmischen Poetik der Katastrophe“ (S.13) und problematisiert das Medium Film als „art témoin“, als ‚bezeugende Kunst‘ (S.15). Hierunter versteht Rollet jedoch anders als innerhalb des noch immer stark auf die indexikalischen Qualitäten technisch-apparativer (Archiv-)Bilder fixierten Diskurses üblich keineswegs die Eignung des Mediums selbst zur Zeugenschaft. Vielmehr sind es seine Möglichkeiten, den Rezipienten durch poetologische ‚Bearbeitung‘ (im Sinne Eisensteins) von *Affekt* und *Ratio* stellvertretend in die Verantwortlichkeit des Zeugenstands zu berufen, welche die Autorin interessiert (vgl. S.15).

Wichtige Grundlagen bilden hierbei die Geschichts- und Zeitkonzeptionen Walter Benjamins sowie dessen Theorie eines ‚dialektischen‘ Bildes, in dem „das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt“ (S.40). Das filmische Bild als Zeit-, Erinnerungs- oder auch Kristallbild erscheint vor diesem Hintergrund als prädestinierter, wenn nicht gar einzig möglicher Darstellungsmodus der surreal-paradoxen Zeitlichkeit der ‚Katastrophe‘. (Diesen auf das hebräische Wort ‚shoah‘ referierenden Terminus bevorzugt Rollet gegenüber demjenigen des Genozids, dessen Anwendbarkeit im Hinblick auf die Verbrechen der Roten Khmer an der eigenen Bevölkerung fraglich ist [vgl. S.19–22].) Jene definiert sich als Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart, in welcher jedoch der Austausch zwischen den Zeiten aufgrund traumatischer Erlebnisse nicht länger reibungslos verlaufen kann, was einen signifikanten Bruch mit der historischen Kontinuität zur Folge hat: „Es scheint, als ob das genozidäre Ereignis wie ein schwarzes Loch agiere [...]. Die in der Katastrophe begründete neue Erscheinungsform historischer Dauer zeigt sich hierdurch auf zweierlei Weise: als zerbrochene, unterbrochene, wenn nicht durch das

Desaster gänzlich angehaltene Zeit, und als Spukzeit, in der die Vergangenheit niemals wieder vergangen sein wird, sondern sich für alle Zeiten auf die Zukunft projiziert“ (S.26).

An dieser Stelle gewinnt der Begriff des Zeitzeugen an Bedeutung, welchem bei Rollet ähnlich wie bei Primo Levi oder Shoshana Felman die Rolle eines subjektlosen Emanenten zukommt, dessen Zeugnis wie auch die Ruinen und ‚Reste‘ der Verbrechen auf „Etwas“ referiert, „das stattgefunden hat“ (S.31), sich jedoch der Vorstellbarkeit und damit der Darstellbarkeit entzieht (vgl. S.30). Die einzige Möglichkeit, seine Übertragung in den Erfahrungsraum des Betrachters vorzunehmen, liegt in einem Akt des ‚Heraufbeschwörens‘, wie ihn die Berliner Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch in *Die Einstellung ist die Einstellung: Visuelle Konstruktionen des Judentums* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992) ihrerseits anhand von Lanzmanns *Shoah* beschrieb: „[...F]ür das Unvorstellbare, die konkrete industrielle Abschachtung von Millionen, setzt er die konkrete bildliche Vorstellung ab. [...] So stellt der Film selbst ein dialektisches Verhältnis her: in der Aussparung gibt er eine Vorstellung vom Unvorstellbaren“ (ebd., S.149ff.).

Innerhalb ihrer umfangreichen Filmanalysen arbeitet Sylvie Rollet folglich unterschiedliche Strategien heraus, „das was fehlt“ (S.41) für den Zuschauer als Mangel erfahrbar zu machen. Nach einem theoriegeleiteten ersten Kapitel widmet sie sich der analytischen, ebenso selbstreflexiven wie -kritischen Herangehensweise Alain Resnais' sowie Harun Farockis und

zeigt sehr überzeugend auf, wie beide mittels Montage im ‚Bildzwischenraum‘ die fortdauernde Präsenz der (un-)toten Mahner regelrecht fühlbar machen (vgl. S.98f.). Am Beispiel von Egoyan thematisiert sie dann, abermals inspiriert von Benjamin, die Möglichkeit einer ‚Übersetzung‘ unteilbarer traumatischer Erinnerungen in die Form des (filmischen) Bildes, welche den Ausgangspunkt für eine „Kette von Gedanken und Assoziationen“ (S.143) bildet und als „image à penser“ (S.87), als erst noch ‚zu denken- des Bild‘ – so zeigt sich an Rithy Panhs *S21* – schließlich die Wiederherstellung eines „intersubjektiven Raums der Gedanken“ (S.231) ermöglicht. Einzig die Analyse des Lanzmann-Films vermag in diesem Zusammenhang weniger zu überzeugen; hier fokussiert Rollet sich allzu sehr auf die widersprüchlichen Aussagen und Theoretisierungen des Regisseurs und vernachlässigt demgegenüber die Analyse beispielsweise der Blickstrukturen, welche in den übrigen Kapiteln die Effizienz ihres Ansatzes so deutlich hervortreten ließ.

Insgesamt eröffnet Sylvie Rollets *Ethik des Blicks* einen hervorragenden Einblick in den gegenwärtigen Stand und die innovativen Ansätze der interdisziplinären frankophonen Film- und Gedächtnisforschung. Darüber hinaus liefert die Autorin ein sowohl im Hinblick auf die Betrachtung von Zeitkomposition im Film als auch auf die intersubjektive Übertragbarkeit von Erinnerung(en) mittels des filmischen Dispositivs interessantes, fruchtbares Analysemodell. Es wäre wünschenswert, dass dieses Werk mit einer Übersetzung auch in der deutschsprachigen

Forschungslandschaft einem weiten  
Leserkreis zugänglich gemacht würde.

Marie Krämer (Berlin)