

Lars Henrik Gass

Bewegte Stillstellung, unmöglicher Körper

Über "Photographie" und "Film"*

Some residue of visual emotion which is
of no use either to painter or to poet may
still await the cinema.

Virginia Woolf (1950, 170)

1. corps perdu

Vielleicht lohnte einmal die Überlegung, ob das Verhältnis zwischen "Photographie" und "Film" nicht so sehr durch eine ihnen als gemeinsam unterstellte "dokumentarische Basis" geregelt wird, eine ursprünglich analoge Repräsentation der Welt, sondern durch die historischen Bedingungen, unter denen sie als Phänomene erscheinen und wahrgenommen werden; denn vielleicht gehört die Photographie einem "Zeitalter der Lektüre" an, einer historischen Kommunikationsweise, die in der Neuzeit ihren Ausgang nahm und sich bis in die Gegenwart erstreckt, während der Film als erstes Phänomen darin die Beunruhigung eines deformierten Subjektes einführte, nämlich eine medial ausdifferenzierte Inversion des klassischen Verhältnisses der Lektüre, die schließlich durch Digitalisierung in Video- und Bluebox-Techniken Analogie selbst als Wirklichkeitsbezug abschaffte. Dann wäre der Film auch nicht die zwangsläufige Konsequenz einer technischen Entwicklung oder "bewegte" Photographie. Als Grundlage des Vergleichs, der Medien zu historisieren versucht und durchaus nicht produktionsästhetisch angelegt ist, entstünde "Komposition", statt "Dokumentation". So müßte fortan nicht mehr von zwei definierbaren Seinsweisen - hier Photographie, dort Film - mit gemeinsamer ontologischer Referenz gesprochen werden; vielmehr kämen auf einer gleichsam transmedialen Ebene ästhetische Nahverhältnisse zustande, in denen z.B. ein Film einer musikalischen

* Der Text ist die (im zweiten Teil stark gekürzte) Version eines Vortrages auf dem Symposium "Photographie und Film", das im Dezember 1992 in Mülheim/Ruhr stattfand; er ist Susanne gewidmet, die ihn anzettelte.

Komposition weitaus näher erscheinen könnte als einem anderen Film und eine Photographie einem Gemälde näher als einer anderen Photographie. Es entstehen vollkommen veränderte Phänomene, sobald von den *Bedingungen der Wahrnehmung, ästhetischer Kommunikation, Dauer der Lektüre und Sichtbarkeiten*, anstelle von Dingen und Formen, oder von *physiologischen Effekten*, anstelle von Seinsweisen, gesprochen wird. "Analogie" ist eine Kategorie des Denkens und nicht die Rückseite des Spiegels, der Komposition oder des Materials.

Der Aufsatz untersucht Texte und Filme nach Material zur Frage, welche medien-spezifischen Imaginationsleistungen in ästhetischen Prozessen funktionieren, wo und wie diese sich berühren können und ob nicht gar Anlaß besteht, von der Geschichtlichkeit singulärer ästhetischer Phänomene und singulärer Imaginationsleistungen, anstelle von allgemeinen und überzeitlichen Klassifikationen zu sprechen. Abstrahierbare mediale Apriori, allgemeine Unterscheidungen zwischen "Photographie", "Film", "Theater", "Malerei", "Literatur" usw. werden somit im Gebrauch ästhetischer Mittel als aufhebbar gedacht. Das mag als Rückkehr zur ästhetischen Theorie erscheinen; die Problemstellung will aber gar nicht hinter den Stand der Medientheorie zurückgehen, im Gegenteil; als unbefriedigend erwies sich Medientheorie einzig dort, wo sie als Erbverwalterin der alten geschichtsphilosophischen Entwürfe und ästhetischen Theorien auftrat und deren teleologische und ontologisierende Voraussetzungen, Klassifikationen und Utopien mitschleppte. Da wurde "Simulation" läppisch zur neuen Heilslehre von Technikfaszination und Ästhetisierung. Der Idee einer ästhetischen Artikulation wurden damit die begrifflichen Mittel zur Feinbestimmung entzogen. Medientheorie jedoch steht im Fluchtpunkt eines philosophischen Paradigmenwechsels in der klassischen Ästhetik selbst, seit Lessing (*Laokoon*), Kant (*Kritik der Urteilskraft*) und Goethe (*Zur Farbenlehre*). Die Frage richtet sich nun auf die Bedingungen und den Gebrauch des Sichtbaren und weniger auf "Inhalte" oder eine transzendente Ästhetik. Goethe hat dies in der Einleitung zu seiner Farbenlehre niedergelegt, als er Newtons Theorie eines "physikalischen", nämlich "tatsächlichen" Lichtes als idealistischen Materialismus zurückwies:

Wir sagten, die ganze Natur offenbare sich durch die Farbe dem Sinne des Auges. Nummehr behaupten wir, wenn es auch einigermaßen sonderbar klingen mag, daß das Auge keine Form sehe, indem Hell, Dunkel und Farbe zusammen allein dasjenige ausmachen, was den Gegenstand vom Gegenstand, die Teile des Gegenstandes von einander fürs Auge unterscheidet. Und so erbauen wir aus diesen dreien die sichtbare Welt und machen dadurch zugleich die Malerei möglich, welche auf der Tafel eine weit vollkommener sichtbare Welt, als die wirkliche sein kann, hervorzubringen vermag (Goethe 1981,323).

Historisch relativ neu allerdings ist die Exklusivität des Ästhetischen selbst, da in der Neuzeit Sport und Kunst sich ausdifferenzierten und soziale Interaktion zunehmend durch Kommunikationsprozesse und ihre Medien ersetzt wurde.¹ Vor allem mit dem Buchdruck und der Institutionalisierung von geschlossenen Theaterspielstätten begann Identifikation zunehmend Partizipation als ästhetisches Verhalten abzulösen. Die Komplexionssteigerung sozialer und technischer Prozesse machte die unmittelbare Anwesenheit einer Sendeinstanz zum Gelingen von Kommunikation hinfällig bzw. gar unmöglich. Passivierung und Privatisierung ästhetischer Erfahrung zur "Lektüre" durch eine neue ästhetische Seriosität (Schweigepflicht und Stillhalten) und die rigorose Scheidung zwischen Akteuren und Auditorium im Theater – mittels Proszenium, Verdunkelung, Vorhang u.ä. – stellten überhaupt erstmals eine gesellschaftlich stabilisierte Grenze zwischen Kunst und Alltag her. Zur gesellschaftlichen Habitualisierung dieser Entwicklung waren Legitimationsdiskurse in die nun institutionalisierte und vergegenständlichte Kunst eingeschrieben; Repräsentation verlangte eine Rhetorik der Künstlichkeit. Die neuen, exzentrischen Verhältnisse des Menschen zur Umwelt erforderten aufmerksame, nicht aber teilnehmende Zuschauer. Die Selbsterfahrung des Körpers in vorästhetischen und außeralltäglichen Veranstaltungen, wie Turnieren, Passionsspielen, im Karneval usw. wich weitgehend identifikatorischen und imaginativen Leistungen, bei denen der Einsatz des Körpers allemal hinderlich wäre. Neuzeitliche Ästhetik hat mit dem Werkbegriff eine Suspension des Körpers eingeführt, die erst seit der Moderne neu überdacht wird; frühere Ästhetiken kannten im strengen Sinne keine Kunst-Werke. Die Erfahrung eines Kunstwerkes und ästhetische Dialogizität sind ohne Handlungsaufschub schlechthin unvorstellbar. So kann man den Studenten in Garcia Lorcás *Das Publikum* verstehen:

Ein Zuschauer darf nie am Stück mitwirken. Wenn die Leute ins Aquarium gehen, bringen sie ja auch nicht die Seeschlangen, die Wasserratten oder die leprösen Fische um, sondern ihr Blick gleitet über die Scheiben, und so lernen sie (Garcia Lorca 1986, 49).

In diesem Horizont stehen Buch, Theater, Bildende Kunst, Musik, Photographie und Film in einer medienteleologisch sich verschärfenden Verbannung des Körpers aus der Kunst. Die technisch avancierten Medien des 20. Jahrhunderts, wie Radio, Film und Fernsehen, haben dann die Passivierung der Individuen vor einer exzentrischen Wirklichkeit zur gewöhnlichen Alltagserfahrung konditioniert. Einer anthropologischen und paläontologischen

1 Vgl. zu diesem Absatz die ausführlichen Argumentationen: radikal historistisch und systemtheoretisch: Gumbrecht (1984; 1988), medientheoretisch: Virilio (1992) und paläontologisch: Leroi-Gourhan (1980, zweiter u. dritter Teil).

Perspektive wurde dies als eine Regression des Körpers problematisch; denn wenn der Mensch alle Kontakterfahrung, Verhältnisse des Umgangs und der Übung durch medialisierte Distanzerfahrungen ersetzt, könnte die Realisierung möglicher Handlungsanschlüsse dauerhaft gestört werden. Im Gegensatz zu den neuzeitlichen Künsten haben die modernen Medien die Imaginationsleistung von Distanzerfahrungen nachhaltig beeinträchtigt. Das Szenario des vor Sport- und Kriegsübertragungen willenlos im Sessel gebannten Fernsehzuschauers ist keine Science-Fiction.

Eine weniger teleologisch-totalistische Einschätzung der gesellschaftlich ausdifferenzierten Medien müßte der *virtuellen Körperlichkeit von Distanzerfahrungen*, den spezifisch *physiologischen Effekten ästhetischer Kontakterfahrung* und der *Historizität von Körperdispositiven* nachgehen. Ästhetische Erfahrung ist nicht "körperfrei", auch wenn sie Partizipation und Interaktion ausschließt. Pathos und Apologie einer Wiederentdeckung ästhetischer Partizipation erschiene jedoch in den veränderten Umständen von Industriegesellschaften ebenso unbefriedigend wie eine Spekulation auf Erlösung durch Technik. Vielleicht war Nietzsche der erste Philosoph, der die Physis der Kunst in die Moderne und gegen ihre Rationalisierung – und Okularisierung – retten wollte; er hat dies in der Lehre von den Kräften des Apollinischen und des Dionysischen formuliert, der Fundierung des Ästhetischen im Physiologischen. Nietzsche hat die Ästhetik historisiert, als er die Verbindung zwischen Medien und Körpern, d.h. *Körperdispositive* zu denken begann. Mit Anschauung und Repräsentation – im Zeitalter der Lektüre – hatte Rationalität nämlich der Kunst den Rausch zu nehmen und an deren Stelle die Kritik einzuführen versucht; die "tragische" Kunst nach Nietzsche wäre aber das gesteigerte Leben, Leben als Experiment. Der Philosoph wäre selbst ein Tänzer, denn das Auge muß tanzen, um zu sehen. Nietzsches Einwände gegen die Musik Wagners bezogen sich auf die Befindlichkeit des Körpers beim Hören. - "Ästhetik ist ja nichts als eine angewandte Physiologie" (Nietzsche 1988b, 418, vgl. 419f; 1988a, 511ff u. 530).

