



NCCR Mediality

Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen
Historische Perspektiven

Newsletter Nr. 7/2012



Inhalt

- 3 Was ist eine Akte?
Erhard Schüttpelz
- 12 Film-Philosophie
Lorenz Engell
- 22 Tagungsberichte
- 27 Rezensionen
- 30 Neuerscheinungen 2012
- 31 Veranstaltungen

Editorial

Fragen nach der Zeit in mediologischer Perspektive – und damit das Thema des NFS-Kolloquiums im Herbstsemester 2011 – verbinden die beiden größeren Beiträge dieses Newsletters: Erhard Schüttpelz befasst sich mit Cornelia Vismanns Überlegungen zum theoretischen Status von Akten und plädiert für eine Medientheorie, die die Aktenförmigkeit von Notationen und Verwaltungsvorgängen im Kulturvergleich bestimmt und als Variable begreift, die zur Schriftsprache führen kann. Einen anderen Zugang zur Zeitlichkeit wählt Lorenz Engell, der Gilles Deleuzes Auseinandersetzung mit dem Film als in bewegten Bildern verfasstes Analogon zur Philosophie und Entfaltung eines Denkbilds der Welt als Zeit analysiert.



Universität
Zürich^{UZH}



Herausgeber Nationaler Forschungsschwerpunkt
›Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven‹
Universität Zürich, Rämistrasse 42, 8001 Zürich
Telefon: + 41 44 634 51 19, sekretariat@mediality.ch, www.mediality.ch

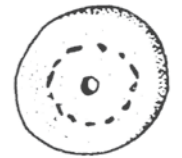
Redaktion Alexandra Bündler (alexandra.buender@mediality.ch)

Gestaltung Simone Torelli, Zürich

Abonnemente Der Newsletter kann abonniert werden unter mw@mediality.ch.

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck von Artikeln nur mit Genehmigung der Redaktion.

Was ist eine Akte?



Mein Beitrag widmet sich einem großen Thema und einem wirkmächtigen Buch der Juristin und Medienwissenschaftlerin Cornelia Vismann: Akten. Medientechnik und Recht. Ich werde dieses Buch allerdings weniger in historischer Hinsicht lesen, obwohl es sich zweifelsohne um ein medienhistorisches und rechtshistorisches Buch handelt, als in medientheoretischer Hinsicht. Ich werde daher nicht die Fragen noch einmal stellen: wann hat man historisch zwischen ›Urkunden‹ und ›Akten‹ unterschieden, wie verlief die wissenschaftliche Erforschung dieses Unterschieds,¹ was hat man im Römischen Reich als *acta* verstanden und wie sind daraus die späteren ›Akten‹ geworden? Sondern meine Frage ist: Ab wann sollte man überhaupt von ›Akten‹ sprechen? Und gibt es eine Möglichkeit, die ›Aktenförmigkeit‹ aller Verwaltungsvorgänge medientheoretisch zu fixieren, auch für ganz fremde Zeiten und Kulturen, aber so, dass damit zugleich die Entstehung von IBM und der Elektronischen Datenverarbeitung mit beleuchtet wird?

Ich denke, dass Cornelia Vismann genau diese Frage in ihrem Buch beantworten wollte, und um ihre Antwort herauszulesen, muss man ihre Darstellung zu einem gewissen Grade auch gegen den Strich lesen. In ihrem Vorwort schreibt sie nämlich ganz ausdrücklich: »Eine Definition von Akten muss ausbleiben. Als Variablen im Universum der Schrift entziehen sie sich einer allgemeinen, gebrauchsunabhängigen Bestimmung. Jenseits ihrer jeweiligen historischen Konkretion sind sie allein formal definierbar als das, was einen bestimmten Typ von Recht generiert. Auch das, was mit *Recht* gemeint ist, entzieht sich einer präzisen Definition. Im Folgenden wird es nicht in seiner Funktion als Instrument oder Medium zur Schlichtung von Konflikten betrachtet. Es bezeichnet das Formenreservoir autoritativer und administrativer Handlungen, das sich wiederum in Akten konkretisiert.«² Das Vorwort verweigert also ganz entschieden eine Definition – des Rechts und der Akten gleichermaßen; und die Operationen von Akten und ihren Rechtsakten werden

im Vorwort auf die allgemeinste Ebene von Medienoperationen überhaupt gehoben, durch eine Trias von Übertragen, Speichern und Verarbeiten, die Akten gerade dadurch charakterisiert, dass sie wie alle anderen Medien auch behandelt werden können. Aber das Buch der ›Akten‹ hat mehrere Anfänge; es hat sogar mehrere divergierende Inhaltsangaben.³ Ich glaube, dass Cornelia Vismann in ihrem Buch nichts anderes wollte, als den theoretischen Status von Akten zu bestimmen, und dass die historischen Medienoperationen aus dem Spielraum einer prinzipiell universal gedachten Bestimmung dieser ›Variablen‹, eigentlich sogar nur einer einzigen Variablen und ihrer Definition, nämlich der ›Aktenförmigkeit‹ in juristischer und medialer Hinsicht, abgeleitet werden. Diesen Verdacht werde ich im Folgenden kurz entfalten.

Das erste Kapitel von Cornelia Vismanns Buch trägt den stolz-bescheidenen Titel »Kleine Grammatologie für Akten« und behandelt die »Entstehung der Schrift aus der Verwaltung«.⁴ Der Ehrgeiz ist schwer zu leugnen: Cornelia Vismann begibt sich zur Grundlegung der Akten in Konkurrenz oder in einen Dialog mit der Grammatologie Derridas⁵ und der ›Grammatologie‹ überhaupt – denn, um das nur kurz zu erwähnen, das Wort ›Grammatologie‹ stammt bekanntlich nicht von Derrida selbst, sondern aus dem Untertitel des grundlegenden schrifttheoretischen und schrifthistorischen Buchs von Ignace Jay Gelb aus dem Jahre 1952, mit dem Titel: *A Study of Writing: The Foundations of Grammatology*.⁶ Der Dialog mit Derrida, aber gleichermaßen der mit Gelb und seinen schrifthistorischen Nachfolgern wird ganz offensiv betrieben. Auch Vismann interpretiert die ›Urszene‹ der Grammatologie, nämlich die ›Schreibstunde‹ von Claude Lévi-Strauss,⁷ sie korrigiert dabei Derridas Interpretation,⁸ sie streift dann, wie jede Grammatologie, die Entstehung der Schrift in Mesopotamien,⁹ und darauf unternimmt sie es, den Befund ihrer neugewonnenen »Schrift vor der Schrift« zu verallgemeinern,¹⁰ um ihm anschließend, ganz im Einklang mit Derrida, jede Spur von ›Pho-

nozentrismus« auszutreiben,¹¹ ohne dabei allerdings der Mündlichkeit und der Vermündlichung von Rechtsvorgängen, die sich ja gerade in der deutschen Rechtstradition immer wieder Bahn gebrochen haben, Gewalt anzutun.

Die Urszene der Grammatologie, das ist die Schreibstunde, die Claude Lévi-Strauss im Jahre 1938 bei den Nambikwara in Brasilien erlebte, das ist ihre Reinterpretation von 1955¹² zur Bestimmung einer ›politischen Ökonomie‹ der Schrift und der Schriftentstehung, und es ist Jacques Derridas grammatologische Zuspitzung, diese Szene beweise, dass immer schon eine ›Spur‹ der Schrift vorausliege und es daher keine rein mündlichen Gesellschaften gebe. Dieser philosophisch-apriorische Einwand wird, wenn ich es richtig sehe, von Cornelia Vismann nicht eigens diskutiert, gleichwohl entwirft auch sie eine »Schrift vor der Schrift«, genauer und wie bereits zitiert, eine »Entstehung der Schrift aus der Verwaltung«, die aber, wenn ich es richtig lese, offen lässt, ob jede Gesellschaft oder Kultur bereits entsprechende Verwaltungsvorgänge kennt. In der ersten Schreibszene ahmen die Nambikwara den Ethnologen, Claude Lévi-Strauss, durch Wellenlinien auf Papier nach, und insbesondere der Häuptling der Nambikwara tut so, als würde er dem Ethnologen seine Kritzeleien zu lesen geben, worauf dieser vorgibt, als würde er sie lesen und korrigieren. In der zweiten Schreibszene entfaltet sich erst die politische Ökonomie dieser Komplizität: Der Häuptling verteilt die Geschenke des Ethnologen, und zwar dergestalt, dass er dabei so tut, als würde er ihre Verteilung von einer Liste ablesen.

Wie Vismann ausführt, lässt Derrida diesen zweiten Schritt der Schreibstunde im Grunde unkommentiert: Über die »Grundformen von Akten in administrativen Zeichensystemen erteilt die zweite Schreibstunde der Nambikwara eine weitere Lektion. Sie handelt nicht von der Ermächtigung durch den Schreibakt, dem Zusammenwirken von Bedeutung, Rede und Schrift, oder von dem, was die Sprachphilosophie einen performativen Akt nennt, sondern von *Verwaltung*. Das ist auch der Grund, warum Derrida diese Szene nicht eigens kommentiert. Er sieht darin lediglich eine Fortsetzung der ersten Schreibstunde zur Frage der Schriftmacht, diesmal unter sozialen Vorzeichen. Man muss jedoch die Szene genauer betrachten, um

diesen Schnitt zwischen Autorität und Administration zu begreifen, der auf die Prozessualität der Zeichen und damit der Vorformen von Akten aufmerksam macht.«¹³ Und jetzt zitiert Cornelia Vismann Lévi-Strauss aus der Schreibstunde von 1938 und 1955, die vom Häuptling folgendes berichtet:

»Kaum hatte er nun seine Leute versammelt, als er aus einer Kiepe ein Papier mit verschnörkelten Linien hervorholte, das er zu lesen vorgab und auf dem er, mit gespielterm Zögern, nach der Liste der Gegenstände suchte, die ich im Austausch gegen die angebotenen Geschenke geben sollte: dem einen, gegen Pfeil und Bogen, ein Buschmesser! Dem andern Perlen für seine Halsketten! [...] Diese Komödie zog sich zwei Stunden hin. Was versprach er sich davon? Vielleicht wollte er sich selbst täuschen; wahrscheinlicher aber seinen Gefährten imponieren, sie davon überzeugen, dass er den Austausch von Waren vermittelte, dass er bei den Weißen gut angeschrieben war und dessen Geheimnisse teilte. Wir hatten es eilig fortzukommen, denn der gefährlichste Augenblick war natürlich jener, da sich alle mitgebrachten Wunderdinge in anderen Händen befinden würden.«¹⁴

Diesen Vorgang verallgemeinert Vismann: »Der Häuptling tut genau das, was – genealogisch betrachtet – eine frühe Schriftform und Grundoperation jeder Verwaltung ist: Er fertigt *Listen* an. [...] Fand die erste Übergabe zwischen Häuptling und Ethnologen noch im klassischen Setting von Kommunikation, als Dialog statt, legt die zweite Szene offen, dass der Austausch allein von Listen regiert wird. Listen kommunizieren nicht, sie kontrollieren Übertragungsvorgänge. [...] Dinge, die ohne Liste vielleicht ganz unkoordiniert umherwandern würden, werden für diesen kurzen Augenblick des Aufschreibens in eine Ordnung gebracht, der Akt des Tauschs mit dem des Aufschreibens kurzgeschlossen.«¹⁵

Diese Analyse trifft ins Schwarze, allerdings nicht ohne dass man sie in den Konjunktiv setzen müsste, denn wenn man diese Aussagen für die Schreibstunde von Lévi-Strauss mitsamt seinem Häuptling überprüft, kommt man nicht um die Tatsache umhin, dass es sich bloß um eine Simulation handelte. Der Austausch wurde nicht von äußeren Listen regiert, sondern von List, und zwar einer List des Häuptlings, von



der Lévi-Strauss ganz explizit pointiert, was Derrida und Vismann gar nicht erst thematisieren: nämlich dass der Häuptling mit seiner Monopolisierung und Verwaltungsanmaßung oder ›Verwaltungsanmutung‹ zu weit gegangen war, dass die Gruppe ihn im Stich ließ und er seinen Häuptlingsposten und sogar seine Gruppenzugehörigkeit in der Folge dieses politischen Manövers verlor.¹⁶ Trotzdem denke ich, dass Cornelia Vismanns Interpretation genau ins Zentrum des Textes, und auch ins Zentrum der von Claude Lévi-Strauss dargestellten politischen Ökonomie gelangt ist: entweder eine politische, ökonomische und juristische Ordnung akzeptiert diese Art von Vorgängen, oder, wie die Nambikwara des Jahres 1938, sie weist diese Form der Verteilung und der Transaktionen eines aktenförmigen Tauschvorgangs zurück.

Um den systematischen Gehalt, also den juristischen und medientheoretischen Impetus von Vismanns ›Grammatologie‹ nicht verfliegen zu lassen, werde ich jetzt die noch sehr viel weiter gehende Verallgemeinerung Vismanns vorstellen, die sie aus dieser grammatologischen Urszene, und zwar, wie zitiert, diesseits von Derrida, aber auch jenseits einer linguistischen Schriftgeschichte, entwickelt. Ich komme zur Frage: Was ist eine Akte? Cornelia Vismann: »Was über Listen ausgesagt werden kann, gilt auch für Akten. Denn Listen sind ein ›core set of files‹. Im Kern werden Akten von ihnen regiert. Listen programmieren die Entstehung von Akten: vorgeschriebene Schrittfolgen, als Liste anschreibbare und abzuarbeitende Geschäftsanweisungen. Das heißt: Operative Zeichen steuern eine Akte konsekutiv vom ersten Akt, dem Anlegen, bis zu ihrer Ablage. [...] Jeder Aktenvermerk enthält indirekt einen Befehl. Die Meldung der Ausführung eines Befehls löst den nächsten aus. [...] Algorithmisch wie Akten sind, verdanken sie ihre Entstehung also nicht etwa Autoren. Akten sind im Unterschied zu Büchern und anderen Schrifterzeugnissen ›prozessgeneriert‹, wie die Archivwissenschaft es nennt. Die Prozessgeneratoren sind listenförmige Steuerzeichen.

