

Einleitung

Die in diesem Heft versammelten Aufsätze zum Essayfilm¹ stehen allesamt vor dem Problem einer adäquaten Analyse und Darstellung des Essayfilms. So wie man den *literarischen* Essay als Zwischenform von Kunst und Wissenschaft definiert, so unterscheidet sich auch der Essayfilm erheblich vom künstlerischen, handlungsbetonten Spielfilm, ist aber andererseits kein Werk der Wissenschaft, auch wenn fast wissenschaftlich erscheinende Gesten auffallen, etwa wenn im Film beispielhaft auf Dichter oder Maler verwiesen wird, Dichtung oder Bilder zitiert oder gar die Buchausgaben von interpretierender "Sekundärliteratur" gezeigt werden.

Weil die Essayfilme in Denkstruktur und im verweisenden Gestus der Wissenschaft näher stehen als dem künstlerischen Spielfilm, zwingt sie der analytische Zugriff zu einer verstärkten Selbstreflexion. Sie aber wird nicht nur explizit-sprachlich, sondern vorwiegend bildhaft, in komplexer Struktur, vorgetragen. Die wissenschaftliche, also auf Systematik zielende Analyse läuft daher gegenüber dem Essayfilm Gefahr, nur seine Struktur zu betonen und dadurch ein erstarrtes Zerrbild zu geben. Daher gilt es, das Spielerische des Essayfilms und seine Offenheit auch in der wissenschaftlichen Darstellung zu respektieren. Andererseits wollen die Beiträge dieses Heftes nicht im spielerisch Unverbindlichen stecken bleiben - Eigenschaften also, die man oft, aber einseitig, mit dem Essay selbst verbindet. Die Aneinanderreihung oft unverbindlicher und willkürlicher Assoziationen, die gar zu oft Beiträge im wissenschaftlichen Feuilleton dominieren, greifen deshalb zu kurz, weil sie den auch strukturierten Darstellungsgestus des literarischen Essays wie des Essayfilms nicht berücksichtigen.

Auf den ersten Blick erscheinen die Essayfilme in ihrer Abfolge vielleicht willkürlich und in ihrer Erkenntnisarbeit und Darstellungsform assoziativ. Doch bei näherer Betrachtung lassen sich jenseits der assoziativen Verweise Grundstrukturen feststellen, formale Gemeinsamkeiten in Konzeption und Filmsprache, in deren Rahmen erst jene scheinbar willkürlich gewählten Bilder und Sequenzen ihren Platz finden. Der immer wieder von irritierten Zuschauern vorgebrachte Hinweis auf Assoziationen ist eher eine Benennung des Verwirrenden und Rätselhaften, ein Zeichen der Hilflosigkeit angesichts der scheinbar willkürlichen Verweisstruktur der Essayfilme.

¹ Sie sind - bis auf die Beiträge von Peter Braun/Thomas Tode und Guntram Vogt - aus einem Hauptseminar an der Marburger Universität im Sommersemester 1989 hervorgegangen.

Doch auch die Wissenschaft tastet sich erst zum Verständnis des neuartigen Phänomens vor. Die grundlegende Unterscheidung von geschlossener und offener Form durch den Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin stammt bereits aus dem Jahr 1915. Nach den herausragenden Arbeiten von Volker Klotz (*Geschlossene und offene Form im Drama*, 1948) und Umberto Eco (*Das offene Kunstwerk*, ital.: 1962) könnte man den Essayfilm als "offenes Kunstwerk" bezeichnen. Beide Autoren kennzeichnen die neuartigen, "offenen" Formen als Abkehr von den geschlossenen Formen der Kunsttradition. "Offen" sind die modernen Werke dann, wenn man sie in ihrer historischen Auseinandersetzung mit künstlerischen Traditionen hervortreten läßt. Insofern sind sie aber nur verhältnismäßig offen, denn sie sind nicht nur in der Negation des Bisherigen zu beschreiben, sondern auch in ihren neuartigen Strukturen. Diese sind viel weniger definierbar als es die traditionellen Poetiken für die Vergangenheit postulierten. Die Strukturen des Essayfilms sind alles andere als starr, sind ganz in kreativer Entwicklung. Und vor allem sind sie viel weitmaschiger und in Einzelheiten nicht verbindlich.