Eine begriffliche Erweiterung von Nietzsches Ästhetik auf soziale Prozesse lieferte George Herbert Mead, da er Imagination als eine "abgeleitete denkbare Kontakterfahrung" von den mystischen Gehalten eines kollektiv Unbewußten befreite. Einerseits wird Imagination nicht mehr als ein phantastisches Konstrukt für symbolische und ästhetische Prozesse reserviert; Imagination ist in jeden Wahrnehmungsvorgang eingesickert. Andererseits bedarf jede Imaginationsleistung einen Anteil physischer Erfahrung, um kommunikationsfähig zu bleiben, um nicht phantastisch zu werden. Imagination funktioniert als mentaler Katalysator zwischen dem Inhalt einer Erfahrung und einer möglichen Reaktion; sie ist schlechthin gegenwartskonstitutiv, indem vergangene Erfahrung mit virtueller gekoppelt und die

eigene Reaktion zum Teil des objektiven Feldes wird.

Die Spanne der Gegenwart, in der dieses Selbst-Bewußtsein sich selbst findet, ist durch die jeweilige soziale Handlung, mit der wir beschäftigt sind, begrenzt. Da diese aber gewöhnlich über den unmittelbaren Wahrnehmungshorizont hinausreicht, füllen wir diese [Gegenwartsspanne] mit Erinnerungen und Vorstellungen auf. Sie vertreten bei diesem ganzen Vorgang Wahrnehmungsstimuli, welche die adäquaten Reaktionen hervorrufen. [...] [U]nsere funktionalen Gegenwarten reichen immer weiter als unsere aktuelle Gegenwart, und sie können lange Zeitspannen einer Tätigkeit umfassen, die unsere ungebrochene konzentrierte Aufmerksamkeit absorbiert. Sie besitzen Ideationstiefen verschiedener Tiefe, und in diesen sind wir fortlaufend mit dem Überprüfungs- und Organisationsprozeß des Denkens beschäftigt. Die funktionalen Grenzen der Gegenwart werden durch die in ihr ablaufende Tätigkeit gesetzt - durch das, was wir tun. Die Vergangenheit und die Zukunft, auf welche solche Aktivität verweist, gehören zu dieser Gegenwart (Mead 1969, 320f, vgl. 158ff, 200ff u. 300ff).

Wahrnehmung ist also selbst eine Tätigkeit der Selektion, und Imagination bildet Distanzeigenschaften von Wahrnehmungsobjekten aus, deren virtuelle Realität in der Zukunft liegen, welche jedoch das Verhalten des Individuums bereits unmittelbar bestimmen. Der Charakter der Dinge ist durch deren raum-zeitliche Stellung, die Beziehung des Dings zum Beobachter und durch dessen Verhalten zu ihm definiert. Die Realität eines Dings ist also niemals gegenwärtig, niemals tatsächlich; die wahrgenommene Welt ist eine hypothetische Welt. Mead vergleicht die Rolle der Imagination mit der eines Mikroskops; in beiden Fällen ersetzt eine Art "Medium" die Kontakteigenschaften eines Objektes durch dessen Distanzeigenschaften. Mead betrachtete – ähnlich wie Bergson, dessen Theorie er hinsichtlich sozialer Systeme weiterentwickelt hat – den Film als Paradigma von Bewußtseinsprozessen: der Film sei das einzige ihm bekannte Medium, das - wie die Photographie die Raumperspektive – räumliche und zeitliche Perspektiven sichtbar werden lasse.² Film wurde die experimentelle Externalisierung von imaginativen Prozessen. Damit wurde er weniger positiv zum Gegenstand einer Ästhetik als zum Milieu einer hypothetischen Wirklichkeit. Diese Externalisierung des Ichs unterscheidet ihn vom Differenzbewußtsein des Ästhetischen. Die Moderne hat die Ästhetik als Disziplin aufgeweicht und erkenntnistheoretisch außerordentlich problematisch werden lassen. Differenzpraktiken lösen Form als Differenz ab.

Der Exkurs über Mead sollte zeigen, daß Imagination und Wahrnehmung immer mit einem physischen Erfahrungsetat im Handlungsaufschub arbeiten und auch einen physischen Anteil zu Selektion und Vergleich in der Aufmerksamkeit benötigen.

2 Vgl. Mead 1983b, 62ff, bes. 72; 1983a, 347ff; siehe z.B. auch die Filmmetaphern in Varendoncks Analyse der Tagträume (1922, bes. Kap. II).

Zur Wahrnehmung ist nicht nur die kognitive Bewegung der Imagination Voraussetzung, das imaginäre Abschreiten physischer Erfahrung, sondern ebenfalls die Bewegung des Blicks zur Konstitution des visuellen Feldes. Eine Arretierung dieser Bewegungen führte zur Unsichtbarkeit. Die Malerei seit Cézanne hat diesen Umstand als das *Ereignis der Sichtbarkeit* begriffen. Klee malte Landschaften, die der Blick in verschiedener Weise "abgrasen" muß. Die Sichtbarkeit ist "lesbar". Auch eine Photographie lese ich zunächst nicht grundsätzlich anders als eine "Bild-Wiese" Klees: ich grase einen Bereich mit dem Blick ab, ich bewege mich imaginativ durch eine Sichtbarkeit (vgl. Klee 1971, 358ff).

Eine Sichtbarkeit ist "eßbar", könnte man sagen. Das ist mit dem Kino vorbei; denn wurde ich nicht schon tausendunddreimal von einem Film "verspeist"? Man wird von dem Film "gesehen", der fasziniert; aber geschieht dies nicht auch mit Photographien und anderen Bildern? Umkehrung der Kritik durch "Ikonophagie": Ich werde "gegessen" in dem Maße, wie ich fasziniert bin. Das *Bild* ist nicht das Abbild von etwas, vielmehr bin ich es, der zu seinem Abbild werden muß, damit es zum Bild werden kann. Die Realisten glauben so sehr an "etwas", daß sie im "stillgestellten" Bild ihre "Freiheit" wiederzufinden glauben, die der Film ihnen nahm; sie vergessen, daß bereits die Photographie ihre eigene Bewegung hat und die Wahl der Bewegung immer schon für das Sehen getroffen wurde. Nur der Gemeinsinn, nur das Klischee und die "Wahrheit" des Dokuments stellen still und verletzen nicht. Mit der Sichtbarkeit des Werks aber, einer Bewegung, die mich *betrifft*, unterhalte ich eine Beziehung "körperloser" Gewaltbarkeit.

Die Photographie ist nicht der "Grund" der filmischen Maschine. Ihre Sichtbarkeit ist die des Tableaus: ein begrenztes und erstarrtes Feld. Man muß aber einmal Photographien aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vergleichen, die Giuseppe Verdi zeigen, und wird deutlich die Unterschiede erkennen zwischen den durch die Porträtmalerei beeinflussten - den Starphotos, die seiner Totenmaske ähneln - und solchen, in denen ein Bezug zu einem dezentrierten Raum sichtbar wird, der mit dem neuen Medium auftaucht: eine letzte Aufnahme Verdis im Park, aber vor allem das späte, recht unbekannt und undatierte Photo, das ihn vor der Scala in Mailand zeigt. Dieses stellt den gesamten Abstand der Photographie von der Malerei vor Augen: Verdi ist durch eine zu lange Verschlusszeit der Kamera verwischt und zieht, den Photographen nicht beachtend und in seine Zeitung vertieft, gleichsam am Bild vorüber, indem er in der Stillstellung eine Bewegungsspur hinterläßt: im Gegensatz zur Totenmaske, die dauern will, wie Murnaus NOSFERATU (D 1922) die eigene Auslöschung dem Bild aufprägend.

Es entsteht eine Art imaginäres Diagramm der Sichtbarkeit verschiedener blickkonstituierender Bildelemente, die das klassische Verhältnis der Repräsentation stören. Als Nietzsche eine vom Beobachter unabhängige Realität aus der Philosophie entließ, brachte die Photographie "Zeitspuren" und Beobachter ins Bild. Im Hintergrund der Photographie sind weiterhin erkennbar: einerseits eine Uhr und ein durch das Bild geschobener Handkarren, die zweierlei Zeitlichkeit im Bild etablieren, d.h. die eine, abstrakte Zeit des Chronometers und eine singuläre Dauer der Bewegung, die durch das Bild oder den Zeitschnitt unterbrochen wird, sich aber - wie andere vorhergegangene Bewegungen - in den Fahrspuren auf dem Sandboden eingeschrieben hat; andererseits auch ein Verkäufer (mit Bauchladen: hat er Verdi etwas - die Zeitung? - verkauft oder aber sein Kollege schräg dahinter?), ein Mädchen (mit Schürze - eine Bonne, die den Photographen zum Essen? - erwartet oder Verdi selbst?), die zur Kamera oder auf Verdi schauen, und andere, abgewandte, sich unterhaltende Personen, die - in Umkehrung oder Ablenkung der Blickachse der Photographie - interne Perspektiven, Bewegungen und Widerstände gegen den Kamerablick einschreiben. Die Photographie ist "umständlich" oder "schlecht" im Sinne der "guten" Form, und kein Portraitphotograph hätte sich so etwas geleistet; sie ist hier höchstens in einem völlig unästhetischen Sinne von Interesse, gleichsam gegen "Form" und "Inhalt", weil in ihr das Medium so tiefe Spuren hinterlassen hat.

Ich habe die Photographie nicht "beschrieben", nicht "interpretiert" und nicht "entziffert": die Photographie ist keine "Halb-Sprache" - wie John Berger nahelegen wollte (vgl. Berger/Mohr 1984, 111f, bes. 128). Die Photographie wurde hier als *Sichtbarkeit* kommentiert (man muß sie deshalb auch nicht unbedingt reproduzieren). Sicherlich wäre mehr über dieses *Bild* zu wissen (denn die Photographie bleibt auch hier "Bild" oder genauer: *Tableau*) durch Aufhebung der Anonymität: wer ist der Photograph, wer sind die Passanten, welches Datum schreibt man, welche Zeitung liest Verdi und worüber, woher kommt, wohin geht er? Aber durch diese Erläuterungen - weniger "Historisierungen" als "Referentialisierungen" - hätte man die "Äußerlichkeit" der Photographie nicht berührt, man hätte sie gleichsam diskursiv durchzogen, in die andere "Äußerlichkeit" der Sprache hineinverlängert, die diese erste bereits unsichtbar wie ein helles Schattenreich enthielte, hätte zweierlei vorsektive Ordnungen nicht "angenähert", sondern in ein Verhältnis der Bestimmung gebracht. Indes, die Schatten des Wissens sind durch keinen Eingriff zu verjagen; sie sind nicht selbst Sichtbarkeiten, noch sind die Sichtbarkeiten etwas Sprachähnliches; aber diese Schatten scheinen an den Dingen zu haften und ihnen ihre Ursprünglichkeit zu nehmen.³

3 Zu Sichtbarem und Sagbarem siehe ausführlich: Berger 1990; Deleuze 1981, bes. Kap. VI; Deleuze 1987, bes. 58ff.; Ehrenzweig 1975; Foucault 1974a, 1974b, bes. Kap. 1, 1977, bes. Kap. III u. IV, 1989, bes. Kap. VI-VIII; Lyotard 1971, bes. 9ff et passim; Maldiney 1973, bes. I 8f et passim.