Listen programmieren den Lauf der Akten nicht nur, sondern dokumentieren ihn *uno actu* auch, wenn sie den Vollzug von Amtshandlungen vermerken. ›Vermerke und Zeichnungen werden, nachdem sie ihre Steuerungsfunktion

erfüllt haben, zu einem automatisch generierten Protokoll.«¹⁷ Ein ausgeführter Befehl hat folglich eine doppelte Ausrichtung: Er generiert den nächsten Befehl und er vermerkt seinen eigenen Vollzug. [...] Anders ausgedrückt: Die Akte enthält sich selbst als Ablauf.«¹⁸

Diese Sätze bilden das, was Cornelia Vismann als Theorie der ›Aktenförmigkeit‹ entwickelt hat, und ihre Beantwortung der Frage: »Was ist eine Akte?«. Das zeigt sich auch, wenn man den historischen Hauptteil des Buches durchgeht und immer wieder die Trümmer und Bausteine dieser Passage vorfindet. Dabei fällt auf, dass die zwei explizitesten Zitate zum Zusammenhang von ›Akt‹ und ›Akte‹, die Cornelia Vismann zur Erläuterung verwendet, von H. G. Adler stammen, und zwar aus den verwaltungstheoretischen Teilen seines Pionierwerks ›Der verwaltete Mensch. Studien zur Deportation der Juden aus Deutschland‹.¹⁹ Ich zitiere zwei von diesen Formulierungen H. G. Adlers: »Die Verwaltung benutzt ihre als Akten niedergelegten Akte.«²⁰ Der »Akt, dessen Mehrzahl ›Akten‹ sind, ist ein Verwaltungsakt, sobald er geschehen, sobald er ausgefertigt, gehörig ›vermerkt‹ und jedenfalls in einem Exemplar auch ad acta gelegt ist.«²¹

Cornelia Vismanns Definition der Akte betont genau diese Operationskette, die sie auch von H. G. Adler zitiert: von der Anweisung zur Ausführung mit Ausführungsvermerk und dessen Aufbewahrung; und andererseits betont sie diese Homonymie: Eine Akte ist ein Akt ist die Akte des Akts und der Akt der Akte. Der zeitliche Ablauf und die Wortverknötung treffen sich in der Einheit von schriftlichem Befehl und am Befehl vermerkter Ausführung, sprich: im ›Operator‹ (O) der Operation und ihrer Protokollierung (P), im Nukleus eines zeitlichen und schriftlichen Ablaufs, der sich dann in weiteren Serien und Verflechtungen von solchen Operatoren auffächern kann: [O (O,P)]. Die Zeit einer Akte wird zur Eigenzeit dieser Abläufe und ihrer selbstprotokollierenden Manifestation.

Mit welchem Vokabular soll man die ›agency‹, die Handlungsinitiative eines solchen Vorgangs oder einer Aktenförmigkeit charakterisieren?

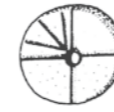
Wie Cornelia Vismann ausführt, würde die Charakterisierung als ›performativer Akt‹ an dem Ablauf einer Akte vorbeigehen. Die zweite Schreibszene, so Vismann, »handelt nicht von der Ermächtigung durch den Schreibakt, dem

Zusammenwirken von Bedeutung, Rede und Schrift, oder von dem, was die Sprachphilosophie einen performativen Akt nennt, sondern von *Verwaltung*.²² Wenn Verwaltungsakte in der Eigenmächtigkeit und der Eigenzeit ihres Geschehens also nicht einfach mit ›performativen Äußerungen‹ oder mit ›Performativität‹ gleichgesetzt werden können, worauf beruht dann ihre Handlungsmächtigkeit? Die Charakterisierung Vismanns bleibt hier erst einmal negativ: »Algorithmisch wie Akten sind, verdanken sie ihre Entstehung also nicht etwa Autoren. Akten sind im Unterschied zu Büchern und anderen Schrifterzeugnissen ›prozessgeneriert‹, wie die Archivwissenschaft es nennt.«²³

Wenn man diese negative Charakterisierung ins Positive wendet, müsste sie entsprechend lauten: Die Autorisierung von Akten, die Autorisierung der Befugnisse einer Aktenverkettung, geschieht nicht durch ›Autoren‹, sondern durch die Verkettung der Operationen selbst, mit den beiden eher vorläufigen Termini Vismanns: ›algorithmisch‹ oder ›prozessgeneriert‹. Und sobald das geschieht, enthalten Akten zweifelsohne viele dem Wortlaut nach performative Teilakte, z.B. ›hiermit ordne ich an‹, ›hiermit verfüge ich‹, ›ist hiermit, z.B. termingerecht, vermerkt‹ –, also Akten-Akte, deren Zusammensetzung und Ermächtigung jene Autorisierung erzeugen, die sich in den performativen Teilakten zugleich niederschlagen: ›hiermit ordne ich (sprich: im Namen von [...]) an‹, ›hiermit verfüge ich (sprich: im Namen von [...])‹ oder ›ist hiermit (sprich: im Rahmen des Verfahrens [...]) termingerecht vermerkt‹.

Offensichtlich haben wir es in Akten mit einer Serie von Teilakten zu tun, die in der Durchführung auch der einfachsten Operationskette nicht nur dadurch zusammengehalten werden, dass sich eine Handlung mit der nächsten ergänzt, sondern auch dadurch, dass die Operationskette durch eine Stafette von ›Befugnissen‹ gebildet wird, die durch die jeweilige Akte von Person zu Person, oder von: Organisationsstelle zu: Organisationsstelle weitergegeben werden, und in ihrem Verlauf durch die Weitergabe und ihre jeweilige Kopplung von Akte, Person und Handlungsermächtigung eine jeweils andere Autorisierung, sprich: eine andere ›Befugnis‹ voraussetzen und erzeugen – bis zur Vervollständigung und Archivierung der Akte.

Was hier fehlt, und durch Wörter wie ›algorithmisch‹ und ›prozessgeneriert‹ nur angedeutet werden kann, ist eine Theorie der delegierten Handlung oder zumindest jener Handlungsdelegationen, die in einem Aktenverlauf in Gang gesetzt werden. Wie ist es möglich, eine Kette von Handlungen und Medien, von ›Akten‹ und ›Akten‹ zu erzeugen, in der die Autorisation nur durch die Handlungsverkettung, also durch die Stafette von Personen, Dingen und Zeichen und ihre mögliche Kondensation in einer Akte in Gang gesetzt werden kann? Soweit ich feststellen kann, gibt es in den Kulturwissenschaften, aber auch in der Rechtsphilosophie nur sehr wenige Angebote, um die Erzeugung von solchen Handlungsverkettungen und ihren delegierten Handlungen zu charakterisieren oder zu begründen. Offensichtlich geht es hier um die medialen Grundlagen von Verwaltungsvorgängen, aber auch um Grundfragen der schriftlichen, und der schriftlich-mündlichen Rechtsausübung. Wie ist es möglich, Akte ›in Vertretung‹ auszuüben, und diese Akte zu einer Operationskette anzuordnen? Ich habe bisher nicht sehr viele Angebote zu dieser Frage gefunden, die der Medientheorie helfen können. Eine Ausnahme bildet die Ethnomethodologie Harold Garfinkels, dessen Pionier-Aufsatz über die »guten« Gründe für »schlechte« Aktenführung nicht ohne Folgen geblieben ist.²⁴ Eine andere Ausnahme findet man ganz am Anfang der philosophischen Phänomenologie in Gestalt des Husserlschülers und Rechtsphilosophen Adolf Reinach.²⁵ Adolf Reinach entwickelte in einer frühen und jahrzehntelang vergessenen Studie über ›Die apriorischen Grundlagen des Bürgerlichen Rechtes‹ von 1913 sowohl eine eigene Theorie des später ›performativ‹ genannten Akts – und zwar am Paradebeispiel des ›Versprechens‹ –, als auch eine komplementäre Theorie dessen, was er ›die Vertretung‹ nannte. Kurz gefasst versuchte Reinach in seiner Studie, die Grundlagen von Rechtsvorgängen in bestimmten Sprechakten – er nannte sie allerdings ›soziale Akte‹ – zu fixieren. Durch ›Versprechen‹ werden zwischen zwei Parteien ›Ansprüche‹ einerseits und ›Verbindlichkeiten‹ andererseits erzeugt; das Versprechen selbst erzeugt, wenn es durch seine ›Annahme‹ akzeptiert wird, ›Anspruch und Verbindlichkeit‹.²⁶ Es gibt also ›soziale Eigenakte‹, die auch rechtlich wirksam werden können und durch ihren gelun-



genen Vollzug Rechtsverbindlichkeit bewirken, und zwar ›durch sich selbst‹, also durch das, was man später performativ genannt und auf den Sprechakt (statt auf seinen Dialog) eingegrenzt hat; es gibt aber auch ›Vertretungsakte‹. Zu diesen schreibt Adolf Reinach in seiner klaren und terminologisch gegliederten Vorgehensweise:

»Jede Person besitzt, wie wir wissen, als Person das rechtliche Können, durch soziale Eigenakte Rechte und Verbindlichkeiten in sich selbst zu erzeugen, zu modifizieren usw. Sie besitzt aber nicht das rechtliche Können, sie in der Person anderer zu erzeugen. Das Problem der Wirksamkeit der Vertretung lautet nun dahin, in welcher Weise eine Person zu einem solchen Können zu kommen vermag. Es gibt nur eine Person, welche es ihr verleihen kann: das ist die Person, in welcher die rechtlichen Wirkungen eintreten sollen. Wer durch seine Akte Rechte und Verbindlichkeiten in seiner Person zu erzeugen und zu modifizieren vermag, kann auch einen Akt vollziehen, der anderen diese Macht gewährt. Es handelt sich dabei natürlich um keine Übertragung – da ja der Vollzieher des Aktes nicht das mindeste von seiner Macht einbüßt –, sondern um ein *rein erzeugendes Einräumen*. Jenes rechtliche Können, welches in der Person als solcher wurzelt, kann von ihr gleichsam noch einmal geschaffen werden in der Person beliebiger anderer; damit ist dann das gegeben, was den vertretenden Akten ihre eigenartige Wirksamkeit verleiht. Wir bezeichnen den sozialen und fremdpersonalen Verleihungsakt als Erteilung einer Vertretungsmacht oder im Anschluß an die juristische Terminologie, als Akt der Vollmachtserteilung.«²⁷

Reinach's selbstgestellte Aufgabe bestand erst einmal nur darin, zu beschreiben, wie ›zwischen Personen‹ Ansprüche und Verbindlichkeiten und stellvertretendes Handeln möglich werden, letzteres, wie gerade zitiert, durch »ein rein erzeugendes Einräumen.« Ich denke allerdings, dass sich diese Einsicht auf die Fragen einer »Grammatologie für Akten« übertragen lässt. Wenn zwischen Personen zugleich sozial und rechtlich verbindliches Handeln auch in einer fremden Person erzeugt werden kann, nämlich durch eine ›Vertretung‹ oder ihre ›Vollmachtserteilung‹, dann kann diese ›Vertretung‹ oder ›Vollmachtserteilung‹ ebenso in Schriftstücken delegiert werden, nämlich dem

jeweils nächsten Schritt und dessen ausführender Instanz ›eingerräumt‹ werden, und zwar von einer Person zur anderen. Dann können auch jene Operationsketten entstehen, die durch ein einziges Schriftstück verschiedene ›Befugnisse‹ zur Ausführung, Protokollierung und Vervollständigung delegieren und auf die Reise schicken. Wenn man eine ›Vollmacht‹, wie es von Adolf Reinach erst einmal ganz apriorisch und nur für Personen durchgespielt wurde, in einer ›fremden‹ Person erzeugen kann, kann man sie ebenfalls ›durch ein Schriftstück‹ in einer fremden Person hervorbringen, etwa durch eine schriftliche Vollmachtserteilung, und man kann dann ohne große Schwierigkeiten auch eine Serie von ›Vollmachten‹ erzeugen, die von einer Person zur nächsten und übernächsten, also ›zwischen‹ verschiedenen Personen ›nur‹ durch ein Schriftstück und seinen (selbstprotokollierenden) Schriftverkehr erzeugt werden. Und wenn Personen ›in Vertretung‹ handeln können, ›im Namen‹ eines anderen, dann können jene Instanzen entstehen, die solche Akten zwischen verschiedenen Personen durch einen Schriftverkehr erzeugen, sprich: durch ›Verwaltung‹. Die Entstehung einer Akte ist daher zweifelsohne ein frappierender Tatbestand – mich zumindest schüchtert die schiere Existenz von Akten bis heute immer wieder ein. Aber sie ist in ihren sozialen und medialen Grundbestandteilen nicht sehr viel mysteriöser als das Entstehen von eigenen und fremden Ansprüchen und Verbindlichkeiten aus den von Reinach analysierten ›Versprechen‹ und ›Vertretungen‹. Eine Akte kann entstehen, sobald eine Notation in die Lage versetzt wird, gegenseitige Ansprüche und Verbindlichkeiten und die Befugnisse einer ›Vertretung‹ zwischen Personen zu erzeugen und ihren Vollzug zu vermerken.

Mit diesem Ausblick auf eine Medientheorie der delegierten Handlung²⁸ komme ich zur letzten Überprüfung: Hält die »Kleine Grammatologie für Akten« einer historischen Überprüfung stand? Mit anderen Worten: Kann man tatsächlich von einer historischen »Entstehung der Schrift aus der Verwaltung« sprechen?

Offensichtlich ist der Rekurs auf die Urszene der Nambikwara hier wenig aussagekräftig, denn wie bereits angedeutet, entsteht hier vermutlich gar keine Schrift und auch keine Verwaltung, sondern es handelt sich um eine typische Kon-

frontation an den kolonialen Rändern, zwischen den Verwaltungsansprüchen der Vertreter eines Kolonialreichs und Leuten, für die solche Verwaltungsansprüche fremd geblieben waren und von denen sie gekonnt abgelehnt wurden. Wenn man die »Entstehung der Schrift aus der Verwaltung« studieren will, braucht man daher eine ganz andere Evidenz, und die wichtigste Evidenz liegt, wie sie auch Claude Lévi-Strauss selbst 1955 ins Feld führte, in der Schriftgeschichte, und insbesondere in der Schriftgeschichte der sogenannten frühen Zivilisationen.

