

Olaf Berg

Die Gegenwart in Form von Geschichte erkunden: Gedanken zum emanzipatorischen Potential filmischer Zeitverhältnisse

Vortrag auf der Tagung

Kunst – Erkenntnis – Problem

Möglichkeiten emanzipatorischer Kunst heute

22. 6. – 24. 6. 2012 ivi, Frankfurt/M

Veröffentlicht in: Kunst, Erkenntnis, Problem. Das Berichtsheft einer Tagung
Frankfurt/M, Initiative zur Emanzipation der Künste, 2012, p. 52-53

Die Gegenwart in Form von Geschichte erkunden: Gedanken zum emanzipatorischen Potential filmischer Zeitverhältnisse¹

Olaf Berg

Diese Tagung fragt nach den Erkenntnismöglichkeiten und -problemen, die emanzipatorische Kunst eröffnet. Ich nähere mich der Frage aus der Perspektive der Geschichtswissenschaft, um zu erforschen, wie jenseits der Schriftform Filme neue Geschichtserkenntnisse ermöglichen können. Das Thema dieses Panels, Realismus, ist für die Geschichtswissenschaft grundlegend, im Sinne der Frage nach dem Verhältnis der Darstellung von vergangenen Tatbeständen zu diesen Tatbeständen und ihren manifesten Folgen in der Gegenwart.

Erkenntnisperspektiven

Eines der ersten Hilfsmittel zur perspektivischen Überführung von sichtbarer Realität in ein Bild ist die Camera Obscura. Und nicht von ungefähr fällt die Herausbildung der Zentralperspektive als Paradigma der realistischen Wirklichkeitsdarstellung in der europäischen Kunst in die Frühzeit der Herausbildung des bürgerlichen Denkens überhaupt. In seinem Aufsatz „Die Camera Obscura des Bewusstseins“ hat Wolfgang Fritz Haug nachgezeichnet, wie sich beginnend mit Descartes der moderne Bewusstseinsdiskurs als radikal dualistisch etabliert: „Alles Menschliche wird zwischen Innen und Außen, zwischen Bewusstsein und Körpersein aufgeteilt.“ Paradigmatisch dafür steht der Blick Descartes aus seiner Studierstube durchs Fenster auf die Straße. „[E]inzig und allein durch die meinem Denken innewohnende Fähigkeit zu urteilen“, meint er die dort flanierenden Menschen von Automaten unterscheiden zu können. „Er bleibt notwendig ‚drinnen‘, beugt sich nicht einmal zum Fenster ‚hinaus‘, um zu untersuchen, was ‚draußen‘, in der ‚Außenwelt‘ geschieht“, kritisiert Haug Descartes. Zwischen Subjekt und Objekt der Erkenntnis „bildet das Fenster ebenso einen Durchlass wie eine Trennscheibe, Gerät einer visuellen Abstraktion, Produktion von bloßer Erscheinung. Es ist die Anlage der Camera obscura.“ Haug verfolgt das gesellschaftliche Dispositiv des Bewusstseinsdiskurses in seiner weiteren Entwicklung bei Spinoza, Kant, Hegel und Feuerbach. Die Ausgrenzung der menschlichen Tätigkeit als Grundlage von Erkenntnis, bleibt all diesen Denkern trotz ihrer differenten Positionen gemein. Erst bei Marx und Engels entdeckt er eine entscheidende Wende, indem diese die Perspektive der, ihre Umwelt transformierenden, menschlichen Praxis ins Zentrum ihrer Philosophie stellen. Sie definieren Bewusstsein als bewusst tätiges Sein und dieses Sein als den wirklichen Lebensprozess des Menschen. Das Filmbild, Ergebnis einer technisch perfektionierten Camera Obscura, steht damit unter dem Verdacht, Wahrnehmung und Erkenntnis nur um den Preis der Festschreibung dieser Trennung von Bewusstsein und Körpersein zu ermöglichen. Wie lässt sich die Perspektive der Praxis in die Welt der Bilder tragen, die dualistische