Es gibt keine Sichtbarkeit vor dem Wissen, denn man weiß immer schon "zu viel": Verdi, die Scala, Mailand und Italien am Ende des Ottocento, und auch: das ist eine Reproduktion und kein Original, eine Photographie und kein Gemälde. Man sieht immer bereits verstehend, verständlich sehend, in einer stets früheren Vertrautheit als die Perzeption. Das Wissen ist nicht "gewußt"; es ist Teil dieser ungeometrischen Bewegung, die stattfindet: hinunter und herauf, kreuz und quer. Es ist nicht der Sündenfall des Sehens, sondern diese unerklärliche Vertrautheit, die sehen läßt, und ein Virtuelles des Bildes, seine potentiell imaginäre Öffnung auf ein Unsichtbares, wo ein Erzählen einsetzt. Nicht die Geschichten gehen mit der Photographie zu Ende⁴, aber mit Sicherheit die Vorstellungen einer nur literarischen Imagination.

Eine Imaginationsleistung hat das Sichtbare unmerklich retuschiert und ihm etwas hinzugefügt, was ihm stets äußerlich bleiben wird. Zum einen ist das Bild voll bis zum Rand, undurchdringlich abgedichtet in seiner so offensichtlich analogen Wiedergabe; zum anderen beschneidet der Rahmen die Diffusion meines Blicks. Trotzdem kann ich das Bild gleichsam "noch voller" machen, obschon nichts davon die Ordnung des Bildes berühren und ihren Widerstand gegen mich brechen wird, trotzdem "noch weiter" machen, obschon die Formen fragmentarisch sind und nichts sie rekonstruierbar machen wird. Es gibt eine *Zeit der Lektüre*, die der *Bewegung des Tableaus* gewidmet werden muß. Die Photographie ist ebensowenig (m)eine Phantasie wie etwas Seiendes diesseits meiner Wahrnehmung; sie "ist" nicht, aber ich "bin" auch nicht ohne sie. Noch kann ich mich als Subjekt dieser "Lektüre" betrachten, weil ich die imaginative Dauer des Ereignisses zu bestimmen glaube. Und doch wäre eine projizierte Photographie bereits eine andere als diejenige, die ich in den Händen hielt. Meine – einsame – Lektüre verlangt die Exklusivität der Photographie *für mich*.

Das Auftauchen der Photographie flößte der Lektüre ein kaum merkliches, dann schmerzvolles Leiden ein, das der Literatur bislang unbekannt gewesen war. Das Lesen kannte den Schmerz des literarischen Imperfekts, des Es-war-einmal, und der Trennung von "Wesen, denen man mehr von seiner Aufmerksamkeit und seiner Zärtlichkeit geschenkt hatte als den Menschen des wirklichen Lebens", die man niemals "wiedersehen" und über die man nichts weiter erfahren wird (vgl. Proust

4 "Die Geschichte kommt mit den Photographien zum Stillstand. [...] Das Begehren ist tot, durch die Photographien ermordet" (Duras 1986,45; Übers. L.H.G.).

1974, 25ff). Die Melancholie der Photographie ist eine andere, denn ich werde nur traurig zum Bewußtsein der Gegenwart: ich erfahre ein *letzt* um den Preis der Ausschließung von ihm; ich bin niemals gegenwärtig, ich bin niemals im Tableau gewesen - das "zeigt" mir die Photographie, weil sie mir die "Extension" eines Sekundenbruchteiles gewährt: ich "bin" gegenwärtig einzig als unglücklicher Beobachter oder aber bin es niemals gewesen. Der melancholische Leser seit Proust erfährt in der Photographie seine eigene Auslöschung und Vertreibung aus der Gegenwärtigkeit. Die Photographie riß die Erscheinungen aus der "teuren aber trügerischen Ähnlichkeit" des Identischen. Gegenwart wurde Erinnerung, "unfähig, einen wirklichen Augenblick des Lebens neu zu schaffen" (vgl. Proust 1982, bes. III, 181ff u. 360; IV, 222ff); so webt das Bewußtsein einen Kokon aus Superpositionen. Die epistemologische Krise befällt das melancholische Subjekt angesichts der photographischen Abbildung als anthropologische Kränkung: "etwas war, aber was?" - wo "Ich" war, wird "Es". Nicht zufällig bezieht sich bei Proust, Kracauer und Barthes die Trauer vor der Photographie auf den Verlust der (Groß-) Mutter als Liebesobjekt, einer sowohl biologischen wie emotionalen Bezugsperson; die Frage taucht auf, wie Körper verschieden zur Zeit stehen, nämlich Meads Problem der Zeitperspektiven. Das ist im Kino vielleicht erstmals in Alain Resnais' *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* (Frankreich 1961) geschehen, wo eine Photographie im Film zum Gegenstand einer melancholischen Erinnerungsleistung wird: gab es dort einen Körper, den ich jetzt und hier zu sehen glaube?

Was für Beweise brauchen Sie noch? (Pause.) Ich hatte auch ein Foto von Ihnen behalten, eines Nachmittags im Park aufgenommen, einige Tage vor Ihrer Abreise. Aber als ich es Ihnen gezeigt habe, antworteten Sie mir, daß das nichts beweise. Jeder Beliebige konnte die Aufnahme gemacht haben, gleich wann, gleich wo: das Dekor war matt, zerfließend, kaum sichtbar [...] (Robbe-Grillet 1961, 106).

Roland Barthes hat mit seinem Photographiebuch eine "Suche nach den verlorenen Körpern" geschrieben. Die Photographie wird darin zum Gegenstand einer neuen Lektüre: "Lektüre" heißt hier ein letztes Mal der Versuch einer Selbstlokalisierung mit Hilfe der Dauer einer Betrachtung. Einsam sinnt Barthes in seinem Zimmer vergangenen und vereinzelt Erscheinungen nach. Erstmals dringt der Schmerz einer nicht symbolischen Disproportion zwischen den Beobachter und das Bild, einer Disproportion, die Zeit heißt; dieser Schmerz ist kein Zeichen mehr, er ist der Effekt! Affekt der im Körper blitzartig auftreffenden Zeit, einer vorsprachlichen Rückkoppelung zwischen "vergangenem" und "aufnehmendem" (und nicht: "gegenwärtigem") Körper; ich fühle mich, sagt Barthes, zum Objekt werden (vgl. Barthes 1985, 22, 59ff u. 11).

Barthes hat das Subjekt in seinem letzten Buch bis an den Rand seiner Kritikmächtigkeit getrieben. Schon bei Proust war der Einbruch des *souvenir involontaire* ein Moment kritischer Entmächtigung, da Erfahrung nur noch in der Überlistung und Entstaltung rationaler Ordnungsstrukturen einbrach, in einer tatsächlich physischen Auslieferung des Subjekts an das Vergangene. Wie Proust hält Barthes an der Lektüre als Medium dieser gleichsam exklusiv "temporalen" Körpererfahrung fest; und Lektüre basiert auf Anschaulichkeit: "Die GESCHICHTE ist hysterisch: sie nimmt erst Gestalt an, wenn man sie betrachtet - und um sie zu betrachten, muß man davon ausgeschlossen sein" (ibid., 75; vgl. Proust 1974, 3 2f).

Ich muß dem Photo, der Lektüre etwas hinzufügen können, was dennoch schon da ist, nämlich Dauer und Physis meiner Betrachtung, meine Widmung. Man beginnt zu verstehen, warum Barthes die Photographie, wie er sagt, "gegen" das Kino liebte: der Film läßt dazu weder Zeit noch Freiheit; er ist - im Gegensatz zur Photographie - zur "Beschreibung" (das demonstriert die anthropozentristische Illusion der sogenannten "Filmprotokolle") und als Medium melancholischer Versenkung und Meditation völlig ungeeignet. Der Film hat mich nicht mehr zum "Bezugspunkt":

Füge ich auch dem Bild des Films etwas hinzu? Ich glaube nicht; dafür bleibt mir keine Zeit: vor der Leinwand kann ich mir nicht die Freiheit nehmen, die Augen zu schließen, weil ich sonst, wenn ich sie wieder öffnete, nicht mehr dasselbe Bild vorfände; ich bin zu ständiger Gefräßigkeit gezwungen; eine Menge anderer Eigenschaften sind im Spiel, doch nicht *Nachdenklichkeit*, daher mein Interesse für das Photogramm (ibid., 65f; vgl. 7ff u. 128f).

Nur das Orakel der Photographie flüstert oniristisch: ich war und bin, was du nicht wußtest, was du suchst und doch nicht finden wirst. Barthes hat in seinem Spätwerk eine Art "vorsprachliche Ästhetik" geschrieben, eine Antisemiotik; aber für die Photographie mochte er sich nur unter Ausschließung von "Komposition" und für den Film nur unter Voraussetzung seiner Stillstellung interessieren. Das stand durchaus in der Tradition Brechts. Barthes hat es in seinem Text über Diderot, Brecht und Eisenstein selbst vorgeführt: der Film kann nur dort Gegenstand kritischen Bewußtseins werden, wo er tendenziell wieder zur Photographie wird, zu "Bild" oder "Szene", oder zum "prägnanten Augenblick" (vgl. Barthes 1990b, 66; 1990c, 95ff). Vielleicht hat Barthes Prousts anthropologische Verstörung ein wenig entschärft, als er sie in der Stillstellung eines Textes aufsuchte. Der Film war ihm zu "gewöhnlich" und zu "nah" – wie das Leben selbst (näher womöglich), um als Text funktionieren zu können. Zweifellos stand nicht zuletzt der erkenntnistheoretische Status des kritischen Subjekts in der ästhetischen Theorie seit Brecht – und in seiner

gesamten bürgerlichen Tradition – auf dem Spiel.⁵ Kritischer Austerität war Einfühlung von vornherein verdächtig. Dabei wäre die Vorstellung einer "kritischen ästhetischen Erfahrung" bereits ein ästhetischer Protestantismus gewesen, der Barthes fremd war. Barthes zersetzte den Subjektbegriff so weit wie es innerhalb einer Theorie der Lektüre überhaupt möglich erschien und suchte nach jenen ästhetischen Phänomenen, wo Lust und Kritik sich berühren. Das Verfahren bleibt durchaus ambivalent; Barthes opfert die Anschauung der Lust am Körper. So hat er seine kritische Furcht vor dem Kino einmal relativiert, als er die Hypnose des Kinos selbst faszinierend fand; denn immerhin gebe es noch eine andere Art, ins Kino zu gehen,

[...] indem man sich zweimal faszinieren läßt: von dem Bild und seinem Ambiente, als ob ich zwei Körper zugleich hätte: einen narzißtischen Körper, der schaut, im nahen Spiegel verloren, und einen perversen Körper, der darauf lauert, zu fetischisieren - nicht das Bild, sondern genau, was darüber hinausgeht: das Korn des Tons, den Saal, das Schwarz, die obskure Masse der anderen Körper, die Lichtstrahlen, den Eingang, den Ausgang: kurz, um abzurücken, "abzuheben", kompliziere ich eine Relation durch eine Situation. Was mir dazu dient, hinsichtlich des Bildes abzurücken - eben das ist es schließlich, was mich fasziniert: ich bin durch eine Distanz hypnotisiert; und diese Distanz ist keine kritische (intellektuelle); es ist, wenn man so sagen kann, eine amouröse Distanz: sollte eben das Kino den Genuß der (dies Wort in seinem ethymologischen Profil genommen) *Diskretion* ermöglichen? (Barthes 1976,293).