Auch dieses Heft kann nur ein erster, engagierter Versuch sein, die Verfahren und Muster des Essayfilms bewußt zu machen. In dieser Zielsetzung versuchen die einzelnen Verfasser jedoch, jeweils von ihrem Standpunkt und ihrer Sichtweise, einen Aspekt zum Thema beizutragen. Die Annäherung von verschiedenen Seiten an das Thema "Essayfilm" bewahrt vielleicht etwas von der Offenheit der Rezeption, die von den überdies sehr verschiedenen Filmen ja gewollt wird. Die Filme werden im folgenden auf ihr Gemeinsames, auf das Essayistische hin untersucht, wobei oftmals nur der wichtigste Aspekt, die Montage unterschiedlichster Sequenzen, im Mittelpunkt steht. Bei den ganz unterschiedlichen Filmen verspricht dieses Verfahren, daß die Gemeinsamkeiten des Essayfilms als Filmgattung erkannt werden können. Der Beitrag über das "Abenteuer Essayfilm" versucht eine Zusammenführung und Systematisierung der Einzeluntersuchungen. Wenn auch hier der Versuch einer Begriffsbestimmung komprimiert ist, so steht er im Zusammenhang des Heftes aber nicht isoliert, sondern verweist auf die Basis der Einzeluntersuchungen. Selbstverständlich ist die Systematisierung nicht normativ zu verstehen. Spätestens seit der Mitte des letzten Jahrhunderts haben Definitionen von Poetiken ihre normative Kraft verloren: Gustav Freytags Begriff für das Drama (1863) ist ein letzter Versuch, Verbindliches festzulegen. Dagegen beruht die hier vorgelegte Begriffsbestimmung auf empirisch vorgefundenen Besonderheiten, deren Zusammenhang als System dargestellt werden soll. Über die Systembedingungen des Essayfilms hinaus entwickeln die einzelnen Filme so viel innovative Kraft, daß die kreative Entwicklung dieser Filmgattung in eine offene Zukunft weist.

In Filmhandbüchern und in filmwissenschaftlichen Arbeiten findet sich der Begriff "Essayfilm" kaum erklärt, dennoch wird er öfter verwendet, nicht zuletzt von den Filmemachern, von Hans Richter (1940) bis Harun Farocki. Die Geschichte des Begriffs jedoch ist relativ kurz und so ist es von Nutzen, hin und wieder auch den *literarischen* Essay in seiner jahrhundertelangen Geschichte zu bedenken und die vielen Abhandlungen über ihn und nicht zuletzt diese Essays selbst zu befragen, was sie erklärend für das Essayistische und damit - in Relativierung - auch für den Essayfilm aussagen.

Die Reihe der hier untersuchten Filme ist nur eine Auswahl, die bis zu einem gewissen Grad anzweifelbar bleiben wird. Der Anspruch unserer Untersuchung zielt aber nicht auf Repräsentativität, sondern auf die Gattung "Essayfilm", die jeden derartigen Film entscheidend prägt. Die Auswahl ist daher nicht entscheidend. Bis auf Markers *Sans soleil*, der seiner Komplexität und Brillanz wegen herangezogen wird, sind die Filme neueren Datums. Mit Bitomskys *Das Kino und der Tod* wurde ein Grenzfall zur Feature-Dokumentation, mit Harun Farockis *Wie man sieht* ein Grenzfall zum Dokumentarfilm, mit Joris Ivens' *Une histoire de vent* eine Mischform von Spiel- und Essayfilm herangezogen.

Der Überblick, den wir geben, beansprucht aber keine systematische Vollständigkeit. Zwei besonders wichtige Oeuvres von essayistisch arbeitenden Filmemachern sind über den zunächst gesetzten Rahmen hinaus zusätzlich für das Heft und seine Zielsetzung erschlossen worden. Ein Beitrag befaßt sich mit dem vielseitigen und wohl einflußreichsten deutschen Essayfilmer Alexander Kluge und der Entwicklung seiner Filmsprache, ein weiterer mit dem bedeutenden holländischen Experimentalfilmer Johan van der Keuken, der in Deutschland leider fast unbekannt ist. Trotz dieser Beiträge sind uns die Lücken bewußt, die uns von einer umfassenden Darstellung trennen. An erster Stelle muß hier Jean-Luc Godard genannt werden, dessen auch essayistisch innovatives Werk aber so komplex ist, daß es eigens untersucht werden sollte - hoffentlich können die Ergebnisse dieses Heftes als Anregung dienen. Aber auch andere wichtige Regisseure bzw. Essayfilme konnten nicht berücksichtigt werden. Zu denken ist an die Filme mit Hopi-Motiven von Godfrey Reggio (*Koyaanisqatsi* bzw. *Powaqqatsi*) oder an die Trilogie von Peter Krieg (*Vaters Land*, *Die Seele des Geldes*, *Maschinenträume*), an Wim Wenders' *Tokyo Ga* oder auch an den in Deutschland fast unbekannten japanischen Essayfilmer Shinsuke Ogawa (*Japan, das Dörfchen Furuyashiki*).

Die Beschränkung auf jüngere Filme weist mittelbar auf eine wichtige Dimension auch des Essayfilms hin, die in dieser Untersuchung nicht nachvollzogen wird: die Vorgeschichte und Geschichte dieser Filmform. Die Montage heterogener Sequenzen im essayistischen Film verweist auf die