Trennung zwischen Bewusstsein und Körper, Subjekt und Objekt aufheben? Nach Donna Haraway, die den Begriff des „Situiereten Wissens“ prägte, ist Vision immer körperlich und Objektivität ist nicht der über den Dingen schwebende körperlose göttliche Blick, der alles sieht, doch selber nie gesehen werden kann. Objektivität hat immer auch etwas damit zu tun, sich als Objekt zu positionieren, als Objekt zu schauen. Damit wird das wie positioniere ich mich, das wie schaue ich zu einer politischen Frage der Positionierung. „Situieretes Wissen erfordert, dass das Wissensobjekt als Akteur und Agent vorgestellt wird und nicht als Leinwand oder Grundlage oder Ressource, und schließlich niemals als Knecht eines Herren, der durch seine einzigartige Handlungsfähigkeit und Urhebererschaft von ‚objektivem‘ Wissen die Dialektik abschließt.“ Dies erfordert, „den ‚Objekten‘ der Welt den Status eines ‚Agents/Akteurs zuzugestehen. (...) Darstellungen einer ‚wirklichen‘ Welt hängen folglich nicht von einer Logik der ‚Entdeckung‘ ab, sondern von einer machtgeladenen sozialen Beziehung der ‚Konversation‘. Die Welt spricht weder selbst, noch verschwindet sie zu Gunsten eines Meister-Dekodierers.“

Das dialektische Bild als emanzipatorische Form der Beziehung zu Vergangenheitem

Im Passagenwerk notiert Walter Benjamin: „Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten.“ Und in seinen Thesen über den Begriff der Geschichte heißt es: „Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.“ Gemeint sind hier zunächst nicht die im Schein der Projektionslampe flüchtig aufleuchtenden Filmbilder, sondern Bilder als eine Form der Wahrnehmung, die Benjamin als Dialektik im Stillstand begreift. Benjamin wendet sich gegen die lineare Geschichtsschreibung, die in der narrativen Aneinanderreihung von Fakten den gegenwärtigen Zustand, die herrschende Situation gewissermaßen als Sinn der Geschichte setzt. Das gesamte Kulturgut fiel demnach der herrschenden Klasse als Beute zu. Dem setzt er das dialektische Bild als Konstellation von Fakten entgegen, in dem die Wünsche der Unterlegenen und das widerständige Potential vergangener Kämpfe nicht aufgegeben werden. Benjamins Begriff des dialektischen Bildes umreißt eine Geschichtsdarstellung, die das Vergangene nicht mehr so darstellen will, als ob es sich in einer Zeitreise offenbart. Den Nationalsozialismus und europäischen Faschismus vor Augen, aber auch die Fortschrittsgläubigkeit der Sozialdemokratie und des erstarrten Marxismus kritisierend, sieht er im historischen Fortschritt die Katastrophe, aus der es ausbrechen gilt. Benjamin gemahnt daran, dass in jeder Gegenwart etwas von diesem nicht in die lineare Geschichtsschreibung Eingegangenen aufblitzt und erkannt werden muss.



Dass es auch eine Aufgabe für uns ist, Geschichte nicht als etwas Abgeschlossenes zu sehen, das man entdeckt und sich einverleibt, sondern in der Auseinandersetzung mit den Dingen der Gegenwart Momente ihres Geworden-seins freizulegen, die nicht in ihrer Gegenwart aufgehen, ihr Widerstand entgegensetzen. Geschichtswissenschaft wäre dann eine Form der Aneignung von Gegenwart, eine Praxis der Umformung gesellschaftlicher Realität - ein Zeitverhältnis für das die lineare Abfolge von Ereignissen nur die Grundlage einer flüchtigen, ereignishaften Konstellation sich überlagernder Zeitschichten ist. Benjamin hat keinen Versuch unternommen, seine Theorien zu sprachlichen Bildern auf das Filmbild zu übertragen, obwohl er in seinem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ die machtvolle Rolle des Films als Ursache gesellschaftlicher Umwälzungen herausstellt. Vielleicht weil er sah, wie die Bilder das Laufen zwar lernten, dies aber um den Preis ihrer Unterordnung unter die lineare Narration. 35 Jahre nach Benjamin unterscheidet Gilles Deleuze Filmbilder in zwei große Kategorien: Bewegungs-Bilder und Zeit-Bilder. Das als Bewegungs-Bild bezeichnete klassische Kino, welches Benjamin kannte, wäre demzufolge dadurch gekennzeichnet, in einem raum-zeitlichen Kontinuum eine Bewegung von einem Anfangspunkt zu einem Endpunkt zu vollziehen. Deleuze zu Folge gelingt es erst nach dem 2. Weltkrieg in den Filmen der Nouvelle Vague und des Neorealismus ein neues Zeit-Bild hervorzubringen, das durch irrationale Schnitte mit der zeitlichen Logik der Abfolge bricht und es der Zeit ermöglicht, direkt zu erscheinen. Das Zeit-Bild schafft eine Wirklichkeit des Films, in der sich unsere Gegenwart und ihre Geschichte als dialektisches Bild präsentieren lässt.