Barthes findet einen Körperbezug des Films nicht abstrakt im Medium, sondern in einer singular medialen - nahezu metaästhetischen - Artikulation in der Situation des Kinos, genau dort, wo der Film jene libidinöse Beziehung zum Blick rekonstituiert, die er gegenüber der Photographie verloren zu haben schien, wo das optische Verhältnis wieder ähnlich physisch wird, nämlich Sichtbarkeit und Körper aneinander "festhaken", wie dort Vergangenes und Körper. Auf einmal geht es um – ästhetische – Interaktion von Körpern. Palpation, das Untersuchen durch Betasten, löst Kritik ab, deren Instrumente "zu spitz" waren. Problematisch erschien Barthes am Film wohl die angenommene Unüberwindlichkeit des Mechanischen und Optischen (ein Vorurteil, das dem Bergsons gegen den Film vergleichbar ist). Die Physis brach in die Photographie ein durch eine Erschütterung vor einer "erstarren", "inaktuellen" und "zum Text gewordenen" Zeit. Der Film hingegen gewinnt Physis durch Taktilität von Sichtbarkeit; Barthes' "fetischisierender" Körper oszilliert zwischen "optischer" und "taktiler" Faszination – und deshalb ist das Verhältnis "erotisch". Hatte die Photographie den Körperbezug in ihrer umfassenden

5 Brechts späte Theatertheorie, durch die der frühe Barthes nachhaltig beeinflusst wurde, steht durchaus in der von Nietzsche attestierten Tradition einer Rationalisierung der Ästhetik.

analogischen Wiedergabe als blinden Fleck (der doch nicht verborgen war), *punctum* oder Betroffenheit versteckt, so der Film genau in dem Moment, da das Analogische zur Körnung, zur immateriellen Haut oder "Rauheit" abdriftet, die mich als Photographie berührt und als Film umschließt. Auch hier denkt Barthes noch wie Proust, der sich für analoge Wiedergaben nur deshalb nicht zu interessieren vermochte, weil man durch sie den Erscheinungen nicht so nahe komme, daß man sie "mit der Hand berühren" kann (vgl. Barthes 1990a). Barthes' Haltung zum Film kann auch hier nicht vereinheitlicht und kaum als eine Entwicklung dargestellt werden; aber er kannte bereits Photographien und Filme, die einen "Blick" haben, die mich betreffen und berühren, indem sie aufhören, Objekte und Repräsentationen zu sein und zu Körpern werden, die mich begehren wie ich sie begehre, die mich berühren wie ich sie berühre.

Für Barthes war der Körperbezug der Photographie nicht unmittelbar durch die analoge Wiedergabe von Körpern, sondern durch ein zeitliches Spannungsverhältnis, die temporale Disproportion zwischen ihnen und dem empfindenden Körper bestimmt. Die Photographie war das letzte "Denkmal" der Moderne, letztes Nachsinnen von Lektüre und Betrachtung. Die Disproportion (und Bedrohung), die der Film bereithält, (be-)trifft jedoch meine Physis, ohne daß mir Zeit und Wahl der Melancholie gelassen wäre. Die Disproportion, die mir das Kino zumutet, aktualisiert mich. Jean Louis Schefer hat deshalb vom Kino als "Schlachthaus" gesprochen (vgl. Schefer 1979, 7).⁶ Schefer hat als Kunsthistoriker die medienrelevante und kompositorische Dimension des Verhältnisses zwischen Photographie und Film weitaus stärker interessiert als Barthes. Die Situation der "Lektüre" zunächst ist vor einem Gemälde virtuell die gleiche wie vor einer Photographie; beide sind als nicht symbolische "Lektüre" (und nur als solche "existieren" sie) die Erfindung einer "imaginären Dauer", einer "experimentellen Nacht", worin die Bewegungen von Auge und Imagination einem Rhythmus - einer realen, immer schon gewählten, statt möglichen Bewegung - unterstellt sind, und Wortstücke, Erinnerungsfragmente und Nachklänge einschleifen und erkennbar machen, "was man nicht sehen kann", den unsichtbaren Teil des Sichtbaren. Schefer kommentiert das Ereignis einer Sichtbarkeit, d.h., er betrachtet die Bedingungen seiner "Lektüre".

[I]n diesen Massen aus Licht und Dunkelheit, die keine Sonne reflektieren, wovon wir keine experimentelle Erinnerung haben, wenn nicht die Erinnerung an eine Welt unsichtbar abgedichtet in uns selbst, sind neue Empfindungen enthalten, die diese unermeßlichen Angesichter ausmessen [...], diese Welt ist nicht in der Welt. [...] Wir halten uns an diese gemalte Welt aus Figuren und Farben durch einen einzigen Punkt, der in uns über diesem Schauspiel bestehen bleibt, nicht durch unseren voll-

ständigen Körper, sondern durch einen Punkt der schlägt, der durchquert, der völlig in diese andere Welt hineinreicht (Schefer 1980b, 21u. 27; Übers. L.H.G.; vgl. 7ff, 16ff, 37ff, 88ff)

Diese "verlorene" Welt ist im Film dynamisiert, wie Schefer sagt; das in seiner lebendigen Einheit und Bewegung entkonstituierte Objekt der Photographie wird nun im Film selbst das Prinzip eines "fiktiven Lebens" - realer als mein Nachbar im Kino -, in das wir experimentell hineinreichen und dem wir uns fortwährend "ähnlich" zu machen haben. Das in seiner Dauer (re-)konstituierte Leben kehrt als Fiktion zurück, der ich willenlos ausgeliefert bin, die mich zu einem simulierten Wesen macht. Füge mein Blick der Photographie etwas Unsichtbares hinzu, so fügt der Film meinem Körper selbst etwas Unsichtbares hinzu. Schefer führt eine zentrale Unterscheidung an, nämlich durch die Frage, ob es sich bei einer Komposition um ein "Tableau" oder einen "Kader" handelt (vgl. Ruiz/Schefer 1980, 70ff; Schefer 1984). In einer Disproportion zum Raum stehe ich selbst nur hinsichtlich des (Film-)Kaders: der Raum beginnt sich erst durch seine Bewegtheit zu sättigen; durch das Auftreten eines Kontinuierlichen - einer Dauer, die nicht die der Lektüre ist - werde ich zum Objekt eines experimentellen Lebens und verliere meine Proportion zum Raum, den ich nicht mehr durch den Rhythmus der Lektüre ausmesse. War die Photographie - im Gegensatz zum klassischen Denkmal - die Anwesenheit verlorener Erscheinungen, denen ich melancholisch nachsinne, so verliert und enttätet sich im Kino mein Körper. Prousts Lektüre kannte bereits Übersetzungen und Ableitungen der Fiktion auf den Körper, wenn man nach dem Lesen unruhig durch die entfesselten Tumulte sich andere als imaginäre Bewegungen verschaffen wollte; im Kino jedoch bestand die Notwendigkeit einer doppelten Aktivität der Wahrnehmung, der "Kontrolle" (Lektüre) und "eines gleichzeitigen Mittuns der optischen Ereignisse" (vgl. Proust 1974, 25; Moholy-Nagy 1967, 21f).

Die Unterscheidung zwischen "Tableau" und "Kader" ist, obschon aus einer medientheoretischen Überlegung heraus entstanden, vor allem für die "Komposition" eines Bildes und seinen physiologischen Effekt von Bedeutung. So kann nämlich der Kader des Films durch eine bestimmte Komposition (Bewegungslosigkeit, Frontalität, Flächigkeit usw., aber auch durch Reproduktion einer Photographie) zum Tableau werden. Es entstehen im Film auf einmal ästhetische Übergänge zwischen Tableau und Kader und Annäherungen zwischen medial scheinbar unvereinbaren Rezeptionsweisen. Schefer kommt zur ästhetischen Dimension des Verhältnisses zurück, weil er ästhetische Prozesse auf ihre Bedingungen hin reflektiert, weil er nicht mehr über identische Dinge und

6 Siehe ausführlich: Schefer 1980a; 1991. Der Begriff "Disproportion" ist Schefer entliehen.

Referenzen spricht, sondern über Ereignisse, über ein Sichtbares und ein Sagbares:

Ein anderer als derjenige, der betrachtet, schreibt oder beschreibt für ihn unablässig und ungenau das Bild [*tableau*] [...] Es handelt sich nicht darum, zu wissen, was das Bild [*tableau*] ist, sondern darum, was die Dauer eines Blicks unterstellt (Schefer 1980b, 16; Übers. L.H.G.)⁷

2. corps visible – corps retrouve

Was aber "ist" diese Äußerlichkeit, auf die durch Sprache jener helle Schatten des Sagbaren fällt, das Sichtbare, das jedes Sprechen stimuliert und in Wirklichkeit doch niemals als "Gegenstand" des Sprechens gelten kann? Eine Sichtbarkeit ist keine Form, kein Ensemble von Gegenständen und keine Darstellung oder ein Darstellbares; sie "ist" das Wahrgenommene, die Erscheinung im Gegensatz zu den Dingen, die "wirkliche" Erscheinung im Gegensatz zur erfahrenen "Wirklichkeit". Das Sichtbare ist weder auf die Dinge noch auf die Sinne reduzierbar, es ist nicht "tatsächlich", sondern das, was ein Licht hervorbringt und unter bestimmten Bedingungen zur Erscheinung kommen kann, das Aufblitzen oder die bedingte Erscheinung: in einem Stilleben Cézannes nicht der Apfel, sondern das Gemalte und in Olivier Messiaens Katalog der Vögel nicht der Vogel, sondern das Komponierte. Man mache etwas sichtbar nicht durch mehr Licht, sondern durch einen Bruch, eine Abweichung, sagt Robert Bresson. Im Werk Michel Foucaults bezeichnen Gefängnis und Klinik Orte der Sichtbarkeiten. Das Gesehene oder Wahrgenommene ist im Bereich des Lichts gleichsam nur die abgeleitete Zone der Helligkeit eines diffusen Außen. Der Blick ist selbst eine Stelle in der Sichtbarkeit. So bezieht das Sichtbare sich zugleich virtuell auf andere Sinne, im Kino auf das Hörbare (vgl. Deleuze 1987, 58ft).