Anfänge der Montage zurück: etwa auf die Parallelmontage bei David W. Griffith (z.B. *Intolerance*), die bei ihm allerdings - im Gegensatz zum Essayfilm - handlungsbetont ist, und sie verweist zurück auf die Reihungsmontage des neusachlichen Films (vor allem Walter Ruttmann mit *Berlin. Die Sinfonie einer Großstadt*), die bei Ruttmann bereits handlungslos eingesetzt wird. Vor allem aber erinnert sie an den wichtigsten Theoretiker und Regisseur der Montage, an Sergej Eisenstein. Seine Kontrastmontage (im *Panzerkreuzer Potemkin*), später die intellektuelle Montage (in *Oktober*) sowie die Obertonmontage (in *Das Alte und das Neue*) integriert inhaltliche Gegensätze bildhaft in die filmische Sprache. Diese Gegensätze und die Methoden ihrer Darstellung sind eine der wichtigsten Ressourcen des Essayfilms. Wenngleich die Handlung bei Eisenstein nicht mehr von individualisierten Helden getragen wird, so bleibt die Stringenz der filmischen Konzeption doch erhalten, weil der sachbezogene Argumentationsgang bis hin zur Didaktik der Agitation verstärkt wird. Diese intendierte Eindeutigkeit unterscheidet Eisensteins Werk vom Essayfilm. Doch lassen sich als Extremform des essayistischen Films "Versuche" beobachten, die - bei aller Mehrschichtigkeit und Vieldeutigkeit im einzelnen - doch insgesamt auf eine eindeutige Gesamtaussage zielen (etwa Farocki). Die Montageformen bei anderen avantgardistischen Filmemachern aus der Anfangszeit der Sowjetunion, insbesondere Wsewolod Pudowkin und Dziga Vertov, ferner die Experimentalfilme von DaDa und Surrealismus (Hans Richter, Fernand Léger, Man Ray, Luis Buñuel u.a.) gehören mit ihrer Auflösung des einfachen Erzählens gleichfalls in die Vorgeschichte des Essayfilms und sind für sie z. T. noch zu entdecken.

Eine andere Entwicklungslinie essayistischer Darstellungsformen geht auf die handlungsschwachen Spielfilme im Umkreis des Nouveau roman zurück. Besonders bei Alain Resnais (etwa in *L'année dernière à Marienbad*) ist die Unbestimmtheit und Mehrdeutigkeit der nur fragmentarisch vermittelten Handlung gewollt. Sie stellt damit ein Muster unkonventioneller Entgrenzung bisheriger Konturen von Personen und Handlung bereit, die dem Essayfilm neue Möglichkeiten der Unschärfe eröffnen. Die Vorformen und die Geschichte des Essayfilms sind in aller Breite erst noch zu erforschen. Weil der handlungsbetonte, narrative Film dominiert, sind die Mittel des randständigen handlungsarmen und handlungslosen Montagefilms und des Essayfilms verhältnismäßig wenig untersucht worden. Selbst das entsprechende Standardwerk von Reisz/Millar² hat nur mode-

² Reisz, Karel und Millar, Gavin: *The Technique of Film Editing*. London 1968. Jetzt dt.: *Geschichte und Technik der Filmmontage*. München 1988.

rates Interesse an den nicht-narrativen Möglichkeiten von Montage- und Essayfilm.

Die Beiträge dieses Heftes haben ein gemeinsames Ziel: sie wollen in ihrer Suche nach den Formen dieser Filme dazu beitragen, daß Essayfilme in ihrer Struktur deutlicher gesehen werden können. Als "offene Kunstwerke" sind sie stärker als traditionelle auf eine aktive Mitarbeit des Zuschauers angewiesen - dieser Part des Zuschauers gehört zu der neuen Struktur auch des Essayfilms. Die Beiträge dieses Heftes verstehen sich daher auch als Medium der Selbstverständigung unter uns Zuschauern. Die ungewohnte Rolle, die uns Zuschauern im Essayfilm zuwächst, sollten wir uns bewußt machen. Wenn die Beiträge sowohl die Korrespondenzen der Motive und das Netz der Beziehungen sowie die offenen Valenzen zum Zuschauer in den Essayfilmen klarer machen können, gelingt es vielleicht, den Kunstgenuß noch größer werden zu lassen.

Die Beiträge versuchen, die neuartige Struktur an einzelnen Filmen zu zeigen - aber es bleiben notgedrungen viele individuelle Aspekte dieser Filme unberücksichtigt. Sie werden keinesfalls umfassend besprochen. Es ist auch nicht Sinn dieser Untersuchung, den einzelnen Motiven oder auch dem Thema des jeweiligen Films in seiner inhaltlichen Dimension nachzugehen oder sie gar begrifflich auszuloten. Das wäre ein Versuch, den Film auf der wissenschaftlichen Ebene gleichsam zu vervollständigen. Hier aber geht es darum, die Art der Darstellung herauszustellen. Das hilft vielleicht vermeiden, daß der ästhetische und kognitive Genuß dieser Filme zerredet wird.

Ich danke den studentischen Autoren für ihre Mitarbeit an diesem Heft, aber auch den übrigen Teilnehmern des Seminars, aus deren engagierter Diskussion manche Erkenntnis in die hier vorgelegten Texte übernommen wurde. Peter Braun/Thomas Tode und Guntram Vogt danke ich für die Bereitschaft, ihre Beiträge in diesen Kontext einzubringen. Ein besonderer Dank gilt meinen Kollegen Günter Giesenfeld, Heinz-B. Heller und Guntram Vogt für wertvolle Hinweise und Anregungen, Melitta Reif für die Schreibebeiten und Martina Zanken für die kritische Durchsicht der Texte.

Der Herausgeber