Es geht um das, was in der Schriftgeschichte »the administrative hypothesis« genannt worden ist, und weiterhin im interkontinentalen Vergleich diskutiert wird.²⁹ Die »Administrationshypothese«, um sie einmal so zu übersetzen, entstand und bewährte sich in zwei Schritten, erstens »makrohistorisch« als Postulat einer großen historischen Korrelation, und zweitens »philologisch-archäologisch« im minutiösen Nachvollzug einer Genealogie der Schriftformen. Die ursprüngliche makrohistorische Fassung von Claude Lévi-Strauss geschah im Anschluss an seine Schreibstunde und an den großen marxistischen Archäologen V. Gordon Childe:³⁰

»Wenn man das Auftauchen der Schrift mit gewissen Merkmalen der Kultur in Beziehung bringen will, muß man in einer anderen Richtung suchen. Das einzige Phänomen, das sie immer begleitet hat, ist die Gründung von Städten und Reichen, das heißt die Integration einer großen Zahl von Individuen in ein politisches System sowie ihre Hierarchisierung in Kasten und Klassen. Dies ist jedenfalls die typische Entwicklung, die man von Ägypten bis China in dem Augenblick beobachten kann, da die Schrift ihren Einzug hält: sie scheint die Ausbeutung der Menschen zu begünstigen, lange bevor sie ihren Geist erleuchtet. [...] Wenn meine Hypothese stimmt, müssen wir annehmen, daß die primäre Funktion der schriftlichen Kommunikation darin besteht, die Versklavung zu erleichtern. Die Verwendung der Schrift zu uneigennütigen Zwecken, d.h. im Dienst intellektueller und ästhetischer Befriedigung, ist ein sekundäres Ergebnis, wenn nicht gar ein Mittel, um das andere zu verstärken, zu rechtfertigen oder zu verschleiern.«³¹

Die archäologisch-philologische, insbesondere die mesopotamische Evidenz, wurde seit den 1970er Jahren immer tiefer im Sinne der

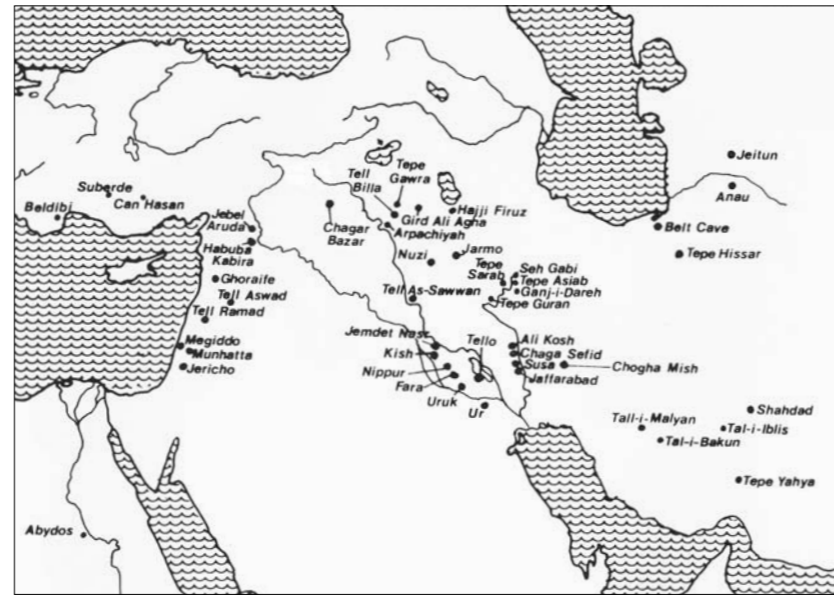


Abb. 1: geographische Verteilung der Zählsteine

»Administrationshypothese« verfeinert. Cornelia Vismann fasst sie in ihrem Buch folgendermaßen zusammen: »Das babylonische Reich im dritten vorchristlichen Jahrtausend war von Listen durchzogen: Listen zum Pro-Kopf-Verbrauch von Arbeiterinnen, zur Inventarisierung von Getreidemengen und Biervorräten, Listen mit Baum- und Strauchnamen oder Verwaltungsämtern, Listen für Listenschreiber zu Ausbildungszwecken. Sie blieben lange Zeit unentziffert. [...] Erst unter der Annahme, dass die rätselhaften Zeichen auf den Tontafeln nicht den Gesetzen von Grammatik, Satz und Zeile gehorchen, sondern einer nicht-syntaktischen Ordnung angehören, erschlossen sie sich als buchhalterische Listen.«³²

Das ist allerdings nur das Ende einer sehr viel längeren Geschichte, die mehr als viertausend Jahre früher anfängt. In den Worten von Denise Schmandt-Besserat, deren Version der Administrationshypothese, also der »Entstehung der Schrift aus Verwaltungsvorgängen« eine der bekanntesten geworden ist,³³ weil sie von ihr mit einer minutiösen Arbeit an der Chronologie von Zählsteinen (*tokens*) und anderen Buchhaltungstechniken verknüpft wurde: »Seit ungefähr 7500 vor unserer Zeitrechnung wurde die Buchhaltung in neolithischen Bauerngesellschaften mithilfe von Ton-Zeichen – ‚tokens‘ – in verschiedener Form ausgeübt. Jede Zählstein-Gestalt war das Symbol für eine bestimmte Warensorte und deren Grundeinheit. Zum Beispiel, ein Kegel, ein Ball oder eine runde Scheibe, standen für verschiedene Getreidemaße, ein Zylinder stand für ein Tier aus einer Herde; und

ein Tetrahedron war eine Arbeitseinheit. Diese Zähler oder Zählsteine wurden schon bald nach ihrer Erfindung mit Siegeln kombiniert, ungefähr 1000 Jahre nach den Zählzeichen, um 6500 vor unserer Zeitrechnung. Seit dieser Zeit bildeten die zwei Sorten von Artefakten ein administratives Tandem: die Zählsteine verzeichneten Waren, und die Siegel identifizierten die zugehörigen Leute. In dieser Kombination erlaubten die Zählsteine und Siegel den frühen Bauern die Bearbeitung und Speicherung von Informationen über eine unbegrenzte Zahl von Waren und Individuen, und erlaubten einen Nachvollzug der gegenwärtigen, vergangenen und zukünftigen Transaktionen, wie etwa von Schulden und Ansprüchen. Über dreitausend Jahre behielten diese beiden Medien ihre symbolische Eigenart in ihrer engen Verbindung, zwischen 6500 und 3500 vor unserer Zeitrechnung. [...] Es wurde keine Zählstein-Gestalt aus Siegeln entwickelt.

Dann aber verschmolzen Zählsteine und Siegel in den runden hohlen Tonbällen, die man »Umschläge« genannt hat, und die dazu geschaffen wurden, für eine bestimmte Frist die Zählsteine einer bestimmten Sorte in einem Archiv, einem Büro-Archiv aufzubewahren. Die Umschläge enthielten innen die Zählsteine und zeigten außen die Versiegelungen – Stempel-Abdrücke von Siegeln. Dieses Schnittfeld zwischen Zählsteinen und Siegeln führte zu nichts Geringerem als der Geburt der Schrift.«³⁴

Schmandt-Besserats Administrationshypothese zusammenfassend kann man auch sagen: Aus der Aktenförmigkeit von Notationen entsteht die Schrift. Diese Abfolge wird hier ganz deutlich in den verschiedenen Bestandteilen und ihrer Zusammenfügung: erst werden Transaktionen und ihre Buchhaltung vollzogen, und zwar durch Notationen, die Ansprüche und Verbindlichkeiten erzeugen und protokol-

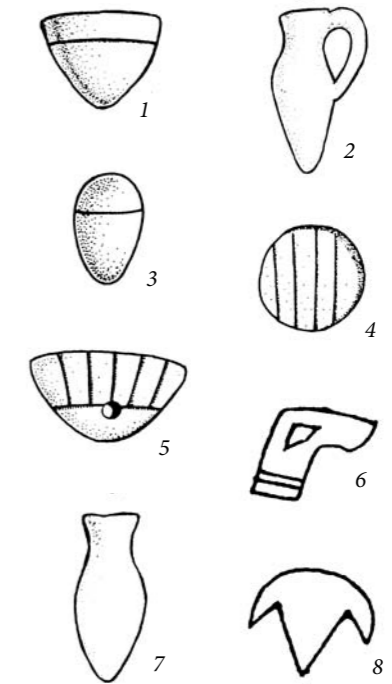


Abb. 2: 1 Brot, 2 Schafsmilch, 3 Öl, 4 Wolle, 5 Nahrung, 6 Hund, 7 Bier, 8 Kuh

lieren; dann geschieht die Zentralisierung der Buchhaltung durch ein Büro und sein Archiv. Erst diese Zentralisierung lässt durch das Zusammenwachsen von Siegeln und Zählsteinen die Schrift entstehen: »Es kann keinen Zweifel geben, daß spätere Buchhalter, als sie die Zählzeichen selbst auf den Umschlägen einstempelten, um die Art und Anzahl der Zählzeichen im Umschlag abzubilden, die Praxis der Siegelstempelung auf die Umschläge übertrugen. Diese Negativabdrücke der Zählzeichen auf der Oberfläche der Umschläge waren die ersten Zeichen der Schrift (*the first signs of writing*). Diese revolutionäre Technik, die dreidimensionale Zählsteine auf zweidimensionale Zeichen reduzierte, datiert auf ungefähr 3350 vor unserer Zeitrechnung.«³⁵



Abb. 3: Tokens aus Susa (Iran)

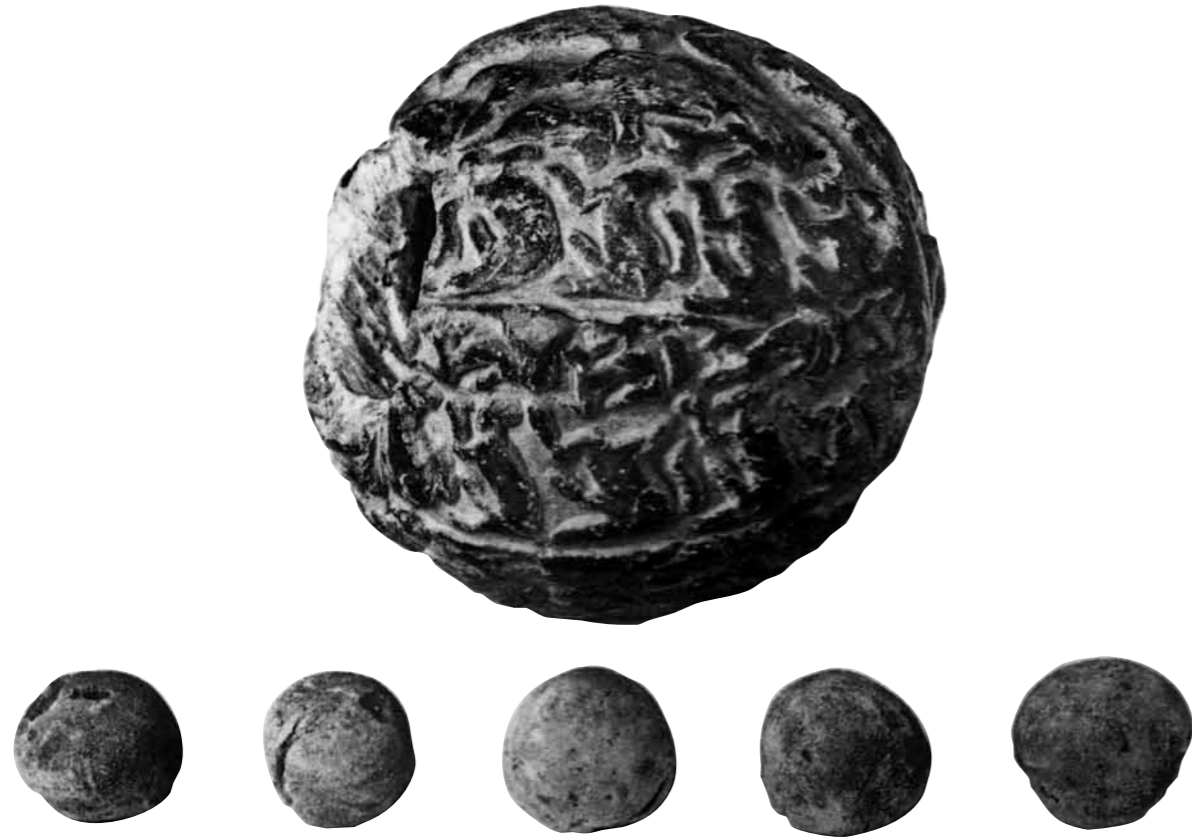


Abb. 4: Behältnis mit dazugehörigen Rechensteinen

Der Kasus einer »Entstehung der Schrift aus der Verwaltung« scheint also zumindest für die mesopotamische Geschichte klar erfüllt zu sein. Aber auch für Mesopotamien selbst, von China und Mittelamerika einmal ganz zu schweigen, verlangt die Administrationshypothese zur Erfindung der Schrift mehrere historische und theoretische Einschränkungen. Zum einen bleibt es ziemlich arbiträr, und das hat sich gerade am mesopotamischen Beispiel gezeigt, ab wann man von einer »Entstehung« oder »Erfindung« von Schrift sprechen sollte. Archäologisch wie auch philologisch lassen sich im strikten Sinne keine »Erfindungen« einer Schrift nachweisen, sondern, wie in Mesopotamien, nur die Modifikationen und Transkriptionen bestehender Notationen sowie Skripte über viele Generationen und über mehrere Jahrtausende, mit Mutmaßungen über schriftliche Praktiken auf vergänglicheren, daher undokumentierten Materialien. Die Erfindung einer Schrift innerhalb einer Generation und durch benennbare Individuen und Gruppen ist welthistorisch nur dort dokumentiert, wo an den Rändern übermächtiger Schrift-Imperien eigenständige »Gegenschriften« entworfen und praktiziert wurden, meist als Silbenschriften.³⁶

Strittig bleibt außerdem, ob man die Voraussetzungen von Schrift vereinheitlichen und als Grundlage ihrer »Entstehung« benennen kann und ob insbesondere die mesopotamische »Aktenförmigkeit« das ist, was die Entstehung der Schrift ins Leben rief?

Dieselbe Forscherin, nämlich Denise Schmandt-Besserat, welche die bis dahin gründlichste Untersuchung der Zählsteine vorgelegt hatte und dadurch endgültig die Administrationshypothese in allen ihren Details bewiesen zu haben schien, hat wenig später (und nach ihrer Widerlegung durch mehrere kritische Rezensionen) ein zweites Buch vorgelegt, in dem sie ebenso detailliert nachweist, dass die Zählsteine, also die tokens noch keine Schriftsprache hervorbringen konnten. Erst durch die rituelle Zweckentfremdung in Totenkulten, genauer gesagt, durch die Erfindung von Grabsteinen mit Namen und von Votiv-Statuen für Götter und Herrscher (und im Namen von Göttern und Herrschern) – also nach der Erfindung zweier Medien, die wir im Gegensatz zur Keilschrift von den Mesopotamiern bis heute übernommen haben –, und durch die schlüssige Rebus-Schreibung homonymer Worte ist aus den Notationen eine Schriftsprache geworden, die es

vermochte, alle verbalen Äußerungen schriftlich zu transkribieren, statt bei wenigen spezialisierten Verwaltungsvorgängen stehen zu bleiben. Aus Akten und Verwaltungsakten kann daher über mehrere Zweckentfremdungen eine Schriftsprache entstehen, es kann aber genauso gut bei den Notationstechniken einer Verwaltung bleiben, ohne dass eine Schriftsprache entsteht, wie es sich etwa im Fall der Knotenschnüre der Inka zu zeigen scheint.

Zusammengefasst: Akte, Zahl, Bild und Geld, insbesondere in seiner Form als Kredit, Versprechen und Vertretung, Zählen, Bezahlen und die Beschwörung durch Bilder – diese Operationen und ihre Handlungsdelegationen in Artefakten gehen der Schrift voraus und wandern in sie ein, und sie fächern sich zugleich in eigenen Medien und ihren Kombinationen auf. Das Explanans einer »Entstehung der Schrift aus der Verwaltung« erweist sich, je mehr man über eine Schriftentstehung und ihre Verwaltungsaufgaben weiß, als ebenso vielschichtig wie sein Explanandum. Um so notwendiger wird es für eine Medientheorie, die Aktenförmigkeit von Notationen und Verwaltungsvorgängen im Kulturvergleich – und zwar ganz im Sinne der von Cornelia Vismann vorlegten Definition – innerhalb und außerhalb der Entstehung von Schriftsprachen zu bestimmen, nämlich als eine »Variable« der Notationen einer Handlungsdelegation, aus der Schrift entstehen kann, aber nicht muss. Der Akt einer Akte kann zur Schriftentstehung beitragen, aber man wird ihn genauer bestimmen können, wenn man auf seine Kennzeichnung als »Schrift vor der Schrift« verzichtet.