Die Sichtbarkeiten der verschiedenen Medien und die Wahrnehmungsweisen eines Films oder eines Theaterstückes sind durchaus verschieden. In Mack Sennetts Boxerslapstick THE KNOCKOUT (USA 1914) ist durch das Boxen das Theater als eine Urszenerie des Kinos präsent. In diesem Film wird der Konflikt zwischen zwei Maschinen der Sichtbarkeit deutlich. Der Boxring schien im Kino erst einmal nur in der Form des Szenischen, als Bühne vorstellbar. Der Kampf findet in einem Theater statt, in dem Szene und Zuschauerraum durch eine imaginäre Grenze getrennt sind, zum einen in der Blickordnung des Theaters (Saal - Proszenium - Bühne) und zum

anderen durch Angleichung des Kameraausschnittes an diese Ordnung (Annäherung der Achsen von Bühnenportal und Kader). Aber das K.O. für das Szenische im Kino ist bereits die Reversibilität von Zuschauern und Beschauten mit dem 180-Grad-Umschnitt in den Saal, sind die Inversionen und Verkettungen zwischen den Sehinstanzen, die sich im Kino noch durch die gesamte Geschichte des Stummfilms ziehen. Der variable Ausschnitt des Films zerstückelte nämlich nicht nur die "Szene", sondern erzeugte einen Bereich virtueller Sichtbarkeit jenseits des aktuellen Raum- und Zeiträhmens. Das frühe Kino bezieht einen großen Teil seiner Komik aus dem Spiel mit den neu entdeckten kinematographischen Möglichkeiten. Bei Sennett dirigiert etwa der Hauptdarsteller Roscoe "Fatty" Arbuckle beim Umkleiden den beweglichen Kameraausschnitt wie einen Paravent vor dem Publikum. Die Virtualität des Kinematographen kommt in den Film als Bedrohung durch die Bad Guys und durch Verfolgungsjagden. Einer hat auf den Sieg Arbuckles gewettet und droht ihm während des Kampfes mit der Pistole in den Ausschnitt hineinfuchtelnd, bis er dann selbst den Ring besteigt, und in einer chaotischen Verfolgungsjagd sukzessive der gesamte Raum szenischer Repräsentation zusammenbricht. Die Verfolgungsjagd ist eine kinematographische Erfindung, ein tendenziell endloses Abspulen der Sichtbarkeiten (in den Ringfilmen des frühen Kinos eine tatsächliche Endlosschleife), da unablässig nichtszenische Orte in Beschleunigungen be- und entvölkert werden.

Das Theater kannte nur zwei Blicke im strengen Sinn, den der darstellenden Personen und den des Zuschauers; der Film kennt darüber hinaus noch den der Kamera, eine dem Blick vorgeschaltete Intentionalität und einen durch Ausschnitthaftigkeit und Dauer des filmischen Apparates bedingten virtuellen oder gesichtslosen Blick, der einen Raum der Sichtbarkei/Hörbarkeit etabliert und durchkreuzt. Andre Bazin hat in seinem Text über Theater und Film den Mediensprung als die Präsenz einer Absenz in seiner "anthropologischen" Dimension bestimmt: die Einstellung ist kein Tableau; jenseits der sichtbaren Leinwand bleibt eine virtuelle Sichtbarkeit wirksam, die nicht mit Darstellung oder Repräsentation zusammenfällt; und das Off ist auch keine Kulissenwand, es ist ein unbewußter, diffuser, ding- und gestaltfreier Raum ohne Geometrie und Grenzen (vgl. Bazin 1975, 94f). Die Sichtbarkeit ist gesichtslos, und man wird ihr kein Gesicht geben können; man ist in die Gesichtlosigkeit eingelassen, ihrem Blick ausgeliefert. Das Blickdiagramm ist einer unablässigen Verschiebung, einem fortdauernden Ungleichgewicht ausgesetzt, wodurch eine Unterscheidung und Identifizierung von Blicken gegenstandslos wird. Das Rätsel der Sichtbarkeit im Kino beruht auf dieser Unentscheidbarkeit, nicht aber auf einem Alternieren der Blickinstanz. Bazin brachte mit dem Sichtbaren die Phänomenologie im Kino an ihre

⁷ Schefer erläutert die Annäherung zwischen Tableau und Kader an den Filmen von Raúl Ruiz; vgl. Ruiz/Schefer 1980, 701f; zu Tableau/Kader vgl. weiterhin: Bonitzer 1982; 1985.

Grenzen und das Problem der neueren Theoriebildungen zur Konstellation, wo eine Erkenntnistheorie die Phänomenologie abzulösen beginnt. Auf einmal geht es nämlich nicht mehr um das Erkennen eines verdeckten Sinns, sondern um das Denken eines unbestimmt-bestimmbaren Außen; es gibt auf einmal nichts mehr vor dem Wissen. Das "Off", das mediale Exit des Films, wurde zur anthropologischen Beunruhigung durch einen Raum, der weiter als die Empirie und tiefer als das Historische war. Das Kino brachte in diesem gestaltlosen Raum ein Kabinett filmischer Monster hervor, weil man den Horror durch eine Partialität des Blickes und eine Disproportion der Körper ebenso faszinierend wie erschreckend fand. Fellini hat daraus eine eigene kinematographische Mythologie geschaffen: das Monströse und Mechanische, das zu Kleine und zu Große. In den Filmen Bressons ist das Gefängnis eine Metapher für den Kinematographen; dort steckt man tiefer in der Sichtbarkeit – gewaltsamer vielleicht – als in anderen Künsten. Gleichzeitig, mit dem Ende der Staffeleikunst, rückte auch in der modernen Kunst der Affekt des Sichtbaren näher als die Betrachtung.

Die Monster wüteten im Raum des Sichtbaren durch ihre Übergröße und Immaterialität, durch eine Gestaltlosigkeit, die einzig das Kino erzeugen konnte. Aber sie wurden schließlich doch eingerahmt und fixiert. Das war die Tragik des Ungeheuers "King Kong" (KING KONG, Ernest B. Schoedsack & Merian C. Cooper, USA 1933), stellvertretend für alle anderen Ungeheuerlichkeiten des Kinos: im Wolkenkratzerwald der Großstadt verlor es den Vorteil der Überproportion im Urwald, und am Schluß verschwindet es als Partikel in der Stadtkulisse. Alles nahm seinen Lauf, weil es sich in eine zu kleine Frau verliebte. Es muß lange schon im Dschungel des Sichtbaren gehaust haben, bevor der Ton ins Kino kam und der blondierte Star, der es vor die Kamera köderte. Mit dem Kino gab es auf einmal eine Art Unangemessenheit von Betrachtung gegenüber den Erscheinungen auf der Leinwand und eine Unverhältnismäßigkeit der Ausmaße. Und nicht zufällig wurde ein Regisseur auf Entdeckungsreise geschickt. Einem Ondit zufolge ist das Kong von Gong abgeleitet. Ein großer Teil des Schreckens wird im Film durch Unsichtbarkeit, durch die in die Hörwelt eingesickerte virtuelle Sichtbarkeit hervorgerufen. Der Gong, mit dem die Eingeborenen das Tier herbeimfen, ist die akustische Transition in den Bereich hinter der Mauer, jenseits des Offensichtlichen. Damit schreibt der Film sich in eine Geschichte des Kinos selbst ein, nämlich den Wunsch, hinter die Mauer sehen, die Begrenzung des Blicks überschreiten zu dürfen. Aber der Blick in die traurigen Tropen des Kinos wird einzig von den Zivilisierten begehrt; sie sind es, die sehen – und wissen – wollen. Und schon tapst ihnen das Unbewußte als feindliches Ding entgegen, das sie bändigen und erlegen müssen. Die Photo- und Filmapparate kommen in den Film wie Waffen. Wenn "es" da sei, so heißt es im Film, so lasse es sich auch fotografieren.

Die Monster des Kinos sind Stellvertreter der Angst vor einem objektlosen Blick. Sie mußten aus dem gestaltlosen Raum hervorgezerrt und auf dem Altar der Leinwand als habhaft gewordene Dinge geopfert werden. Die Wiederkehr des "Struggle for Life" im Kino konditionierte den Blick auf Fakten, statt aufs schaulustige Versinken in den Bildern. Das Verbrechen des Monsters ist vor allem der Diebstahl des Schauobjektes Frau. Der Kampf, den die Männer im Film führen, gilt dieser narzißtischen Kränkung. Der Sexualneid verfolgt das Tier in die Tiefe eines kinematographischen Raumes, macht es sichtbar, kreuzigt es auf der Bühne als Schauobjekt und richtet es schließlich durch die Überproportion der aufgerichteten Großstadt. Traurigkeit des Ungeheuers: keinen Ausweg mehr in die Unsichtbarkeit, ins Nicht-Wissen zu haben.

In Jean-Marie Straubs und Daniele Huillets Film CÉZANNE (F 1989) ist das Verhältnis zwischen Sichtbarem und Sagbarem als ästhetisches Problem behandelt. Sowohl "photographische" Komposition als auch Diktion des Textes zielen auf eine Strategie der Entstellung. Straub/Huillet komponieren ein Bild im Gegensatz zu virulenten Bildklischees, im Wissen um alle bereits unmöglichen Bilder, niemals aber nach einer "guten" Gestalt oder Aussicht, in der Dinge hervorstehen. Das *Bild* ist eine mentale Option unter Ausschließung visueller Vergegenständlichungen, eine Öffnung des Sichtbaren durch – wie Cézanne und Klee sagten – das objektive Bewußtsein des Chaos, – ein Milieu in doppelter Bedeutung: als Sichtbarkeit und Einrahmung oder als Klischee und Ausschließung – und im Sinne Georg Simmels "Landschaft", weil es seine Einheit durch eine mentale Ausschnitthaftigkeit erhält; man kann diese Landschaft nirgends anders als durch diese Ausschnitthaftigkeit wahrnehmen (vgl. Simmel 1984, 130ff).⁸ Die physiologische Qualität der Bildkomposition ist die äußerste Indifferenz und Unbestimmtheit des Sichtbaren. Der Blick soll nicht in eine Aussicht schauen, in der ihm bekannte Formen oder Ansichten auftauchen, sondern die Komposition einer Landschaft, eine Wiese der Sichtbarkeit "abgrasen". Die tableauhafte "Dokumentation" des Bildes ist streng kompositorisch; sie positiviert eine Gestaltlosigkeit und eine stark rhythmisierte Lektüre, wie in den Bildern Cézannes.