Die Wirklichkeit des Films fasst auch Adorno ins Auge, wenn er - anders als Sigfried Kracauer - den Realismus im Film nicht in dessen abbilden der Funktion,

also nicht in der Wiedergabe der unmittelbaren äußeren Realität, sondern in dem von Film erzeugten „Schein von Unmittelbarkeit“ sieht. Vom falschen Leben der

beschädigten Wirklichkeit kann es kein heiles Abbild geben, der Schein des Films reproduziert und entlarvt zugleich den Zustand der Welt.

Die Praxis der Filmbilder und Töne

Filme, Bilder und Töne nicht nur als Quelle, sondern als Forschungsinstrument wahrzunehmen, liegt außerhalb der Wissenschaftstradition. Daher beschäftige ich mich vorwiegend mit künstlerischen Ansätzen, die sich mit Geschichte auseinandersetzen. Einige davon möchte ich im Folgenden anhand von Filmausschnitten vorstellen. Alain Resnais thematisiert in „Nuit et brouillard“ (1955) schon früh die (Un)Sichtbarkeit des Terrors der KZs am Ort des vergangenen Geschehens. Mit einfachen Kamerafahrten verbindet er friedliche Landschaften mit den Resten der KZ-Anlagen.

In der Anfangsszene von „Das wirst Du nie verstehen“ (2003) macht Anja Salomonowitz durch präzise Beobachtung einer Überlebenden in deren Alltagshandlungen die darin eingeschriebene Erfahrung sichtbar. In „Aufschub“ (2007) bringt Harun Farocki Filmmaterial, das im Auftrag des Kommandanten eines nationalsozialistischen Durchgangslagers gedreht wurde, auf der Suche nach möglichen Lesarten in immer neue Anordnungen. Für „La memoria obstinada“ (1995) lässt Patricio Guzmán einen Spielmannszug die Hymne der dem Militärputsch zum Opfer gefallenen Unidad Popular spielend im post-diktatoriale Chile durch eine Fußgängerzone ziehen und zeichnet das in den

Reaktionen der Passanten sichtbare Verhältnis zur Vergangenheit auf. Die hier diskutierten Filme nutzen ihre audiovisuelle, zeitbasierte Form, um einerseits durch technologisch vermittelte Reproduktion lange und gerade erst Vergangenes zu präsentieren und es andererseits durch die Wahl des Ausschnitts, die Inszenierung und die Art, wie die Bilder mit Tönen und untereinander verbunden werden, in eine Konstellation im Sinne Benjamins zu bringen. Ein solches dialektisches Filmbild ist eine Vermittlung und kein Abbild der Wirklichkeit, es produziert eine eigene Realität. Die Filme sind zugleich Zeit überdauerndes Ding und zu aktualisierendes flüchtiges Ereignis - ein Objekt als Akteur. In der Fluchtlinie dieser Filme scheint das emanzipatorische Potential von Filmen auf, die Realität in Form von Geschichte zu erschließen. Und dies nicht als teleologisch zielgerichtetes Narrativ, sondern als ein Verlauf diskontinuierlicher Kontinuität, der - wie Adorno in der Ästhetischen Theorie über Film schreibt - die „Intentionslosigkeit des bloßen Daseins“ zur Anschauung bringt und damit - dies sage ich - die Möglichkeit der bewussten Veränderung der Gegenwart offen hält.

1 Gekürzte und redigierte Version des ursprünglichen Beitrags