Erhard Schüttpelz

- 1 Eckart Henning: Wie die »Aktenkunde« entstand. Zur Disziplinengese der Aktenkunde als Historischer Hilfswissenschaft, in: Friedrich Beck, Wolfgang Hempel u. Eckart Henning (Hgg.): *Archivistica docet. Beiträge zur Archivwissenschaft und ihres interdisziplinären Umfelds.* Potsdam 1999, S. 439–461.
- 2 Cornelia Vismann: *Akten. Medientechnik und Recht.* Frankfurt/M. 2000, S. 9.
- 3 Ebd. S. 5f., 11, 28f.
- 4 Ebd. S. 15.
- 5 Jacques Derrida: *De la grammatologie.* Paris 1967.
- 6 Ignace Jay Gelb: *A Study of Writing. The Foundations of Grammatology.* London 1952.
- 7 Vismann: *Akten*, S. 15ff.
- 8 Ebd. S. 17ff.
- 9 Ebd. S. 21f.
- 10 Ebd. S. 22ff.
- 11 Ebd. S. 24ff.
- 12 Claude Lévi-Strauss: *Traurige Tropen* (Orig. 1955). Frankfurt/M. 1978.
- 13 Vismann: *Akten*, S. 19.
- 14 Lévi-Strauss: *Tropen*, S. 291 u. Vismann: *Akten*, S. 19f.
- 15 Vismann: *Akten*, S. 20f.
- 16 Lévi-Strauss: *Tropen*, S. 295f.
- 17 Angelika Menne-Haritz: *Elektronische Schriftlichkeit und Geschäftsordnungen*, in: Heinrich Reiner mann (Hg.): *Neubau der Verwaltung. Informationstheoretische Realitäten und Visionen.* Heidelberg 1995, S. 108–136.
- 18 Vismann: *Akten*, S. 22f.
- 19 H. G. Adler: *Der verwaltete Mensch. Studien zur Deportation der Juden aus Deutschland.* Tübingen 1974.
- 20 Vismann: *Akten*, S. 27 u. H. G. Adler: *Der verwaltete Mensch*, S. 967.
- 21 Vismann: *Akten*, S. 79 u. H. G. Adler: *Der verwaltete Mensch*, S. 964.
- 22 Vismann: *Akten*, S. 19.
- 23 Ebd. S. 23.
- 24 Harold Garfinkel: »Gute« organisatorische Gründe für »schlechte« Krankenakten, in: *System Familie 13/2000* (Orig. 1967), S. 111–122.
- 25 Adolf Reinach: *Die apriorischen Grundlagen des bürgerlichen Rechtes* (Orig. 1913), in: Ders.: *Gesammelte Schriften.* Halle 1921, S. 166–350.
- 26 Ebd. S. 208, 229.
- 27 Ebd. S. 282.
- 28 Zweimal entwickelte sich im Gespräch mit Cornelia Vismann das Vorhaben eines gemeinsamen Seminars für Siegen oder Weimar; sie wünschte sich eins zu Bachofens »Mutterrecht«; ich hätte gerne mehr über Adolf Reinachs Bezug zum BGB erfahren. Auf eine Vorbereitung zu diesem nicht verwirklichten Seminar geht der vorliegende Beitrag zurück.
- 29 Stephen D. Houston (Hg.): *The First Writing. Script Invention as History and Process.* Cambridge 2004.
- 30 Vere Gordon Childe: *The Urban Revolution*, in: *The Town Planning Review 21/1950*, S. 3–17.
- 31 Lévi-Strauss: *Tropen*, S. 291 u. Vismann: *Akten*, S. 294.
- 32 Vismann: *Akten*, S. 21f.
- 33 Denise Schmandt-Besserat: *Before Writing: From Counting to Cuneiform.* 2 Bde. Austin/Texas 1992.
- 34 Denise Schmandt-Besserat: *When Writing Met Art: From Symbol to Story.* Austin/Texas 2007, S. 3f. Übers. E. Sch.
- 35 Ebd. S. 4. Übers. E. Sch.
- 36 Houston (Hg.): *First Writing.*

Film-Philosophie

I Gilles Deleuzes Philosophie des Films, die er in sein zweibändiges Werk ›Le cinéma‹ gefasst hat,¹ ist für eine allgemeine Medialitätsforschung von denkbar größtem Interesse, auch wenn dieses Interesse sicher eher philosophisch-systematischer als historischer Art wäre. Sie entfaltet nämlich, auch wenn Begriffe wie ›Medialität‹ und ›Medium‹ darin gar keine Rolle spielen, zwei radikale Grundpositionen, die auch jenseits reiner Filmbetrachtung von Bedeutung sind.

Die erste Position bezieht sich auf das Verhältnis von Medium – also hier: Film – einerseits und Welt andererseits und ist zunächst denkbar einfach: Das Medium – also hier: der Film – gehört der Welt, die es beobachtet oder fingiert, immer selbst schon an. Es ist selbst von eben dieser Welt. Seine Eingriffe kommen nicht von außen, seine Beobachtungen müssen nicht erst im Wege des Wiedereintritts re-importiert werden in die Welt. Sie sind Welt. Deleuze begreift den Film, ähnlich wie vor ihm, scharf kritisiert und oft missverstanden, Pier Paolo Pasolini,² also radikal immanent, und das bedeutet, dass er nicht mehr innerhalb der traditionell eingespielten Termini der Repräsentation begreifbar ist, die ja gerade auf der Trennung des Repräsentierenden und des Repräsentierten beruhen. Insofern der Film sogar, darauf kommen wir noch zurück, ein Medium, ein Mittel des Denkens ist, ist auch dieses Denken der Welt nicht äußerlich, sondern gehört ihr an. Die Welt beobachtet und denkt und verändert schließlich sich selbst mithilfe der kinematographischen Maschinerie, die wiederum aus dem Zusammenspiel verschiedener Apparaturen, dem technischen Apparat, dem Wahrnehmungsapparat, dem Denkapparat besteht. Eben deshalb ist das Verhältnis von Film und Philosophie auch neu zu bestimmen. Der Film, der sich zugleich mit der beobachteten und befragten Welt stets selbst ebenfalls in Frage stellt, ist immer schon ein nicht in Begriffen, sondern in bewegten Bildern verfasstes Analogon zur Philosophie. Er ist deshalb nicht das Objekt der philosophischen Reflexion, sondern immer selbst schon ein ihr äquifunktio-

nales Geschehen. Ich komme auf diesen Punkt, der in diesem Beitrag nicht im Mittelpunkt steht, ganz am Schluss kurz zurück.

Diesem Gedanken folgt auch Deleuzes eigenes Verfahren in den Kinobüchern: Es argumentiert mit Filmen statt von ihnen zu handeln oder sie zu Belegen und Beispielen herabzudrücken. Es bemüht sich darum, eine außerhalb des Films liegende Reflexionsebene nicht in Anspruch zu nehmen. Dadurch unterscheidet es sich von einer konventionellen Theorie, die ihrem Gegenstand äußerlich bleibt.

Die zweite Grundlage, die Deleuzes Filmphilosophie einer allgemeineren Medialitätsforschung anbietet, bezieht sich auf die Spezifik des Mediums, also hier: des Films. Der spezifische kinematographische Modus ist demnach der Modus der Zeit. Film kann gar nicht anders, als die Welt immer unter dem Zugriff der Zeit zu denken. Und genau dies, ein Denk-Bild der Welt als Zeit zu entfalten, die Welt als Zeit zu bilden, ist das Spezifikum des Films. Dieser Gedanke ist medientheoretisch raffiniert: Könnte man eine Festlegung eines Mediums auf Kerneigenschaften oder eine zentrale Funktion immer als essentialistisch und ontologisierend, als objektivistisch und antihistorisch ablehnen, so gilt das dann nicht, wenn das Wesensmerkmal die Zeit und damit die Hingabe an die vollständige Veränderlichkeit und Instabilität ist.

Und auch in diesem zweiten Punkt präzisiert Deleuze noch einmal das Verhältnis von Theoriearbeit und Film. Theoriearbeit nämlich muss sich auf einigermaßen feste, schematisierbare Begriffe verlassen können. Diesen notwendigen Erstarrungsformen steht aber der zeitdurchwirkte Film im Spannungsverhältnis gegenüber. Mit Begriffen ist der Zeit letztlich nicht beizukommen. Hier folgt Deleuze dem Philosophen Henri Bergson.³ Dem begrifflichen und in Sonderheit dem messenden, zergliedernden, analytischen Denken, der übermächtigen aristotelischen Tradition, die die Zeit als das »Gezählte an der Bewegung« auffasse, und damit auch der gesamten exaktwissenschaftlichen Forschung

Abb. 1-3:
Die drei Löwen
aus Eisensteins
›Panzerkreuzer
Potemkin‹



entgleite das Wesen der Zeit, so Bergson. Die Reduktion der Zeit auf Zahl, Begriff und andere Formen des Stillstands verliere genau das, was Zeit jenseits der Abfolge der Einzelmomente sei: das Kontinuierliche, das Bewegliche, das kreative Moment. Das alte Paradoxon vom fliegenden Pfeil des Zenon von Elea illustriere dieses Missverständnis. Im Kinematographen sieht Bergson dieses positivistische Verfahren in der Zergliederung der Zeit beispielhaft am Werk: der lebendige Bewegungsfluss, der zusammenhängend und ganzheitlich sei wie eine tänzerische Bewegung oder eine Melodie, werde im Film zwar nicht auf starre Zahlen oder Begriffe, aber apparativ auf Einzelbilder, auf einzelne Stillstände und die Zeit auf den Raum reduziert. Der Kinematograph ist die endgültige flächendeckende Durchsetzung eines falschen Zeitverhaltens. Eben deshalb nennt Bergson dieses für ihn verfehlt Verständnis das ›kinematographische Bewußtsein‹.⁴ Und genau hier kehrt Deleuze Bergson einfach um: Eben genau mit dem bewegten Leinwandbild werde erstmals eine Erfassung, eine Produktion und eine Reflexion der Zeit im Medium der Zeit selbst, der Bewegtheit des Bildes nämlich, möglich. Bergson habe also mit seiner Zeitphilosophie, auch wenn er gegen das Kino polemisiert, tatsächlich eine Theorie des Films geschrieben. Schriebe man diese doppelte Kritik Bergsons an der Kinematographie und Deleuzes an Bergson übrigens in die dann fortentwickelte Filmtheorie als wissenschaftlicher Disziplin hinein fort, wie sie seit den sechziger Jahren entwickelt wurde, so läge hier auch die Grenze aller semiologischen und strukturalen Bemühungen, die das Filmbild auf eine gegliederte Sprache, eine Struktur oder eine formale Grammatik bringen wollen.

An der Umkehrung dieses Bergsonschen Gedankens vom ›kinematographischen Bewußtsein‹ nun setzt Deleuze in den ›Bergson-Kommentare‹ genannten Kapiteln seines Buches über den Film an.⁵ Er konfiguriert das Verhältnis von

Bild und Bewegung oder Bild und Zeit neu. Klassischerweise, etwa in der Tafelbildtradition der Malerei, wählt das Bild, um Bewegung sichtbar werden zu lassen, denjenigen besonderen Moment aus dem Bewegungskontinuum heraus, der das Vorher und das Nachher, das Ganze der Bewegung mit enthält oder entzifferbar macht. In ihm wird die Gesamtbewegung gleichsam zusammengezogen und als Stillstand dennoch zur Auffassung gebracht. In seiner berühmten Schrift zum Laokoon hat Gotthold Ephraim Lessing diesem Gedanken gültig Ausdruck verliehen, die Plastik stelle, so Lessing, das ganze Geschehen der Sage zusammengezogen in den »fruchtbaren Augenblick«, dar.⁶ Auch im Film gibt es selbstverständlich solche Momente, etwa, wenn eine einzige Großaufnahme einen ganzen Geschehensablauf zu einem ruhenden, das Kontinuum der Erzählung unterbrechenden und ihn zugleich verdichtenden, zusammenfassenden Augenblick eindampft. Genuin filmisch aber ist ein anderes Verfahren als das der Zusammenziehung und Sistierung in einem Wesensmoment: die Bewegung wird in der Filmaufnahme in eine Vielheit von Momenten, eine Kette diskreter und absolut gleichförmiger, automatisch verfertigter und eben genau nicht herausgehobener Momente gefasst. Sie wird in völlig gleichmäßige Intervalle oder Phasen ›zerlegt‹, das von Deleuze so genannte ›Durchschnittsbild‹.⁷ Solche Bilder fertigt der Film nicht nur unterhalb der Wahrnehmungsschwelle, also als Einzelbilder auf dem Filmstreifen, an. Er beruht nicht nur auf ihnen als seinem technischen Substrat. Er kann sie dann auch ausdrücklich, durchaus selbstreflexiv, in makroskopischem Maßstab auf der Leinwand präsentieren, etwa, wenn die Bewegungsphasen der Phasenbewegung einzeln als ruhende Photogramme angeordnet werden wie in der Einstellungsfolge der drei Steinlöwen in Eisensteins ›Panzerkreuzer Potemkin‹. Entscheidend jedoch wird, wie wir gleich sehen werden, dass in der Zusammenfügung der

gleichförmigen, gleichmütigen Intervalle durch die Projektion des Filmstreifens auf die Leinwand die fließende Bewegung wiederum synthetisierbar, wahrnehmbar, vorstellbar wird.

Damit jedoch noch nicht genug. Neben dem »fruchtbaren Augenblick« nämlich und dem »Durchschnittsbild« führt der Film genau in dem Moment der Projektion, der Bewegungssynthese aus Einzelbildern, wie oben schon angedeutet, weit über die bloße Zerlegung eines Kontinuums in bildförmige Stillstände hinaus, wie sie etwa dem Comic oder der Reihenphotographie eigen wäre. Das »lebendige« Leinwandbild, auch wenn es erst im Zusammenspiel des technischen Apparates einerseits und des physiologischen Wahrnehmungsapparates andererseits entsteht, zeigt eine zusammenhängende, keine zusammengesetzte Bewegung, unteilbar, kohärent und ununterbrochen. Der Film führt damit weit hinaus über alle Beschränktheiten mechanistischer und begrifflicher Positionen. Er stellt Bewegung eben nicht still, sondern produziert sie als Leinwandgeschehen; und wo er sie – als vorfindliche, vor der Kamera stattfindende – reproduziert, da leistet er dies wiederum durch Bewegung und im Medium der Bewegung. Er kann sich sogar – man denke an eine bewegte Kamera, die zugleich ein bewegtes Objekt aufnimmt – seinerseits beweglich zur Bewegung verhalten und so auch die Reflexion auf die Bewegung noch als bewegliche ausführen. Die Einstellungen des Films sind immer schon kompakte, nicht weiter zerlegbare Bewegungsblöcke oder Raum-Zeit-Blöcke; sie gehen beweglich und bewegt durch die Bewegung und nicht sistierend.