Man beginnt zu verstehen, warum Straub/Huillet dieses Pathos der *Einstellung* vertreten: deren physiologischer Effekt soll das Aufwirbeln von Imagination in einer "photographischen Lektüre" möglich machen. Die Einstellung

8 J.-M. Straub: "Ich halte mich nicht für Cézanne, aber wenn du eine Leinwand Cézannes siehst, provoziert das keine Sensationen bei dir, du siehst dort materialisierte Sensationen" (Straub/Huillet 1979, 19; Übers. L.H.G.).

dokumentiert nämlich nichts Identisches – ein Ensemble von Eigennamen –, im Gegenteil; die "Dokumentation" - das "Photographische" - soll das Identische gerade enttarnen helfen, indem die Einstellung in allen Teilen als gleichwertig behandelt wird, indifferent in sich und different zu allen anderen. Deshalb versucht auch die Diktion von Cézannes Worten aus den Gesprächen mit Gasquet, die im übrigen nicht als "authentisch" behauptet und ebenfalls "dokumentiert" werden (durch Daniele Huillet mit französischem Akzent), die Eigennamen und Substantive in einem "indifferenten" Sprachfluß zu enttarnen, den "Sinn" in einer "Melodie" zu öffnen. Niemals soll der Text zum Kommentar oder sollen die Bilder zu seinen Illustrationen werden. Beide Äußerlichkeiten – zwei unversöhnliche Schattenreiche – verharren in ihrer Unvereinbarkeit, um durch Kollision einen Imaginationsraum freizusetzen. Die Reproduktion einer Landschaftsphotographie dagegen setzte kaum das "Vibriieren" der kinematographischen Dauer frei, die hier ein "photographischer" Kader besitzt, der sich einem Tableau annähert. Die Photographien im Film, die Cézanne bei der Arbeit zeigen, "dokumentieren" nicht eine Landschaft, sie "dokumentieren" die Abgeschlossenheit und zeitliche Entrückung des künstlerischen Prozesses. Cézannes Worte und ihre Diktion schreiben in den Film die Bedingungen – nicht die Gebrauchsanweisung – ein, unter denen er "gelesen" werden kann, die Strategie seiner Komposition. Der Unterschied zwischen "Verfremdungstheorie" und dieser Strategie ist ein Unterschied ums Ganze, weil Straub/Huillet tatsächlich nach der *Positivität* einer Einstellung, nach der *Bewegung eines physiologischen Effekts* suchen, der bei ihnen durch Dissoziation kompositorischer "Linien" erreicht wird ("Bild", Musik, Sprache, Ton). Das Verfahren ist nicht einmal "gestisch"; vielmehr werden die Bedingungen einer "Lektüre" überhaupt medial neu positioniert. Der Film klärt die Konfusion zwischen zweierlei Äußerlichkeit, öffnet sie durch Dissoziation und Enttarnung und ermöglicht dadurch ihre "parallele Lektüre". Es genügt nicht, Dinge und Verhältnisse zu kritisieren, man muß Bedingungen schaffen, unter denen sie als historische Vergegenständlichungen und Ablagerungen wahrnehmbar werden. Es wäre daher nicht ausreichend, von einer "Politik der Form" zu sprechen, weil das Kino von Straub/Huillet weder "Formen" aufsucht noch inszeniert: vielmehr soll ein unvollendetes Projekt der klassischen Künste fortgesetzt werden durch Neudefinition von "Lesbarkeit". Das Unternehmen ist dem Cézannes wahlverwandt: wie kann man diesseits und jenseits der Dinge und Namen sehen; wie kann man sehen, was man nicht sehen kann, lesen, was man nicht lesen kann; oder wie kann man eine Bewegung erfinden, dem Gesetz entweichen?

Herbert Schwarze testet in seinem "melodramatischen Dokumentarfilm" DAS BLEIBT DAS KOMMT NIE WIEDER (BRD 1992) mögliche kinematographische

Kontakterfahrungen. Der Wahrheitscharakter der Photographie und weiterhin des "Dokuments" als solchem – wird einer filmischen Befragung unterzogen. In der Exposition des Films werden Photographien aus der Kindheit der Mutter des Regisseurs auf- und abgeblendet, als seien sie durch die Worte der Mutter evoziert. Die Bilder "zeigen" die Orte, von denen die Rede ist, und eine offensichtlich glückliche Familiensituation, nicht aber geben sie die Sinnlichkeit wieder, die die Mutter erinnert, die Wärme, den Geruch usw.; es scheinen die "falschen" Bilder zu sein, weil sie gerade eine physische Erfahrung nicht "dokumentieren", die mit ihnen verbunden wird. Man darf den Photographien nicht glauben, aber auch der verbalisierten Erfahrung nicht, die als deren Kommentar auftritt. Der Film versucht aufzubrechen, was sich als Erklärungsmodell anbieten könnte; kein Element und kein Wunsch - wird im Film bewertet und keine Aussage gegenüber einer Sichtbarkeit privilegiert. Die Dokumente und die Mutter als Befragte werden in einer Weise inszeniert, daß die Bedingungen, unter denen sie zu sehen sind oder unter denen eine Aussage getroffen wird, Teil der Präsentation sind: die Bühnenhaftigkeit der (Selbst-)Darstellung, die Rückprojektionen, "Screen-splitting"-Effekte usw. Zu den Aussagen werden visuelle "Unterstellungen" getroffen (vgl. Schwarze 1993, 57f), "private" und "anonyme" "Dokumente" mit "Spiel"-Filmen in Verbindung gebracht. Die Unterscheidungen zwischen Artikulations- und Darstellungsformen werden durch kognitive Verbindungen zwischen ihnen aufgegeben. Der Film stellt "mentale Osmosen" zwischen den Aussagen und dem visuellen Material her, er findet "thematische" Korrespondenzen. In gewisser Weise wird daher die "Lesbarkeit" von Sichtbarkeiten und Aussagen untereinander behauptet. Entgegen den Vorwürfen, vor denen der Film sich zu behaupten hatte, er beute die Darstellerin/Mutter aus, stellt er das Produktionsverhältnis, den "masochistischen Vertrag" (vgl. Schwarze 1993, 56f) Sohn/Mutter bzw. Regisseur/Darstellerin zur Diskussion; denn im Film sind alle Photographierenden (Jugendfreund der Mutter, Vater) und Filmenden (z.B. auch Veit Harlan) Männer. Der Film ist ja zunächst einmal eine Art kinematographische Psychoanalyse, die der eigenen Involvierung in bestimmte sozial signierte Erfahrungsmuster nachgeht, die keineswegs politisch oder historisch abgrenzbar sind, und weiterhin selbst eine Instanz "analytischer Wiederholung", da die Erfahrungsmuster durch Neukombinationen – oder "Unterstellungen" – intelligibel gemacht werden und so eine Prozessualität für Zuschauer und Beteiligte des Films herstellen.

Der Film arbeitet vor allem mit einer Strategie der "Physiologisierung" optischer Verhältnisse. Es scheint, als sei in diesem Film die Überwindung einer lediglich optischen Erfahrung Bedingung einer Wahrnehmung von Alterität überhaupt. Die Photographien der Exposition etwa werden durch einen

sogenannten "Shutter-Effekt" ruckartig rhythmisiert und in ihrer scheinbar "dokumentarischen" Integrität subvertiert; der "ungesättigte" Raum des Tableaus wird zum kinematographischen Kader, indem die Kamera sich in diesen erstarrten Raum hinein zu bewegen scheint. Die Unüberwindbarkeit einer rein optischen Wahrnehmung soll kinematographisch zerrüttet werden. Die von der Mutter erinnerten Glühwürmchen tauchen als Effekt des Trägermaterials selbst auf, nämlich als ein durch performierten Film hervorgerufenes "Schwirren" von Lichtpunkten. Hier tritt der optische Raum zurück gegenüber einem taktilen und hat die Aussage einen physiologischen Effekt. Die sehr auffällige Körnung und Abnutzung des verwendeten Filmmaterials stellt selbst eine gewisse Taktilität⁹ her, wie auch die partikularen Unschärfen. Auf einmal "berührt" der Blick das "Korn" des Films, von dem Barthes sprach. Sowohl "stilistisch" als auch "thematisch" behandelt der Film durchweg physiologische Signaturen und Gesten von Sichtbarkeiten und Aussagen.

Eine thematische Reihe bildet das Problem der Kontakterfahrung im Film. Die Mutter formuliert ihre Widerstände gegen körperliche Nähe, ihren Ekel als Mädchen vor der Menstruation und den Wunsch, lieber als Mann geboren worden zu sein. Der Film "unterstellt" in dieser Sequenz Dokumentaraufnahmen von Bundeswehrmanövern, in denen Männer Formen eines asexuellen Körperverkehrs durchexerzieren (das gegenseitige Verbinden von Wunden, das Umarmen, Trainieren), aber auch Angebote einer möglichen Auslöschung des eigenen Körpers im Kollektiv (im gemeinsamen Marschieren, den militärischen Ritualisierungen, das Unsichtbarwerden in den Gasmanövern). In der Tat läßt der Film Frauen dabei als Beobachterinnen auftreten. Die scheinbar heterogenen Materialien des Films machen transparent, unter welchen Formen das Bedürfnis nach Körpernähe sich jeweils gesellschaftlich artikuliert. Die Vermeidung von Kontakterfahrung macht der Film erfahrbar unter ihren gesellschaftlich disponierten Umleitungen, Verdrängungsleistungen und Verschiebungen von Identifikationsangeboten. Hinsichtlich dieser thematischen Korrespondenzen erhalten einerseits die "fiktionalen" Elemente des Films (Spielfilme aus der Jugend der Mutter Filme des Nationalsozialismus) eine "dokumentarische" Qualität, denn es läßt sich ihnen ein bestimmtes Verhältnis der Körper zueinander bzw. eine bestimmte Haltung zum Körper überhaupt entnehmen; andererseits erhalten die sogenannten "privaten" oder "dokumentarischen" Elemente eine "fiktionale" Qualität, da in ihnen Körper nicht als natürliche, sondern als gesellschaftlich inszenierte erscheinen. Es zeigt sich, daß der Wunsch nach Körpernähe – der aber als Sexualität weder artikuliert noch gelebt werden kann – dennoch seine – nicht im geringsten geschlechtsspezifische oder gar

9 Zu "taktiler" und "optischer" Wahrnehmung siehe die Begriffsgeschichte bei: Riegl 1901, 1964; Maldiney 1973, bes. I 94ff und Deleuze/Guattari 1980, 614ff.

"individuelle" – Erfahrung findet, durch Tierliebe (im Film Z.B. der Hundefriedhof als Topographie erstarrter Projektionen von "eingelöster" Liebe), Geborgenheit in Soldatenfreundschaften, die Rechtsform "Ehe" usw.¹⁰

Der Film häuft Beispiele verhinderter Sexualität im Leben der Mutter und in den Filmen, vor deren Hintergrund es betrachtet wird, etwa in der Episode der platonischen Jugendfreundschaft der Mutter mit einem Soldaten, von Kristina Söderbaum und Carl Raddatz in Harlans OPFERGANG (D 1944). Vor allem an den Filmen Harlans - d.h. an den im Film in Rückprojektion gezeigten Szenen - wird ein Zusammenhang zwischen Wunsch und Angst deutlich, der sich gesellschaftlich gegenüber Sexualität einstellt. Der Wunsch nach Auflösung und Entstaltung von Identität erscheint mit den gesellschaftlichen Maßstäben nach sozialer Konsistenz des Individuums inkompatibel und nur als Todessehnsucht bzw. Entsühnung von Schuld aushaltbar zu sein. Der lüsterne Körper wird schuldhaft und morbide; nur durch Pathologisierung von Sexualität war Lust gesellschaftlich produktiv ableitbar: als Todeslust (der Söderbaum) bzw. Lust am Bekämpfen einer als fremd empfundenen Bedrohung, die sich in der Kollektivneurose vor allem Fremden entlud, in Schwarzes Film an dem vergewaltigenden Juden in Harlans JUD SÜSS (D 1940).

Gesellschaftlich eingeübt wurde dieser Umgang mit Sexualität nicht erst im Faschismus. Schwarzes Film durchläuft einen kulturgeschichtlichen Raum "Deutschland" und findet dort Indizien für gesellschaftlich konditionierte Distanzverhältnisse im Verkehr der Körper. Dazu gehören die Arten von Distanzinstrumenten, die im Film beobachtbar sind: Stöcke, mit denen Personen auf Gegenstände zeigen oder andere Menschen berühren, Gewehre, Pfeil und Bogen, Ferngläser und Photoapparate, aber auch die zitierten ikonographischen Leitmotive, die Schwarze von Ca spar David Friedrich (der so etwas wie den melancholischen, 1848 politisch gescheiterten "Beobachter" in die Malerei gebracht hat: niemals ist der Betrachter "im Tableau"), über Veit Harlan, bis hin zu Werbefilmen entdeckt und die eine bestimmte, nämlich optisch "distanzierte" oder womöglich "rationalistische" Wahrnehmung in Ästhetik und Erfahrung eingeschrieben haben; es entstehen Landschaften "unter Ausschluß des Körpers".

10 Zu Soldatenfreundschaften, Tierliebe usw. als mögliche Körpererfahrung und Desexualisierung der Geschlechterbeziehungen vgl. Klaus Theweleits transhistorische Analyse des faschistischen Charakters (1977; 1978). Schwarzes Film und Theweleits Buch lösten in Deutschland eine vergleichbare Art verstörter Rezeption aus, die ihre Erklärung sowohl in den bewußten Verstößen gegen approbierte "filmische" bzw. "wissenschaftliche" Darstellungs- und Umgangsformen findet, als auch durch den Umstand, daß in beiden Fällen Faschismus nicht als abgrenzbarer "Fakt" betrachtet wird, sondern als ein psycho-soziales Phänomen, welches jede Betrachtung involviert. Wie Schwarze benutzt auch Theweleit Photographien (und Illustrationen) nicht als "Dokumente"; beide suchen transhistorisch mentale und physiologische Verbindungen.

Vielleicht gibt es da eine Verdrängungsleistung, die sich gegen den Körper als Objekt einer – sexuell lustvollen – Erfahrung richtet und die man in Malerei, Sprache, Musik und Kino verfolgen kann. Und vielleicht gab es – insbesondere mit dem Auftauchen des weiblichen Körpers als Schauobjekt – im Kino eine optische Phantasmagorisierung von Distanzerfahrung und eine Verhinderung von Kontakterfahrung "gleicher" Körper, die zeitgenössische Geschlechterbeziehungen ausdifferenzierte und bestimmte (vgl. Theweleit 1977; 1978, bes. I, Kap. 2).

Der Film reflektiert sich innerhalb dieser Tradition und innerviert dies in sein eigenes Funktionieren. Er versucht das Problem weniger ästhetisch, durch eine Suche nach "neuen" Formen, und politisch, durch eine Suche nach "wahren" Aussagen, als kritisch-experimentell, durch eine Befragung apparattechnischer Bedingungen und ihrer Effekte, zu lösen. Man kann das an einer Sequenz des Films demonstrieren, wo verschiedene optische und sonore Ebenen sich Überlagern: die Apotheose von OPFERGANG (die Heldin stirbt und wird visuell gleichsam in das Element des Meeres aufgelöst) mit dem Todeswunsch Tristans ("Öd und leer ruht das Meer" usw.) und Heinz Rühmanns Schlußmonolog aus DIE FEUERZANGENBOWLE (Helmut Weiß, Deutschland 1944), der die Wirklichkeit zur Fiktion erklärt, auf der Tonspur. Die ästhetische Irrealisierung oder Auslöschung wird als Situation des Kinos oder der Schaulust als solcher vorgeführt, als Wunsch einer "physischen" Versenkung in das Bild, und gleichzeitig auch bewußt erfahrbar als eine historische Irritation Über das Zusammenwirken dieser heterogenen Elemente, als die Beunruhigung Über ein mögliches "unkritisches" Einverständnis mit deren Effekt: der audio-visuelle "Sogeffekt" wird aufgehoben in dem Moment, wo der Effekt auf einem Fernsehmonitor in einem verdunkelten Raum sichtbar wird.

Interessant aber ist, daß der Film sich ästhetische und gesellschaftliche Fragen nicht mehr durch eine "kritische Haltung", einen "Verfremdungseffekt" o.ä. zu beantworten sucht. Jeder Gedanke hat im Film eine physiologische Signatur, und jede Anschauung will auch empfunden worden sein. Es genügt nicht, Bilder "kritisierbar" zu machen; man muß die Bedingungen ändern, unter denen sie wahrgenommen werden. Schwarze kommt hier auf Nietzsches Polarität des Ästhetischen – des Gestaltenden und des Entstaltenden – zurück, um sie historisch zu pointieren: welche Mittel funktionieren wie unter welchen Bedingungen? Eine Archäologie der Körperverhältnisse scheint gerade dort absehbar, wo das Kino seine Mittel nicht als Dokumente verselbständigt, sondern als Sichtbarkeiten öffnet und befragt. Das Kino erfindet hier eine "Kritik", die weniger Ein-Sicht als Er-Leben ist, einen Ort modernen Denkens überhaupt. Nicht zufällig scheint in dieser Sequenz die Mutter des Regisseurs ihre politische Handlungslosigkeit zu formulieren ("Ich rege mich eigentlich nur auf und engagiere mich nicht. Das ist, was ich meine 'Feigheit' nenne."):

der verdunkelte Raum ist das Versteck des "optischen" Menschen, der Raum, worin ich versinke und doch nicht gesehen werden kann. An anderer Stelle des Films installiert eine Art visuelles Ritornell - durch Wiederholung eines Filmstücks - eine gleich doppelte Feme: eine weiße Frau küßt fortwährend ein farbiges Kind, das sie auf dem Arm trägt (offensichtlich einem Werbefilm entnommen). Die Repetition des Körperkontaktes scheint dennoch keine "Nähe" herzustellen, sie wird als exotistisch durchschaubar. Die Feme bleibt als ein lediglich identifikatorisches Verhältnis bestehen. Darüber versucht z.B. im Fernsehen die Indikation eines "Live"-Charakters des Geschehens hinwegzuhelfen. Als im Winter 1992 US-amerikanische Truppen in Somalia intervenierten, wurden sie bereits von Fernsehteams erwartet, für die eine "klassische" Landung am Strand inszeniert wurde, die "live" ins Wohnzimmer Übertragen werden konnte. Zeitgenössischer Krieg wird auf die "Distanz der Nähe" geführt, mit dem Zuschauer vorm Fernsehen (vgl. Virilio 1993).

Schwarze unterläuft in seinem Film die Festlegung auf rein optische Verhältnisse, einerseits durch eine Historisierung von Schaulust und andererseits durch das Erfinden von physiologischen Effekten und kinematographischen Kontakterfahrungen. Er ist damit Barthes' "Korn" des Films, nämlich einer gleichsam taktilen Sichtbarkeit außerordentlich nahe; dieser Effekt fällt jedoch nicht mehr als eine Art Nebenprodukt für einen melancholischen und "fetischisierenden" Körper ab, sondern wird hier als ästhetisches Programm praktiziert. An einer Stelle des Films spricht die Mutter z.B. von ihrer früheren Lust an Mustern und Ornamenten; zu sehen ist ein Teppichmuster, das von der Kamera sukzessive so stark vergrößert wird, daß das Muster die "Form" verliert und die Materialstruktur schließlich in einem Unschärfereich mit der Körnigkeit des Filmmaterials zusammenzufallen scheint. Der optische Raum fusioniert mit seinem Träger zu einem *optischen Kontaktfeld*. An einer anderen Stelle schwenkt die Kamera von einem Sofa an die Zimmerwand und fährt auf ein Bild zu, während die Mutter erzählt, dieses Bild stamme aus einem zwangsverkauften jüdischen Besitz, den ihr Vater 1938 erworben habe; die Kamera hat es am Ende bis zur Unschärfe vergrößert. An beiden Beispielen kann man erläutern, in welchem Maß der Film optische Verhältnisse als Sichtbarkeiten öffnet oder "entsubstanzialisiert" und einen kognitiven und historischen Raum dagegen setzt. Ohne derartige Lesarten zu behaupten, sind sie doch in das audiovisuelle Material als Möglichkeit einer Imaginationsleistung eingebaut. Weder wird also die Rede der Mutter denunziert noch als authentisch vorgeführt.

Das gilt ebenso für die "Dokumente" des Films; auch die reproduzierten Photographien aus dem Leben der Mutter werden geöffnet, um in ihnen noch etwas anderes zu finden, als die Mutter Überliefert. Die Photographien sind nicht "wahrer" als irgendein anderes Material des Films; die Frage ist vielmehr, was man in ihnen sehen will und wie Sichtbarkeiten in Aussagen transponiert werden, oder ob Sichtbarkeiten und Aussagen Entsprechungen haben können. Binnenzonen vielleicht (z.B. in den Motivreihen "Wasser", "Stöcke", "Hunde" usw.). Das ist eine Frage des Beobachterstandpunktes und des Wissens: welcher Art ist die formulierte "Befindlichkeit", was ist eine "Pose", eine "körpersprachliche Signatur", eine "Umleitung des Wunsches", was passiert dann mit dem Körper usw.? Da sieht man z.B. Photographien aus der Nachkriegszeit, die die ökonomische und familiäre Prosperität "dokumentieren", und die Mutter spricht von Kriegsgreuel, die sie miterleben mußte. Nicht nur "fehlt" die visuelle Dokumentation dieser Erlebnisse, auch scheinen die vorhandenen visuellen Dokumente geradezu diese Erfahrung auszuschließen, indem sie die neu erworbene Stabilität ausstellen. Körper, die sich soziale Nester bauen und in sie zurückziehen.