Andererseits jedoch haben auch die Einstellungen des Films als fließende Bilder sehr genau gezogene Grenzen. Als festgesetzte Einstellungsgrößen, Bildausschnitte, begrenzt durch eine Kadrierung in der Fläche, sind sie geschlossen und fest umrissen. Das Filmbild ist also einerseits definiert und andererseits offen zugleich. Dieses Zusammenspiel des Offenen mit dem Geschlossenen nimmt im Film jedoch eine besondere Form an.⁸ Der Film weist über das in der Bildfläche und im Bildausschnitt Definierte und Zusammengesetzte hinaus in das offene, unteilbare Ganze der Bewegung und der Zeit. Dies geschieht wiederum auf zweierlei Weise. Zum einen kann das sichtbare Bild eine relative Abgrenzung erfahren, die veränderlich ist. Al-

lein schon das Ein- und Ausziehen von Bildobjekten – wie schon bei Lumières »Ankunft des Zuges in den Bahnhof« – weist auf die Flexibilisierung der nun permeabel und relativ gewordenen Bildgrenze. Namentlich forciert als eine Eigentätigkeit des Films wird dies jedoch durch die Kamerabewegung oder die Montage, die den Bildausschnitt transformiert oder zu anderen möglichen Bildausschnitten ins Verhältnis setzt. Das Bild erscheint etwa als Fenster, das einen wesentlich weiteren Raum abschwenkt und dessen bloßer Ausschnitt es ist. Montage und Kamerabewegung können das Jenseits des Bildes jederzeit ins Bild holen, und insofern gibt es in diesem Fall kein echtes Außerhalb mehr, das nicht vom Bild erreicht werden könnte. Und umgekehrt kann alles im Bild Sichtbare auch wieder daraus entlassen werden, ohne aber deshalb aus der Ordnung des Sichtbaren zu entschwenden. Das Sichtbare setzt sich gleichsam über die Bildgrenzen hinaus fort und das Nichtsichtbare zieht über diese Grenzen ins Bild ein, wie dies etwa für die Filme Jean Renoirs mit ihrer instabilen Kadrierung, der schwankenden »recadrage« kennzeichnend ist, bei der die Kamera nie gänzlich ruht, sondern in leicht schwenkenden oder kreisenden Bewegungen immer wieder Details ins Bild holt, die ganz leicht neben dem Bildrand angeordnet sind.

Zum anderen jedoch, das ist der zweite, dazu polare Aspekt, kann sich das Bild an seinen Grenzen auch undurchdringlich zeigen und mehr oder weniger vollständig abgeschlossen werden. Dass sich der fiktive Handlungsraum jenseits der Leinwand fortsetzen mag, wird irrelevant. Alle Verweise auf den Umraum werden getilgt, das Bild zentriert sich auf das Sichtbare, wie dies beispielsweise in den Filmen Alfred Hitchcocks immer wieder vorkommt. Dann wird jenseits der Bildgrenzen nicht die Fortsetzung des Selben vermutet, nicht ein bloßes Mehr vom Selben. Vielmehr findet sich jenseits des Bildes etwas dem abgegrenzten Bild völlig äußerliches, ein »radikales Außen« von völlig anderer Natur als das Bild selbst. Es ist eben nicht begrenzt und auch nicht an sich selbst sichtbar, es ist, wie die fließende Zeit selbst, offen, ungegliedert und kohärent, mehr und anderes als die Summe aller sichtbaren Bilder. In diesem Fall setzt sich das Bild nicht gleichsam über seinen eigenen Rand hinaus fort, sondern im Gegenteil, es begegnet



Abb. 4:
Filmstil aus Dziga
Vertovs »Der Mann
mit der Kamera«

an seinem Rand einem radikal Anderen. Wenn die Kamera sich in diesem Fall bewegt, dann tut sie dies relativ zu einem völlig unausgefüllten und undefinierten Raum der reinen Veränderlichkeit, der Beweglichkeit und Möglichkeit. Aus ihm kommen alle Bewegungen. Dieser Umraum des zweiten Bildtyps, der geschlossen ist und das Offene erreicht, ist dann also eigentlich gar kein Raum, sondern in den Termini der Zeit verfasst. Der erste Bild-Typ, der das Offene durch Öffnung des Bildfeldes auf den Umraum hin erreicht, verfährt indirekt, denn er benötigt immer Bildgegenstände, die in das Bild ein- und aus ihm ausziehen. Die Bilder des zweiten, geschlossenen Typs erreichen das Offene, also die Zeit, jedoch ganz unmittelbar durch die Bewegung des Bildfeldes selbst, ohne Hinsicht auf das im Bild Sichtbare oder Dargestellte.

Dieser Gedanke Deleuzes ist einer wichtigen Unterscheidung verpflichtet, die André Bazin zuerst beobachtet und in die Filmtheorie eingeführt hat.⁹ Der offene Begrenzungstyp, der zur indirekten Verbindung des Bildes mit der Zeit führt, wird von Bazin als »Cache«; der geschlossene, der aber zur direkten Verbindung mit der Zeit führt, als »Cadre« bezeichnet. Interessanterweise zwingt die Übernahme dieses Gedankens als basale Grundfigur des Filmbildes Deleuze dazu, die Beweglichkeit des Films an diejenige der Kamera zu knüpfen, denn erst im Schwenk der Kamera kann sich der »Cache« als beweglicher Rahmen, der über ein optisches Feld schwenkt, ausbilden. Das hat Deleuze zu der oft kritisierten Formulierung gebracht, der frühe Film mit seiner statischen Kamera sei noch nicht eigentlich Film.

II

Aus diesem Grundbild erwachsen dann, so will es Deleuze, die verschiedenen Bildtypen und -klassen des Films. Deleuze folgt auch hier wieder Bergson. Bergson schreibt in »Materie und Gedächtnis«:

»All diese Bilder stehen mit all ihren elementaren Bestandteilen in Wechselwirkung, nach konstanten Gesetzen, die wir die Naturgesetze nennen. (...) Jedoch ist eines unter ihnen, das sich von allen anderen dadurch abhebt, daß ich es nicht nur von außen durch Wahrnehmungen, sondern auch von innen durch Affektionen kenne: mein Leib. Wenn ich nun frage,

unter welchen Bedingungen diese Affektionen auftreten, so finde ich, daß sie sich immer zwischen Reizungen, die ich von außen erfahre, und Bewegungen, die ich daraufhin ausführe, einschalten, als ob sie einen gewissen, an sich nicht bestimmten Einfluß auf die endgültige Entscheidung auszuüben berufen wären. [...] In der Welt der Bilder, die ich das Universum nenne, geht alles so vor sich, als ob etwas wirklich Neues nur durch die Vermittlung gewisser eigentümlicher Bilder entstehen könne, deren Typus mir in meinem Leibe gegeben ist.«¹⁰

Während also alle Bilder miteinander in nahtloser wechselseitiger Einwirkung aufeinander unentwegt vibrieren und reagieren, und zwar so, dass auf denselben Einfluss immer dieselbe, vorhersehbare Reaktion erfolgt, gibt es dennoch ein Bild, bei dem das nicht der Fall ist. Dieses Bild reagiert nicht unmittelbar, sondern verzögert, weil sich zwischen Reiz und Reaktion eben der Affekt einschleibt. So bricht sich die allumfassende mechanische Wechselwirkung der Bilder untereinander an diesem Bildtyp, dessen Reaktion auf einen Einfluss nämlich nicht vorhersehbar ist. Dadurch gelangt Zeit im engeren Sinne, gelangt also die Entstehung von Neuem in das Bilderuniversum hinein.

Im Film sind die wichtigsten Bildtypen, die aus der Unterbrechung der automatisierten Wechselwirkung der Bilder entstehen, das Wahrnehmungsbild, das Affektbild und ganz besonders das Aktionsbild. Das Wahrnehmungsbild, das Analogon zum Bild des »Leibes« bei Bergson, erwächst aus der Isolierung und Stabilisierung eines bestimmten Ausschnitts aus dem vibrierenden Bilderstrom, eines Bildes, das zum Beispiel wiederkehrt und dabei mit je verschiedenen anderen Bildern umgeben wird, auf die es je verschieden reagiert.¹¹ Man kann hier etwa an die Experimente Dziga Vertovs denken, dort nämlich, wo beispielsweise in »Der Mann mit der Kamera« die Kamera selber zum Bildgegenstand wird, der in viele verschiedene Umgebungen eingebaut wird (auf Autodächern, auf Eisenbahngleisen usw.) und der dann jeweils völlig verschiedene Beobachtungsergebnisse bringt. Das von Vertov so genannte »Kino-Auge«,

das ›Kino-Glaz‹ ist als ein nicht menschliches, also vor- oder nicht-bewusstseinsmäßiges Auge konstruiert, das die Wechselwirkungen der materiellen Welt genauer zu rekonstruieren in der Lage ist. Der Vorteil des technischen Apparates liegt darin, dass er sich einer Wahrnehmung annähern kann, die in den Dingen selbst liegt; einer Wahrnehmung, die etwa durch die Montage Bezüge und Wechselwirkungen zwischen Dingen erforscht oder gar die herstellt, die sich nicht an menschlichem Maß, menschlichen Gewohnheiten oder Interessen orientiert und damit die Materie so sieht, wie sie sich selber sieht, oder sähe, wenn sie sich denn sähe. Ähnlich arbeiten auch einige französische Filme der 20er Jahre. Das gilt z.B. für die Wahrnehmung des Wassers im französischen Stummfilm, das sich oftmals zunächst als ein Lichtspiel, als undefinierbares bewegtes Glitzern und Glänzen oder ein weißes Schäumen aufmacht, ehe allmählich klar wird, dass es sich nicht um einen reinen Licht- oder Bewegungseffekt, sondern um einen Bildgegenstand, eine Flussoberfläche oder sich am Felsen brechende Wellen handelt.¹²

Das Affektbild dagegen entsteht da, wo ein Bild unter den Einfluss eines anderen Bildes gerät, ohne dass wir dieses andere Bild bereits sehen könnten oder gar ohne dass sich in dem Bild bereits eine eindeutige Reaktion ausbilden könnte.¹³ Das Affektbild ist die fragilste und vageste Konzeption unter den Bildtypen des Bewegungsbildes, aber zweifellos zugleich besonders faszinierend. Sein Urtyp ist die Großaufnahme des Gesichts, wie sie im Stummfilm üblich war und dort das fortfließende Handlungskontinuum der Totalen und Halbtotals unterbricht. Auf dem Gesicht, – und hier folgt Deleuze den wunderbaren Passagen darüber bei Bela Balazs – zeichnet sich ab, dass es etwas erblickt, dass es an etwas denkt, dass es von etwas ergriffen wird, das außerhalb des Gesichtsaufnahme liegt, das wir aber nicht oder noch nicht bestimmen können. Deleuze spricht von der Qualität eines Eindrucks. Und genau so wenig können wir bereits eine Reaktion ablesen, wohl aber eine Reaktivität, ein, wie Deleuze sagt, Ausdruckspotential. Die Großaufnahmen vom Gesicht der Jeanne d'Arc aus Carl Theodor Dreyres kanonischer Jeanne d'Arc-Verfilmung etwa gehören dazu. Hier geht es nicht um bestimmte und bestimmbarbare Emotionen wie Verzückung oder Schmerz,

die dargestellt werden sollen. Es geht um die Fähigkeit, sich einerseits Eindrücken auszusetzen und andererseits Empfindungen zum Ausdruck zu bringen. Diese Aufnahmen schieben sich immer wieder in die eigentlich erzählte Handlung hinein und unterbrechen sie, halten sie auf; bis zu dem Punkt, an dem der Film nur mehr aus Einfügungen zu bestehen scheint und der Begriff der Unterbrechung seinen Sinn verliert. Das Gesicht der Greta Garbo wäre ein anderes Beispiel dafür, das stoische Antlitz Buster Keatons ein weiteres. Deleuze schreibt:

»Der Affekt ist das, was das Intervall (zwischen den Bildern) in Beschlag nimmt, ohne es zu füllen oder gar auszufüllen. Er taucht plötzlich in einem Indeterminiertheitszentrum auf, das heißt in einem Subjekt, zwischen einer in gewisser Weise verwirrenden Wahrnehmung und einer verzögerten Handlung. Er ist eine Art Koinzidenz zwischen Subjekt und Objekt oder stellt die Art dar, in der sich das Subjekt selbst wahrnimmt.«¹⁴

Diesen Subjektstatus, indem das Subjekt zugleich Objekt wird oder sich noch nicht in eine Subjekt- und eine Objektseite, eine Einschreibungs- und eine Ausdrucksfunktion getrennt hat, kann aber nicht nur das Gesicht des Menschen annehmen. Erneut mit Bela Balazs zeigt Deleuze, wie dies, vermittelt über die Großaufnahme, auch von isolierten Objekten gelten kann – sogar in der Panoramaaufnahme für ganze Landschaften, die von etwas berührt erscheinen, das wir nicht sehen können, und etwas zum Ausdruck bringen, das wir nicht erkennen.

Beim Aktionsbild schließlich werden die Unsicherheiten des Affektbildes aufgelöst.¹⁵ Die Wahrnehmung verlängert sich jetzt in eine konkrete Reaktion auf etwas. Die Bilder bleiben nicht bei Einwirkung und Ausdruck stehen, sondern rufen, zeitlich aus dem Instantanen und Unmittelbaren ins Nacheinander verschoben, Reaktionen hervor. Es entsteht also eine Handlungsfolge, bei der die Handlung des einen Bildes zu der des anderen und dieses zu einer weiteren führt usw. Charakteristisch hierfür ist die erzählende Montage, die etwa einem Schuss auf das Subjekt einen Schuss auf das Objekt und einen dritten mit der Reaktion des Subjekts auf das Objekt folgen lässt. Das Aktionsbild schwingt sich bald auf zum zentralen Bildtyp des Films, besonders im Handlungskino Hollywoods. Es bezieht jetzt das

Wahrnehmungsbild und das Affektbild auf sich selbst, so dass das entsteht, was Deleuze, wieder in einer Wendung Bergsons, das ›sensomotorische Schema‹ oder die ›sensomotorische Kette‹ nennt: Von der Wahrnehmung führt die Operationslogik des Films zum Affekt, von dort aber weiter zur Handlung, in der sich Wahrnehmung und Affekt auflösen, und die dann wiederum als Grundlage einer weiteren Reiz- und Reaktionskette dient. Das Aktionsbild ist folglich der Bildtyp des klassischen Handlungskinos. Sein Grundschema ist das von Schuss und Gegenschuss, seine wichtigste Dramaturgie und nicht selten auch sein eigentlicher Höhepunkt ist das Duell. Zwischen Reiz und Reaktion, Objekt und Subjekt, Protagonist und Antagonist, Milieu und Figur, Situation und Aktion erstet ein durch und durch zweipoliges Kino. Eine eigene Betrachtung widmet Deleuze dem Verhältnis von Situation und Aktion im Erzählkino amerikanischer Prägung; er unterscheidet mit Tzvetan Todorov die ›Große Form‹ der Erzählung von der ›Kleinen Form‹. In der ›Großen Form‹ führt uns ein Film zunächst in eine Situation ein, und aus ihr ergibt sich dann mehr oder weniger organisch eine erste Handlung, die Aktion, und bald weitere, die Handlungskette. Sie schlägt zurück auf die Situation, verändert sie schließlich oder stabilisiert sie. Zu voller Blüte gelangt die ›Große Form‹ beispielsweise im Western. In der ›Kleinen Form‹ ist es die Handlung, aus der dann erst eine Situation entsteht, wenn sie aufgehoben wird oder anhält und einhält; und aus der Situation geht alsbald eine neue Handlung hervor. Dies ist das Charakteristikum etwa der klassischen Komödie.

Auch wenn diese Bildtypen des Bewegungsbildes, also das Wahrnehmungs-, das Affekt- und das Aktionsbild, bis heute in zahlreichen Filmen anzutreffen sind und allein das Aktionsbild gewiss 90 % aller Filmproduktionen zumindest bis vor Kurzem bestimmt hat, so erfährt das Bewegungsbild insgesamt und das Aktionsbild im Besonderen doch eine nachhaltige Erschütterung und Relativierung. Es durchläuft etwa in der Mitte des Zeitraums der Filmentwicklung, den Deleuze beobachten kann, nämlich in den 40er Jahren eine Krise, die dann für einige Jahrzehnte zur Entwicklung eines ganz anderen, überlagernden und konkurrierenden Bildtyps führt, nämlich des Zeitbildes. Das sensomotori-

sche Schema ist zu diesem Zeitpunkt tendenziell erschöpft. Es kann nicht mehr gewährleisten, dass tatsächlich unvorhersehbare Reaktionen erfolgen, dass das Subjektbild tatsächlich ein Unbestimmtheitszentrum bleibt und dass damit Zeit im Sinne Bergsons, Zeit nämlich als Dauer eines Wandels, der Hervorbringung eines Neuen, über das an der Bewegung orientierte Aktionsbild hergestellt werden kann. Deutlich wird diese Krise vor allem in den Versuchen, sie zu bewältigen, beispielsweise bei Alfred Hitchcock. Hier, in Hitchcocks Filmen, wird das inzwischen fest gefügte Erwartungsschema des erzählenden Films herausgefordert, indem ihm unentscheidbare oder gar irriige Vorhersagen über zu erwartende weitere Handlungen abgenötigt werden. Das beste Beispiel dafür ist vielleicht der ›McGuffin‹. Im ›McGuffin‹, aber auch im ›Suspense‹ Hitchcocks, schiebt sich die noch erwartete, zukünftige Zeit in die Gegenwart der Handlung hinein und verschiebt sie dabei. Damit wird nicht die Bewegung, sondern ohne Umweg direkt die Zeit adressiert.

III

Der filmische Ort, an dem die sensomotorische Kette des Aktionsbildes zum ersten Mal methodisch durchbrochen wird, ist für Deleuze der italienische Neorealismus der vierziger und fünfziger Jahre.¹⁶ Wenn etwa bei Rossellini oder bei de Sica gezeigt wird, was eine der Figuren des Films sieht, so wird dieses Bild nicht mehr in eine Handlungskette eingelagert, in Schuss und Gegenschuss gefasst und so auf die Reaktion oder die mögliche Reaktion der Figur bezogen. Vielmehr bleibt die Wahrgenommenheit des Sichtbaren als eine rein optische und akustische ganz bezugslos bestehen. Eine Bewegung der Kamera, also des Bildfeldes, kann das anzeigen, ein leichtes Schwanken, ein Bildausschnitt aus der Sichthöhe einer sitzenden Person. Da sitzt aber keine Person. Niemand aus dem Innenraum der Diegese sieht das als Gesehenes Ausgewiesene. Die Hülle der Subjektivität des Blicks und die Annahme eines dahinter liegenden Bewusstseins wird damit der Kamera, also für uns – die Zuschauer – dem Bild selbst übergestreift. Deleuze spricht in diesem Sinne vom ›Kamera-Bewußtsein‹.¹⁷ Und umgekehrt wird charakteristisch für den Neorealismus und die Nouvelle Vague auch, dass die innerdiegetische Figur die Sichtweise des Zu-

Abb. 5:
›Stilleben‹
Ozu Yasujiro



schauers oder der Kamera selbst annimmt. Sie reagiert nicht mehr auf das, was sie sieht, sie registriert es. Und es gibt Übergänge zwischen den Sichtweisen, Ablösungsbewegungen, in denen das angenommene Bewusstsein von der Figur auf das Bild abgezogen wird und dann wieder in das Bild einzieht und der Figur zurückerstattet wird, so die berühmte Fischfangsequenz in Roberto Rossellinis ›Stromboli‹. So bringt der Neorealismus einerseits ein völlig neues Verständnis der Wirklichkeit unter dem Blickwinkel ihres Wahrgenommenseins zum Vorschein. Andererseits hat diese Wahrnehmung keinen echten Subjekt- und folglich auch keinen echten Objektpol mehr. Es ist eine optische Situation. Bei der berühmten Ankunft des Helden in Viscontis ›Osessione‹ lässt sich das exemplarisch ablesen. Objektivität und Subjektivität sind hier nicht schon durch eine Handlungsbeziehung vorgegeben, sondern sie müssen erst entstehen. Ähnliches gilt dann bald für die Unterscheidung zwischen außenweltlich Realem und innenweltlich Imaginärem, auch hier kann, beispielsweise dann bei Fellini, nicht mehr sicher unterschieden werden. Überall da, wo sich die sensomotorischen Schemata lockern, können solche reinen optisch-akustischen Situationen narrativ mehr oder weniger toter Zeiten und leerer Räume entstehen, in denen nicht gehandelt wird.

Statt auf Handlung und Bewegung lösen sich die ›optischen Situationen‹, so Deleuze, vielmehr auf die Zeit oder in sie hinein auf, auf ihr pures Andauern. Die ›Stilleben‹ in den Filmen Ozus wären dafür ein Beispiel; eine Vase, ein Fahrrad, ein leerer Raum, unbewegt, ohne Einfügung in den Handlungszusammenhang; Bilder, die andauern, ohne Zeit abzuschildern; die den Augenblick nicht stillstellen, wie die Momentaufnahme, aber auch nicht einfach ausdehnen, wie etwa in der Wiederholung. Die Bilder zeigen, was bei verfließender Zeit dennoch gleich bleibt – nämlich eben die Form der Zeit selbst, aus der heraus der Gegenstand in seinem Beharrungsvermögen erst entsteht, so dass der Gegenstand und die Form der Zeit als das Gleichbleibende des Zeitflusses oder der Dauer gleichermaßen angeschaut werden können – ein reines Zeit-Bild.

Eine solche Relation, in der die reine optisch-akustische Situation sich zur Zeit und weiter zur mentalen, nämlich, wie Deleuze mit Bergson argumentiert, kreativen, schöpferischen Aktivität hin weitet, ist die Erinnerung.¹⁸ Im klassischen Sinn wurde die Erinnerung im Film als Rückblende eingefügt, die sie deutlich vom Rest des Films, der Gegenwartsebene, absetzt und als subjektive Einfügung aus der ›Innenwelt‹ einer Figur, als deren Bewusstseinsleistung, sistiert. Dagegen wird dem Film nunmehr eine zweite Form möglich. Ein Bild ersteht, das gleichsam nicht zurechnungsfähig ist. Es gehört zugleich der Gegenwartssequenz und der Vergangenheitssequenz an. Es wird uns vom Bewusstsein der Figur aus gegeben wie von dem Film, der uns diese Figur gibt und entspringt folglich dem Figurenbewusstsein und zugleich dem Film selbst. Das Bild gehört einerseits in den sensomotorischen Handlungszusammenhang und durchbricht und öffnet ihn andererseits. ›Erinnerung‹ meint eben diese Überlagerung, die Gegenwart des Vergangenen und genauso das Vergangensein des Gegenwärtigen. Wir treffen derlei Bilder etwa charakteristisch bei Tarkowskij an oder später bei Zvjagintsev. Erinnerungsbilder in diesem Sinne weisen aber nicht nur in die Vergangenheit zurück. Schon Bergson weist darauf hin in seinem Konzept vom ›attentiven Erinnern‹: gänzlich gegenwärtige Wahrnehmungen werden als optische Situationen dem bloßen sensomotorischen Abfluss der Bilder entnommen und dabei ganz ursprünglich schon sekundär, im Modus zukünftiger Vergangenheit, also im Hinblick auf ein zukünftiges Erinnern erfasst. Oft dienen im Neorealismus die Blicke von Zeugen des Geschehens diesem Transfer des Gegenwärtigen in eine in der Zukunft überlagernde Erinnerung. Paradigmatisch wäre der Blick der Kinder am Schluss von Rossellinis ›Rom offene Stadt‹, die, am Zaun stehend, der Erschießung der Widerständler zusehen.

Auch das der Erinnerung verwandte Traumbild artikuliert sich als Unterbrechung der Wahrnehmungssituation, der es dennoch angehört, und als Einfügung einer realen Realität, der es auch angehört; es stellt den Traum keineswegs dar, sondern, im Gegenteil, macht ihn ununterscheidbar vom Wachzustand.¹⁹ Für die Filmtheorie ist dieser Gedanke besonders relevant, denn zwischen Traum und Kinosituation besteht, so



Abb. 6:
Szene aus Orson
Welles' ›The Lady
from Shanghai‹

wird immer wieder vermutet, eine tiefe Verwandtschaft. Deleuze führt diese Debatte jedoch nicht. Anders als das Erinnerungsbild ist das Traumbild nicht an die sensomotorischen Ketten früherer Gegenwarten gebunden und folgt einer anderen, eben onirischen Logik. Deshalb zeichnet sich das Traumbild vor dem Erinnerungsbild durch seine freie Transformierbarkeit aus, die aus jedem Bild ein neues hervorgehen lässt, jedes Bild steter Verwandlung in ein anderes unterzieht. Auch hier unterbricht zunächst eine reine Wahrnehmungssituation die Handlungskette; aber die Rückkehr zur Handlung geschieht nicht so, dass die Figur auf das Wahrgenommene reagiert, sondern vielmehr so, dass die dargestellte Welt reagiert – und phantastisch wird. Realität und Imagination, Subjekt und Objekt des Traums, also die träumende Figur und die erträumte Welt, werden tendenziell ununterscheidbar. Der Traum wird implizit und die Welt dezentralisiert, »depersonalisiert und pronominalisiert«.²⁰ Dies geschieht paradigmatisch bei Luis Bunuel; aber auch etwa das gesamte Genre des Filmmusicals bei Stanley Donen und Vicente Minelli ist dadurch gekennzeichnet; derselbe Vorgang kann in den verrückt gewordenen oder mindestens skurrilisierten Welten der Slapstick-Komödie bei Jerry Lewis und bei Jacques Tati gefunden werden. Selbst im Hinblick auf späte Western ist über den onirischen Charakter der Bilder spekuliert worden, und im jüngeren Filmschaffen kann man vielleicht sogar bestimmte Züge der Fernsehästhetik – ich denke hier an die Traumästhetik der Serie ›Breaking Bad‹ – anführen.

In beiden Fällen, im Erinnerungs- wie im Traumbild, gehen die Zeit-Bilder mit den mentalen Funktionen eine enge Verbindung ein. Beide beruhen zudem auf einem Mechanismus der Verschränkung von Gegenwärtig-Wirklichem, der aktuellen Wahrnehmung, und Vergangenem, Zukünftigem und Imaginiertem, also virtuellen Bildern. Dieses Zusammenspiel von Aktualität und Virtualität, nach Bergson das Gründungsgeschehen der Zeit überhaupt, wird vom Film nicht nur als Erinnerung und als Traum ausgebildet, sondern in einem eigenen Bildtypus, dem von Deleuze so genannten ›Kristallbild‹, produziert.²¹ Im einfachsten Fall kommt es hier zu einer Verdoppelung des Bildes, beispielsweise durch das Spiegelbild. Das

aktuelle Bild und sein – virtuelles – Double, das Spiegelbild, werden so aneinander gekettet, dass sie stets und unentrinnbar aufeinander verweisen und sich aneinander brechen; Deleuze spricht von ›Koaleszenz‹ des Virtuellen und des Aktuellen. Sie kann, wie am Schluss von Orson Welles' ›The Lady from Shanghai‹ oder am Beginn von Luchino Viscontis ›Senso‹, dazu führen, dass aktuelles, ›reales‹ Bild und virtuelles ›Spiegelbild‹ ununterscheidbar werden. Genau diese Oszillation zwischen dem Aktuellen und dem Virtuellen, dem Gegenwärtigen und dem Nichtgegenwärtigen aber ist der Entstehungsgrund der Zeit. Die Zeit ist stets als die paradoxe Einheit zu begreifen, in der einerseits alles vergeht in Form der vorüberziehenden jeweiligen Gegenwart, andererseits nichts vergeht, weil es als Vergangenes aufbewahrt wird. Zeit entsteht, wenn die Unterscheidbarkeit von Gegenwärtigem und Nichtgegenwärtigem vollziehbar wird, wenn sich das Gegebene in Aktuelles und Virtuelles gleichsam aufspaltet und beide miteinander in Wechselwirkung eintreten. Vergangenheit und Gegenwart entstehen dabei zugleich – und keineswegs nacheinander. Neben den ›wörtlichen‹ Spiegelbeziehungen kann sich eine solche Verdoppelung und Spiegelung auch, wie etwa in Jean Renoirs ›Spielregel‹, da entwickeln, wo eine Figurengruppe die Handlung der anderen spiegelt, oder wo sich die Handlung in einer Handlung innerhalb der Handlung bricht wie in den Theaterszenen in Resnais' ›Letztes Jahr in Marienbad‹. Oftmals dienen auch die Brechungseffekte des Wassers und des Glases als Kern einer in diesem Sinne kristallinen Bildauffassung, wie bei Werner Herzog und bei Andrej Tarkowski.²²

Wenn das Kristallbild sowohl den gemeinsamen als auch gleichzeitigen Ursprung der Vergangenheit und der Gegenwart (und der Zukunft) zeigt, dann können aus ihm Zeit-Bilder zweierlei Art gewonnen werden, nämlich die durch Gegenwart bestimmten und die durch Vergangenheit bestimmten. Vergangenheit, die eine Variante des Zeit-Bildes, bedeutet hier keineswegs das chronologisch früher Liegende, sondern das, was immer schon da ist; ein As-

pekt der Zeit, nicht entlegener als die Gegenwart oder ihr vorgängig, die wir mithilfe des Erinnerns aufsuchen. Das in der Vergangenheit Liegende ist nicht chronologisch geordnet, sondern gleichsam flächig, in Schichten oder Sedimenten ausgebreitet, durch die die Erinnerung sich frei bewegt, wie dies etwa Welles' Konzeption in ›Citizen Kane‹, dem ersten großen Zeit-Film, entspricht. Gegenwart dagegen, die zweite Variante des Zeit-Bildes, realisiert sich als ›Akzent‹, als Zuspitzung der Zeit zu Zeitpunkten, zwischen denen Gleichzeitigkeit besteht. In der Gegenwart sind die verschiedenen Zeitpunkte simultaneisiert, so dass Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in ein und demselben Aspekt ihrer Gegenwärtigkeit zusammengefügt werden, so wie dies beispielhaft in Resnais' Zeit-Konzept in ›L'année dernière à Marienbad‹ geschieht oder in den zahlreichen Verdoppelungen bei Bunuel, in denen verschiedene Gegenwarten zugleich auftreten. In jüngerer Zeit kann man das in den Filmen Tom Tykwers sehen, in ›Winterschläfer‹ etwa, aber, genrehaft umcodiert, auch noch in der sagenhaften Schießerei im Guggenheim-Museum in ›The International‹.