Die "physiologische" Qualität der Bilder ist bei Schwarze durchaus verschieden; es werden dadurch "Haltungen" von Lektüren mitinszeniert. Der Film setzt Wahrnehmung verschiedenen Bedingungen aus und damit die aufzubringende Imaginationsleistung; es sind besonders "Sogeffekte", die den Blick ins Bild hineinziehen und "taktile" Effekte, die ihn zurückweisen. Manchmal, wenn das Bild einen taktilen Charakter erhält, wenn es erstarrt oder der Ton ausfällt wird der Blick geradezu aus dem Film "hinausgeworfen" oder an seine Oberfläche gedrängt. Dadurch wird weniger eine "kritische Distanz des Zuschauers" eingeschrieben als ein Moment von Selbstreflexivität Über die Behandlung des eigenen Materials; das nämlich wird in einem audio-visuellen Raum geschichtet, der physio-historisch abzuschreiten ist, aber Überhaupt nur durch eine Art "Einwilligung der Schaulust" zugänglich wird. Wie schon in Straub/Huillet's CÉZANNE werden die Sinne dissoziiert und geht es um "plurale Lektüre". Stets ist das Sichtbare "breiter" als die Aussage (das entspricht im Film den Rückprojektionen, vor denen gesprochen wird) und muß eine Ideationstiefe durchmessen werden. Eine etwa dreiminütige – zunächst tonlose – Einstellung reflektiert das Verhältnis zwischen Aussagen und Sichtbarkeiten des Films: eine starrer Kader zeigt das Torso einer Hütte am Meer, nahezu bewegungslos, abgesehen von ein paar flatternden Plastikfolien o.ä. Die Auslassung von Ton, die Bewegungslosigkeit des Kadern und das sehr abgenutzte Filmmaterial führen nach etwa zwei Drittel des Films ein Tableau als eine Art visuelle Leerstelle ein, denn nichts aktualisiert mehr das Bild. Das Tableau enthält durch die Hütte Elemente einer in Unvollendung erstarrten Konstruktion.

Mit dem Ton setzen die alphabetische – hastig gesprochene – Wiedergabe des "Nordseewörterbuches" und ein Chor ein, der aus einem Gedicht einzelne Wörter skandiert ("Die unerträgliche Gleichgültigkeit dieser Landschaft" usw.). Sprache kommt als ein Katalog völlig arbiträrer Wörter, als virtuell vollständiges Aufgebot von Eigennamen zur Bezeichnung der Landschaft und zugleich als mögliche Verweigerung in den Film zurück. Es handelt sich um zweierlei Gebrauch derselben Ordnung, um zweierlei Sprechen, entweder als Alphabetisierung des Sichtbaren oder als Aufsprengen der Ordnung des Sprechens. Am Schluß wird man bemerken, daß die eigenen Widerstände gegen den Film Teil seines Themas waren.

Eine "Machtergreifung" des Sagbaren über das Sichtbare haben Straub/ Huillet durch Dissoziation und Entstellung zu lösen versucht. Schwarze sondiert die Bedingungen, unter denen Sichtbarkeiten und Aussagen ins Verhältnis treten, dekomponiert und permutiert deren Formen und Gesetze und analysiert so deren physiologischen Effekte. Zwar werden bei Straub/ Huillet und Schwarze beide Äußerlichkeiten aufgetrennt, um ihren scheinbar natürlichen und gesetzmäßigen Zusammenhalt zu pervertieren, aber Sichtbares und Sagbares treffen sich nun an einem Nicht-Ort wieder, der weder "Form" noch "Inhalt", noch "Erzählung" oder "Geschichte" heißen darf und ganz ohne Emphase bereits jenseits dessen gedacht werden muß, was einst "Lektüre" hieß. Allein, mit dem "Zeitalter der Lektüre" wurden Imaginationsleistungen nicht irrelevant; es haben sich ihr Charakter und die Bedingungen geändert, unter denen sie stimuliert werden. Sobald ein Paradigmenwechsel von der "Bedeutung" eines ästhetischen Prozesses hin auf seine – historischen – Bedingungen vorgenommen wird, wäre vielleicht die Verabschiedung des traditionellen Imaginationsbegriffs, der ein Begriff des Wissens und ein Begriff der Bildung war, und die Entdeckung von ästhetischen Imaginationsleistungen angemessen, die Wahrnehmungsweisen umkonditionieren. Das Bewußtsein des Körpers wird bei Straub/Huillet und Schwarze selbst umkonditioniert, denn hier erfahre ich mich als ästhetisch schizophrene Wesen, als historisch und gesellschaftlich disponiert sehender, denkender und fühlender Körper, der auf seiner Suche nach weniger phantasmagorischen Distanz- und Kontakterfahrungen in eine andere, unbekanntere Welt hinausreicht. So wäre auch ein prinzipieller Bestimmungsversuch, was eine "Photographie" oder ein "Film" sei oder was jene in diesem bedeute oder auslöse, ebenso gegenstandslos wie die Frage nach deren "eigentlicher Zeitlichkeit". Vielleicht auch wäre das Prädikat "kritisch" nicht mehr die adäquate Bezeichnung für diese neuartigen Wahrnehmungsverhältnisse, worin die alten Einheiten zergehen und der Körper zum Gegenstand eines Experiments wird, der neue und lustvollere Körper/Geist-Beziehungen durchspielt. Man muß die Epidermis der Sichtbarkeiten gegen die Philologisierung der Erscheinungen mobilisieren.

Mit dem Plädoyer für eine "Historizität ästhetischen Verhaltens" verschwinden die Dinge und Ordnungen und tauchen neue Phänomene auf, die begrifflich erfunden werden müssen, damit man sie sehen und hören kann.

Literatur:

- Barthes, Roland (1976) Beim Verlassen des Kinos. In: *Filmkritik*, 235, pp. 290-293.
- (1978) Das Angefüllte des Films. In: Ders.: *Über mich selbst*. München: Matthes & Seitz, p. 60.
- (1985) *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (1990a) Auge in Auge. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 315-319.
- (1990b) Der dritte Sinn. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 47-66.
- (1990c) Diderot, Brecht, Eisenstein. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 94-102.
- Bazin, Andre (1975) Theater und Kino. In: Ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln: DuMont Schallberg, pp. 68-110.
- Berger, John (1990) Über Sichtbarkeit. In: Ders.: *Das Sichtbare und das Verborgene. Essays*. München/Wien: Hanser, pp. 235-238.
- / Mohr, Jean (1984) *Eine andere Art Zu erzählen*. München/Wien: Hanser. Bonitzer, Pascal (1982) *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard.
- (1985) *Decadrages. Peinture et cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Etoile.
- Deleuze, Gilles (1981) *Francis Bacon. Logique de la Sensation*. Paris: Éditions de la Différence.
- (1987) *Foucault*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- / Guattari, Felix (1980) *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Duras, Marguerite (1986) *Le Navire Night et autres textes*. Paris: Gallimard. Ehrenzweig, Anton (1975) *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing. An Introduction to a Theory of Unconscious Perception* [1953]. London: Sheldon.
- Foucault, Michel (1974a) *Dies ist keine Pfeife*. München: Hanser.
- (1974b) *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (1977) *Überwachen und Strafen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (1989) *Raymond Roussel*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Garcia Lorca, Federico (1986) *Das Publikum & Komödie ohne Titel. Zwei Stücke aus dem Nachlaß*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1981) Zur Farbenlehre. In: Ders.: *Werke. Bd. 13. Naturwissenschaftliche Schriften 1*. München: C. H. Beck, pp. 314-523.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1984) 'Mens Sana' und 'Körperloses Spiel' / 'Sinnloses Treten' und 'In Corpore Sano'. In: *Sprache im technischen Zeitalter*, 92, pp. 262-277.
- (1988) Beginn von 'Literatur' / Abschied vom Körper? In: *Der Ursprung von Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650*. Hrsg. v. Gisela Smolka-Koerdt, Peter-Michael Spangenberg & Dagmar Tillmann-Bartylla. München: Fink, pp. 15-50 ..
- Klee, Paul (1971) *Das bildnerische Denken*. Hrsg. v. Jürg Spiller. Basel: Schwabe & Co.
- Leroi-Gourhan, Andre (1980) *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Lyotard, Jean-Francois (1971) *Discours, Figures*. Paris: Klincksieck.
- Maldiney, Henri (1973) *Regard Parole Espace*. Lausanne: Éditions l'Age d'Homme.
- Mead, George Herbert (1969) *Philosophie der Sozialität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (1983a) Das Wesen der ästhetischen Erfahrung. In: Ders.: *Gesammelte Aufsätze. Bd. 2*. Hrsg. v. Hans Joas. Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 347-359.
- (1983b) Wissenschaft und Lebenswelt. In: Ders.: *Gesammelte Aufsätze. Bd. 2*. Hrsg. v. Hans Joas. Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 14-87.
- Moholy-Nagy, Laszlo (1967) *Malerei Fotografie Film* [1927]. Hrsg. v. Hans M. Wingler. Mainz/Berlin: Florian Kupferberg Verlag.
- Nietzsche, Friedrich (1988a) Nachgelassene Fragmente 1887-1889. In: Ders.: *Sämtliche Werke (KSA). Bd. 13*. Hrsg. v. Giorgio Colli & Mazzino Montinari. München: dtv/de Gruyter.
- (1988b) Nietzsche contra Wagner. In: Ders.: *Sämtliche Werke (KSA). Bd. 6*. Hrsg. v. Giorgio Colli & Mazzino Montinari. München: dtv/de Gruyter, pp. 413-445.
- Proust, Marcel (1974) *Tage des Lesens. Drei Essays*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. -- (1982) *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Riegl, Alois (190 I, 1964) *Spätromische Kunstindustrie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Robbe-Grillet, Alain (1961) *Letztes Jahr in Marienbad*. München: Hanser.
- Rüiz, Raul / Schefer, Jean Louis (1980) L'image, la mort, la memoire. Dialogues imaginaires. In: *Ça cinéma*, 20, pp. 1-73.
- Schefer, Jean Louis (1979) L'homme ordinaire du cinéma. Entretien avec Jean Louis Schefer (in Zusammenarbeit mit S. Daney u. J-P. Oudart). In: *Cahiers du Cinéma*, 296, pp. 5-16.
- (1980a) *L'homme ordinaire du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard.
- (1980b) *La lumiere et la proie. Anatomies d'une figure religieuse le Corregge*, 1526. Paris: Editions Albatros.
- (1984) Photo et Cinéma. In: *Photogénies, "La Photo fait du Cinéma"*, 5, o. S.
- (1991) De la vie des mutants. In: *Trafic* 1,1, pp. 37-43.
- Schwarze, Herbert (1993) Das Gesetz der Liebe. Heimweh nach etwas Schwarzem, das bellt. Ein Gespräch mit Herbert Schwarze über seinen Film DAS BLEIBT DAS KOMMT NIE WIEDER (in Zusammenarbeit mit L.H. Gass). In: *filmwärts*, 25, pp. 55-59.

- Simmel, Georg (1984) Philosophie der Landschaft. In: Ders.: *Das Individuum und die Freiheit. Essais*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, pp. 130-139.
- Straub, Jean-Marie/Huillet, Daniele (1979) Entretien avec Jean-Marie Straub et Daniele Huillet (in Zusammenarbeit mit S. Daney u. J. Narboni). In: *Cahiers du Cinéma*, 305, pp. 14-19.
- Theweleit, Klaus (1977, 1978) *Männerphantasien*. Basel/Frankfurt/M.: Stroemfeld/ Roter Stern.
- Varendonck, Julien (1922) *Über das vorbewusste phantasierende Denken*. Leipzig /Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Virilio, Paul (1992) Attention les yeux! In: *Trafic* 2,3, pp. 83-88.
- (1993) *Krieg und Fernsehen*. München/Wien: Hanser
- Woolf, Virginia (1950) The Cinema. In: Dies.: *The Captain's Death Bed. And other Essays*. Hrsg. v. Leonard Woolf. London: The Hogarth Press, pp. 166-171.