Schließlich konstatiert Deleuze eine dritte Form des Zeit-Bildes, die insbesondere in den Filmen Jean Luc Godards hervortritt, für die aber auch Marguerite Duras in Anspruch genommen werden könnte, die ›Serie der Zeit‹.²³ Sie entwickelt sich als Effekt aus zwei verschiedenen Reihen von Intervallen zwischen Zeitpunkten, die einander vollkommen äußerlich sind, einander aber dennoch überlagern und durchkreuzen. Etwa kann dies eine Reihe mechanisch und gleichförmig aufeinanderfolgender Zeitpunkte sein, die von einer anderen Reihe unregelmäßiger aufmerksamkeitsheischender Ereignisse durchquert wird. Beide erzeugen darin den seriellen Effekt, der die überlagernden Intervalle von den Einheiten, die von ihnen getrennt werden, völlig frei spielt und so ständig neue Zeitfiguren hervorbringt.²⁴ In paradoxer Weise versucht das Zeitbild hier, dieses notwendig völlig instabile, unhaltbare Dazwischen auf Dauer zu stellen, die Transformation selbst, das Werden und Anders-Werden des Gegebenen zu bezeichnen. Für die Tradition der Avantgarde kann hier jenseits von Godard auch Chantal Akerman angeführt werden; und für den jüngeren Film wäre hier etwa an Christopher Nolans

Film ›Memento‹ zu denken. Dies allerdings in einer völlig veränderten, für Deleuzes Ansatz undenkbarer Weise, nämlich zugleich zurückgefaltet, repliziert auf die Konventionen des Aktionsbildes – sogar amerikanischer Provenienz, so dass der Bruch zwischen dem Aktionsbild Hollywoods und dem Zeitbild des europäischen Autorenkinos, um den herum Deleuze seine gesamte Theorie aufbaut, nun selbst eingezogen, ununterscheidbar gemacht und so zum Motor des seriellen Zeitgeschehens wird.

Der Umschwung vom Bewegungsbild auf das Zeit-Bild betrifft auch die Beziehung, die der Film zum Denken unterhält. Deleuze nimmt an, dass in einer Art Koppelung zwischen dem Leinwandprozess, der kinematographischen Apparatur in einem umfassenden Sinn, einerseits, und dem mentalen Apparat andererseits ein Denkprozess entsteht, der beide Komponenten umgreift:

»Die automatische Bewegung läßt in uns einen geistigen Automaten entstehen, der seinerseits auf es (das Kino, L.E.) reagiert.«²⁵

Der resultierende Denkprozess kann, wie bei Eisenstein, kritischen Verlauf nehmen, hypnotischen Verlauf wie bei den Surrealisten und bei Artaud oder die Form des Aktions-Denkens annehmen, dem es um die sensomotorische Beziehung zwischen Mensch und Welt, zwischen Natur und Gedanke geht, wie dies in der amerikanischen Schule seit D.W. Griffith dominant ist. Dieser geistige Automat stand als Manipulationsinstrument auch dem Faschismus, dem Stalinismus zu Gebote und wurde schließlich in den unendlich zahlreichen kommerziellen Trivialitäten des Massenfilms ertränkt. Mit dem Bruch des sensomotorischen Bandes jedoch, das die Freilegung direkter Zeit-Bilder ermöglicht, wird auch der vordem zwingende Zusammenschluss von kinematographischer Welt und kinematographischem Denken ausgehebelt, findet die Zentrierung auf Figuren sowie auf bedeutsame Metaphern und Metonymien ihr Ende. An die Stelle der Verknüpfung tritt überall der Bruch, die Fragmentierung und damit auch die Verselbständigung des Zwischenraums, wie dies bereits für die dritte Form des Zeit-Bildes, die Serie, skizziert wurde. Bilder als abgeschnittene Zwischenräume finden sich bei Dreyer, bei Bresson, immer wieder bei Godard. Die für das Filmbild, wie gesehen, konstitutive

Differenz zwischen dem Bildfeld (champ) und seinem Umfeld (hors-champ) wird besonders bei Godard, tendenziell aber im modernen Kino überhaupt, einer völligen Neuformulierung unterzogen. Das ›hors-champ‹ selbst, der Außenraum des Bildes, wird zunächst als Differenz zwischen visuellem und akustischem Raum neu gefasst. So wird in Kadrierung und Montage nicht mehr das außerhalb aller einzelner Bilder liegende große, zusammenhängende Ganze der Bewegung erfahrbar gemacht, sondern immer wieder der Bruch, die Differenz, das Inkommensurable, der Sprung, das heißt die Zeit selbst als ein Außerhalb völlig neuer Radikalität. Im Gegenwartskino unserer Tage, vielleicht schon seit den neunziger Jahren sogar, wird dieser Bruch in das Innere, in den Innenraum der Filme und der Bilder selbst eingetragen, den er dadurch zugleich sprengt und doch immer erst stiftet. Dies geht über Deleuzes Konzept weit hinaus, kehrt es zumindest um; es geschieht in den Filmen Ozons, bei Michel Gondry, bei den Coens oder bei Spike Jonze.²⁶ Hier versteht es Deleuzes radikales temporales Außen, selbst wieder als Bild ansichtig und fungibel zu werden. Entsprechend muss auch die Form des kinematographischen Denkens nach dem Zeit-Bild eine völlig veränderte sein und diesem neuen Status des Dazwischen Rechnung tragen. Dieses neue Kino bildet zwar keine klassisch geordneten Ganzheiten mehr aus, aber es vollzieht auch nicht, wie noch bei den Deleuze so teuren Autoren wie Marguerite Duras oder Jean Marie Straub und insbesondere bei Jürgen Syberberg, ›die Fusion des Risses‹.²⁷

Fusion und Riss greifen vielmehr ineinander, sie hören auf, einander polar gegenüber zu stehen, und verhalten sich weder auseinandergerissen noch fusioniert zueinander. Sie gehen miteinander ohne Drittes um. Der Gegensatz zwischen Handlung und Denken, bei Deleuze leitende Dichotomie, zwischen Aktionsbild nämlich und Zeit- bzw. Denkbild, zieht seinerseits, statt Bilder zu unterscheiden zurückgefaltet in das Bild ein, stiftet darin Bilder, und treibt neue Zeitfiguren hervor. Das kinematographische Denken ist nicht mehr, wie beim Bewegungsbild, vorstellbar als ein Prozess, der auf Anregung durch das bewegte Bild hin in unserem Gehirn stattfindet. Es ist, ganz wie Deleuze konzipiert, ein apparativer Zwischenraum. An-

ders als in der Philosophie des ›Zeit-Bildes‹ vorgesehen explorieren wir diesen Raum aber nicht mehr mithilfe des Gehirns, das Gehirn bezieht sich im Gegenwartskino nicht mehr auf ein »Außen jenseits jeglicher Außenwelt«,²⁸ nämlich einen abstrakten Denk-Raum außerhalb seiner selbst. Es bewegt sich vielmehr selbst in seinen Bildern, die etwa im ›Mind Game Movie‹ der Gegenwart sehr wohl und sehr immanent auf der Leinwand sichtbar werden. Der geistige Automat des Kinos und möglicherweise der neuen elektronischen Bilder wird medial und zerstreut, komplexer als jedes individuelle Denken; zugleich jedoch überall sichtbar und operativ verfügbar als Bild und im Bild.

Lorenz Engell

- 1 Gilles Deleuze: Le cinema. P.1: L'image-mouvement. Paris 1983; p. 2: L'Image-temps. Paris 1985; dt.: Kino. Bd. 1: Das Bewegungs-Bild. Frankfurt/M. 1989; Bd. 2: Das Zeit-Bild. Frankfurt/M. 1993.
- 2 Pier Paolo Pasolini: La lingua scritta della realtà, in: Ders.: Empirismo Eretico. Milano 1972, S.206ff.
- 3 Henri Bergson: Materie und Gedächtnis. Wien/München 1982; Ders.: Zeit und Freiheit. Frankfurt/M. 1989; Ders.: Denken und Schöpferisches Werden. Frankfurt/M. 1985.
- 4 Henri Bergson: Schöpferische Entwicklung. Jena 1907, S. 305.
- 5 Deleuze: Das Bewegungs-Bild. S. 13–26, S. 84–102.
- 6 Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon, oder Die Grenzen der Malerei und Poesie. Stuttgart 1964.
- 7 Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 14.
- 8 Ebd. S. 27–35.
- 9 André Bazin: Was ist Film?. Berlin 2004.
- 10 Bergson: Materie und Gedächtnis, S. 1.
- 11 Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 109ff.
- 12 S. dazu Oliver Fahle: Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der 20er Jahre. Mainz 2000.
- 13 Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 123–170.
- 14 Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 96.
- 15 Ebd. S. 193–240.
- 16 Deleuze: Das Zeit-Bild, S. 11–25.
- 17 Ebd. S. 38ff., S. 205–243 et passim.
- 18 Ebd. S. 64–78.
- 19 Ebd. S. 78–94.
- 20 Ebd. S. 83.
- 21 Ebd. S. 95–131.
- 22 Ebd. S. 103f.
- 23 Ebd. S. 182ff.
- 24 S. dazu auch Gilles Deleuze: Logique du sens. Paris 1967; dt.: Logik des Sinns. Frankfurt/M. 1987.
- 25 Deleuze: Das Zeit-Bild, S. 205.
- 26 S. hierzu grundlegend Oliver Fahle: Bilder der Zweiten Moderne. Weimar 2005; vgl. auch Lorenz Engell: Bilder der Endlichkeit. Weimar 2005.
- 27 Deleuze: Das Zeit-Bild, S. 343.
- 28 Ebd. S. 273.

Tagungsberichte

Meta-image et Parergon

Journées d'étude, Fribourg, 20./21. Oktober 2011

Im Oktober 2011 fanden in Fribourg erstmals die Studientage Fribourg-Tokyo unter Leitung der Professoren Yasuo Kobayashi und Atsushi Miura (Tokyo) sowie Victor I. Stoichita (Fribourg) statt. Neben wissenschaftlichen MitarbeiterInnen des kunstgeschichtlichen Fachbereichs der Universität Fribourg nahm ebenfalls eine japanische Forschungsgruppe des ›Center for Philosophy‹ der Universität Tokyo teil.

Im Zentrum der Studientage stand die Konzeption von Meta-image und Parergon unter bildanthropologischer Perspektive. Während das Meta-image als ein ›Nebenbild‹ beziehungsweise als ein von einem anderen Medium abhängiges Bild auf eher metaphorischer Ebene verhandelt wurde, wurde das Parergon als ein dem Werk zugesetztes, schmückendes Element charakterisiert. Dass sowohl Meta-images als auch Parerga selbst oft der Ursprung neuer Kunstgattungen sein können (etwa das Stilleben), war Gegenstand der einleitenden Bemerkungen.

Die Beiträge zur Kunst- und Mediengeschichte Europas waren chronologisch gegliedert: Unter dem Titel ›Images, Holy Sites and Pious Imagination in the Late Middle Ages‹ eröffnete Michele Bacci (Fribourg) die Veranstaltungsreihe mit einem Überblick über christliche, im Bild dargestellte Orte des Mittelalters, die der Betrachter auf diese Weise imaginieren kann. Sowohl Pierre-Yves Theler (Fribourg, ›Modifier et magnifier le passé: la greffe de restauration et la copie à la Renaissance‹) als auch Kyoko Ozawa (Tokyo, ›Reconstructing the Past in the Shape of Montage: Representation of Ancient Rome by Giovanni Battista Piranesi‹) beschäftigten sich in ihren Vorträgen mit dem Phänomen der wortwörtlich zu verstehenden Wiederverwendung antiker Kunst im Zeitraum von Renaissance und Barock. So gelang es ihnen nachzuweisen, dass mit der Verwendung von Komponenten antiker Statuen ein Dialog zwischen Altem und Neuem geschaf-

fen wurde. Über ›Corps/Texte/Image: de Vésale à Valverde‹ referierte Maria Portmann (Fribourg). Sie zeigte hierbei auf, wie in den Porträts der Renaissance präsen- Anatomieschriften und –zeichnungen als Meta-images gedeutet werden können. Die Beiträge von Alessandra Mascia (Torino/Fribourg) sowie Masaya Koizumi (Tokyo) behandelten die Intermedialität von Text und Bild; zunächst am Beispiel von Gemälden Jusepe de Riberas sowie barocker Emblemata (›L'écriture dans la peinture; La vision de Balthazar chez Ribera‹), während im nachfolgenden Beitrag das Werk Paul Gauguins dem Vergleich diente (›Les mots dans la peinture de Paul Gauguin: titre, signature et dédicace‹). Text-Bild-Beziehungen stellten ebenfalls das Thema von Dominic-Alain Boariu (Fribourg) dar, der diese anhand von Gemälden Krimineller und deren Sterbeszenen am Anfang des 19. Jahrhunderts illustrierte (›Cadre et prison en 1824‹). Sergiusz Michalski (Tübingen/Fribourg) hingegen widmete sich dem Aspekt von Meta-Malerei und Raum ausschließlich anhand der Kunst des 19. Jahrhunderts in seinem Vortrag ›A Case of Meta-Painting? Room views between Classicism and Biedermeier‹. Wie Edouard Manet berühmte, nicht nur zeitgenössische Gemälde als Vorlage für neue Kompositionen nutzte, so dass sich Meta-image in Gestalt von Collage enthüllt, demonstrierte Atsushi Miura (Tokyo, ›La déconstruction du tableau: Edouard Manet et la peinture française des années 1860‹). Eine ganz andere Perspektive eröffnete Marie Yasunaga (Tokyo); Gegenstand ihrer Betrachtung (›Framing Artworks: Reading installations of religious paintings by Emil Nolde, 1912-1937‹) waren die ethnographischen Objekte, die Emil Nolde als Ausstellungsmedien für seine Werke diente (etwa afrikanische Statuen), die man in dieser Form als materialisierte Parerga verstehen könne. Vincent Borcard (Fribourg) schließlich illustrierte (die Verwendung von) Zeit als neues ›Kreationsmedium‹ in kontemporären Photographien Hiroshi Sugimotos (›Hiroshi Sugimoto, Theaters: capturer une présence déguisée‹).

Die Studientage endeten mit einem gemeinsamen Besuch der Ausstellung ›Monet au Musée Marmottan et dans les collections suisses/ Estampes japonaises de Claude Monet‹ in der Fondation Gianadda (Martigny).

Pierre-Yves Theler

The Performance of Old Norse Myth and Ritual

Internationale Tagung, Zürich, 27./28. Oktober 2011

Die Tagung setzte sich zum Ziel, den spezifischen Charakter des Performativen in den mythologischen Texten des skandinavischen Mittelalters sowie in den archäologischen und kunsthistorischen Quellen zur vor-christlichen Religion des Nordens zu untersuchen.

In den 1960–90er Jahren betrachtete eine konsequent quellenkritisch eingestellte Forschung die mittelalterlichen isländischen Schriften aus dem 13. und 14. Jahrhundert (Eddas, Sagas, Skaldendichtung), die die altnordische Mythologie überliefern, vor allem als literarische Erzeugnisse des hohen und späteren Mittelalters. Dabei relativierte sie die Aussagekraft dieser Texte über Aspekte des Religiösen im vor-christlichen, vor-mittelalterlichen Norden radikal. Seit den letzten 10 bis 15 Jahren zeichnete sich nun jedoch eine erneute Hinwendung von religionswissenschaftlicher, literaturhistorischer, archäologischer und folkloristischer Seite zu diesen Texten ab.

Die ›Performanz‹ und damit ein vieldiskutiertes Phänomen, stand im Zentrum der Diskussion. Sie ist zum einen ein Thema, das in der jüngeren skandinavischen Mythologie- und Religionswissenschaft eine große Präsenz gewonnen hat. Zum anderen sind Fragen, die sich in Zusammenhang mit dem Performativen ergeben, auch in der jüngeren kulturwissenschaftlichen Diskussion zu einem wichtigen, nicht mehr wegzudenkenden Paradigma geworden.

Das Programm der Tagung wurde so gegliedert, dass zu Beginn Vertreterinnen und Vertreter der unterschiedlichen Fachrichtungen in die Thematik einführten und dabei den Begriff der Performanz aus der Tradition ihres eigenen Forschungszweiges umrissen. Daria Pezzoli-Oligati (Zürich) eröffnete den ersten Tag mit einem begriffsgeschichtlichen Abriss über Mythos und Performativität aus der Sicht der Religionswissenschaft, worauf Terry Gunnell (Reykjavík) die Verwendung des Begriffs in der Skandinavistik und skandinavistischen Folkloristik beleuchtete, bevor dann Anders Andrén (Stockholm) zeigte, wie die Archäologie, die seiner Aussage nach nur noch die Überreste einer vergangenen Performanz betrachten könne, sich mit dieser Problematik auseinandersetzt.

Einen gewichtigen Themenblock bildeten jene Referentinnen und Referenten, die sich mit der wissenschaftsgeschichtlichen Aufarbeitung beschäftigten und dabei versuchten, sowohl vergangene Dispute und Theorien neu zu beleben als auch an zeitgenössische Fragestellungen anzuknüpfen. So bewertete Pernille Hermann (Aarhus) die Debatte zur Oralität und Literarizität unter Berücksichtigung der gegenwärtigen Performanzdiskussionen neu; Rudolf Simek (Bonn) versuchte die Frage nach Performativität, die seiner Meinung zufolge bisher erst Genrehaftigkeiten und religiösem Wandel nachgegangen ist, um einen sozialen Aspekt zu erweitern, und Jens Peter Schjødt (Aarhus) zeigte, wie die Erkenntnisse des dänischen Religionswissenschaftlers Vilhelm Grønbech aus dem Beginn des 20. Jahrhunderts in die Gegenwart überführt werden können.

Die größte Anzahl der Vortragenden beschäftigte sich jedoch mit den wechselseitigen Beziehungen zwischen Text und Performativität oder Performanz. Else Mundal (Bergen) legte dabei dar, wie das Lernen und Vermitteln von Wissen im Pantheon der altnordischen Götter und mythologischen Gestalten vonstatten geht. John Lindow (Berkeley) zeigte mittels des altnordischen Gedichtes *Húsdrápa*, dass die Rituale und Hierarchien der Götterwelt als Handlungsanweisung für die Menschen gelesen werden können. Anhand der Beschreibungen von Räumlichkeiten und Schöpfungsmythen in der *Gylfaginning* veranschaulichte Lukas Rösli (Zürich), wie man Narrative als unterschiedliche performative Akte lesen kann. Karen Bek-Pedersen (Odense) ging der Frage nach, ob hinter den stark überhöhten Heldenfiguren der eddischen Heldenlieder auch menschliche Züge zu finden sind. Schon beinahe textlinguistisch war das Referat von John McKinnell (Durham), der die Personae des Performers in den verschiedenen Redaktionen des eddischen Gedichtes *Hávamál* aufzudecken versuchte. Auch Stephen Mitchell (Harvard) setzte sich mit den *Hávamál* auseinander und präsentierte seine Überlegungen zu den illokutionären Sprechakten in den Zaubersprüchen und zog Vergleiche zum angelsächsischen Korpus. Henning Kure (Kopenhagen) schilderte in seinem multimedialen Vortrag, wie die Zeichner des dänischen Animationsfilms *Valhalla* die literarische Vorla-

ge *Gylfaginning* aus dem 13. Jahrhundert lasen, um aus den performativen Situationen im Text die Figuren und Handlungsstränge im Film zu entwickeln.

Anhand von Orts- und Flurnamen, literarischen und archäologischen Zeugnissen erörterte Stefan Brink (Aberdeen), welchen Stellenwert heilige Haine, die durch ihre kultische Konnotation performativ stark aufgeladen waren, in der altnordischen Mythologie hatten und wie sich dieser noch bis heute toponymisch in Skandinavien manifestiert. Die gegenwärtigen Erkenntnisse der Archäologie bezüglich wikingerzeitlicher Grablegungen und Begräbnisrituale, wie man sie anhand der neusten Ausgrabungen rekonstruieren konnte, präsentierte Neil Price (Aberdeen).

Bei der Abschlussdiskussion bekräftigten alle Teilnehmerinnen und Teilnehmer, dass es wichtig sei, diese jährlichen interdisziplinären Tagungen zur altnordischen Mythologie weiterzuführen. Es manifestierte sich jedoch auch deutlich, dass es starke Gräben, weniger zwischen den einzelnen Fachrichtungen, als vielmehr zwischen einzelnen theoretisch-methodischen Ansätzen gibt.

Lukas Rösl

Religion in der Differenz. Der andere Horizont des Religiösen in der Frühen Neuzeit

Interdisziplinäre Tagung, Villa Vigoni,
20.–22. November 2011

Für die von Historikerinnen und Historikern betriebene Religionsgeschichte der Frühen Neuzeit sind gegenwärtig zwei Tendenzen charakteristisch. Die nach wie vor einflussreiche historisch-sozialwissenschaftliche Forschung konzentriert sich auf die institutionellen Formen des Religiösen und behandelt die frühneuzeitlichen Konfessionalisierungsprozesse im Rahmen eines säkularen Staatsbildungs- und Modernisierungsmodells. Jüngere, kulturalistisch orientierte Ansätze betonen dagegen die Eigenständigkeit von Religion als kultureller Formation und stellen religiöse Sinngehalte, Weltbilder

und Identitäten in den Mittelpunkt der historiographischen Betrachtung. Zum einen geht es also um die soziale Dimension von Religion, zum anderen um ihre ›Kulturbedeutung‹. Gemeinsam indes ist beiden historiographischen Paradigmen die Überzeugung, es mit einem festgefügt und genau definierbaren Gegenstandsbereich zu tun zu haben: In jedem Fall ist klar, was Religion ist.

Demgegenüber war das Ziel der Tagung, Möglichkeiten einer Neuperspektivierung der frühneuzeitlichen Religionsgeschichte und insbesondere einer konsequenteren Historisierung des Religionsbegriffs zu diskutieren. Statt die Einheit und Geschlossenheit eines historischen Gegenstandsbereichs ›Religion‹ (im Gegensatz zu Politik, Recht, Ökonomie usw.) voraussetzen oder von klar gegliederten konfessionellen Gruppen auszugehen, wurden deshalb gerade jene Diskurse, Praktiken und Medien in den Mittelpunkt gestellt, die eine solche Einheit von Religion resp. konfessionelle Einheiten zeitgenössisch allererst hervorbrachten bzw. historisch wirksam machten. Das Hauptaugenmerk lag dementsprechend weniger auf säkularen Prozessen oder stabilen kulturellen Formationen als vielmehr auf den Differenzsetzungen, Sinnelektionen, Codierungen und Selbstbeobachtungen, durch welche sich Religion und Konfession in der Frühen Neuzeit kommunikativ ausbildeten und stabilisierten. In diesem Sinne wurde von den Tagungsorganistoren ein kommunikations- und differenztheoretischer Religionsbegriff vorgeschlagen und zur Diskussion gestellt.

Dieser theoretischen wie methodologischen Herausforderung stellten sich Forscherinnen und Forscher aus der Geschichts-, Literatur- und Medienwissenschaft sowie der Kirchengeschichtsschreibung. Den Auftakt bildeten vier Vorträge, in welchen die diskurs- und wissenschaftlichen Aspekte religiöser Differenzsetzung im Mittelpunkt standen. Dabei wurden die zeitgenössischen Schwierigkeiten betont, religiöse Unterschiede überhaupt erst einmal zu markieren. So verdeutlichte Markus Friedrich anhand der sogenannten ›Türkentaufen‹ und ihrer zeitgenössischen Interpretationen, wie fragil interreligiöse Grenzziehungen über Jahrhunderte blieben. Ebensolche Schwierigkeiten existierten innerhalb des Christentums;

konfessionelle Differenzen mussten, wie Christopher Ocker anhand der allegorischen Bibelauslegung zeigte, fortlaufend bearbeitet und reflektiert werden. Eine wichtige Rolle spielten hierbei Geschichtskonzeptionen. Die Reformation brachte, so die These von Marcus Sandl, einen heilsgeschichtlich elaborierten, historisch-dynamischen Wahrheitsbegriff ins Spiel, der sich erheblich von katholischen Vorstellungen einer die Wahrheit verbürgenden geschichtlichen Kontinuität, die Andreas Holzem in seinem Vortrag skizzierte, unterschied. Vor diesem Hintergrund wurde diskutiert, inwiefern die Geschichte selbst – als jeweils konfessionell geprägte Geschichte der Wahrheit – und damit auch die Geschichtsschreibung ein zentrales Medium konfessioneller Grenzziehungen war und bis in die Moderne blieb.

Mediale Differenzsetzungen und kommunikative Vollzugsformen, in welchen Religion vom Spätmittelalter bis ins frühe 19. Jahrhundert Gestalt gewann, standen in den folgenden fünf Vorträgen im Mittelpunkt. Aufgeworfen wurde dabei vor allem die Frage nach dem negativen Horizont religiöser Kommunikation. Demnach war die Gefahr eines möglichen Scheiterns religiöser Übertragungsprozesse nicht nur ein zentrales Motiv zeitgenössischer Medienreflexionen, sondern auch ein wesentlicher Faktor der frühneuzeitlichen kommunikativen Emergenz des Religiösen über Konfessionsgrenzen hinweg. Die Schriftbezogenheit des Protestantismus ersetzte körperzentrierte Frömmigkeitspraktiken, wie die mittelalterliche *ars moriendi*, nicht, verlangte aber, so die These von Ute Gausens Vortrag zu Luthers Sterbetraktaten, ihre Umcodierung. Umgekehrt war der Katholizismus gefordert, Konzepte der Verschränkung von Körper und Schrift zu entwickeln, und er tat dies, wie Eva Brugger anhand von Mirakel- und Gnadenbüchern aus dem 18. Jahrhundert zeigte, mithilfe komplexer medientheoretischer Narrative und kommunikativer Verfahrensweisen. Beide Konfessionen standen zudem vor dem Problem, die Eigensinnigkeit medialer Dispositive und kommunikativer Arrangements zu bändigen. Exemplarisch verdeutlichte das Kai Bremer mit Blick auf das konfessionelle Schultheater, das sich aufgrund seiner heidnisch-antiken Formensprache der christlichen Inanspruchnahme im 16. und 17.

Jahrhundert immer wieder entzog. Religiöse Kommunikation war mithin ein ungesicherter und offener Prozess. Dementsprechend ließ sich zeitgenössisch auch kein in sich kohärenter und einheitlicher Gegenstandsbereich ›Religion‹ identifizieren. Als mediale Praxis, die auf Anwesenheit und Präsenz des Heiligen zielte, entzog sich Religion, wie Bernhard Siegert anhand des sakramentalen Hyperrealismus der frühen Niederländer und der Meister der flämischen Buchkunst des 15. Jahrhunderts zeigte, einem objektivierenden Blick. Hinsichtlich ihrer materiellen Relikte und überlieferten Traditionen, die seit dem 17. Jahrhundert zum Gegenstand einer antiquarianischen Sammelleidenschaft wurden, verlor Religion dagegen ihre sakralen Gehalte und wurde, wie Erhard Schüttpelz am Beispiel der englischen *Antiquarians* darlegte, zum Objekt einer ästhetisierenden Folklorisierung.

An eine klassische Fragestellung der frühneuzeitlichen Religionsgeschichte, nämlich an die der Konfessionalisierung bzw. Konfessionsbildung als einem sozial- und institutionengeschichtlichen Vorgang, schlossen dann die weiteren Vorträge an. Allerdings sollte es auch hier nicht um die Ausarbeitung linear-teleologischer Erklärungsmodelle gehen. Ausgangspunkt war deshalb die These, dass die In-Form-Setzung religiöser Gemeinschaften im Laufe der Frühen Neuzeit gerade nicht zu einer Vereinheitlichung, sondern zu einer Pluralisierung der institutionellen Formen von Religion führte. Irena Backus thematisierte vor diesem Hintergrund anhand von Leibniz' Bemühungen, zwischen Lutheranern und Calvinisten um 1700 eine Union zu vermitteln, die theologisch-diskursive Ebene religiöser Vergemeinschaftung. Die Frage nach den Performanzen konfessioneller In-Form-Setzung stellten anschließend Francisca Loetz und Franziska Eggmann in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen zur Abschaffung des Kirchengesangs in der Zürcher Reformation. Matthias Pohlig problematisierte am Beispiel von Differenzierungs- und Dissimulationspraktiken, die im Kontext des Augsburger Religionsfriedens entwickelt worden waren, bestehende historiographische Konzepte der frühneuzeitlichen Trennung von Politik und Religion. Die Historiographie selbst als In-Form-Setzung religiöser Gemeinschaften machte schließlich Jan Marco Sawilla zum Gegenstand seiner Überle-

gungen, in welchen er die auf Traditionsbildung angelegte Sammlungs- und Inventarisierungspraxis katholischer Gelehrter um 1600 vorstellte und nach ihren historisch-epistemologischen Grundlagen fragte. Dass die In-Form-Setzung von Religion nicht unabhängig von der Formierung der religiösen ›Persona‹ zu sehen ist, war die These der folgenden zwei Beiträge. In diesem Sinne argumentierte Armin Schäfer, dass in Jakob Bidermanns Theaterstück *Cenodoxus* aus dem Jahr 1602 die Unterscheidung zwischen Beobachtung und Handlung ausgestellt und im Kontext des Jesuitentheaters mithin ein religiöses Vergemeinschaftungskonzept entwickelt wurde, in dessen Zentrum Beobachtungen zweiter Ordnung standen. Mit Blick auf den frühneuzeitlichen Protestantismus formulierte anschließend Rudolf Schlögl die These, dass die Konditionierung von Mitgliedschaft eng mit der Formung einer selbstreflexiven religiösen ›Persona‹ verbunden war, die im Pietismus ihren Höhepunkt erreichte. Den Abschluss der Vorträge, die sich mit der In-Form-Setzung von Religion beschäftigten, bildete schließlich ein Ausblick auf das 20. Jahrhundert. Guiliana Parotto legte am ›Sonderfall‹ der norditalienischen Stadt Triest dar, wie religiöse Differenz zu einem konstitutiven Faktor von kultureller Integration werden kann.

Differenz- und kommunikationstheoretische Ansätze, so zeigte am Ende nochmals die Abschlussdiskussion, lösen die gegenwärtig etablierten religionsgeschichtlichen Masternarrative auf, ohne an ihre Stelle eine neue Meistererzählung zu setzen. Ihr Fokus richtet sich auf zeitgenössische mediale Figurationen und Narrative, auf Beobachtungsweisen und Praktiken, auf Codierungen und Sinnselektionen. Sie zielen damit auf eine konsequente Historisierung der frühneuzeitlichen Religionsgeschichte – eine Historisierung, die als Verlust an Eindeutigkeit und Übersichtlichkeit, aber auch als intellektuelle Herausforderung und Chance begriffen werden kann.

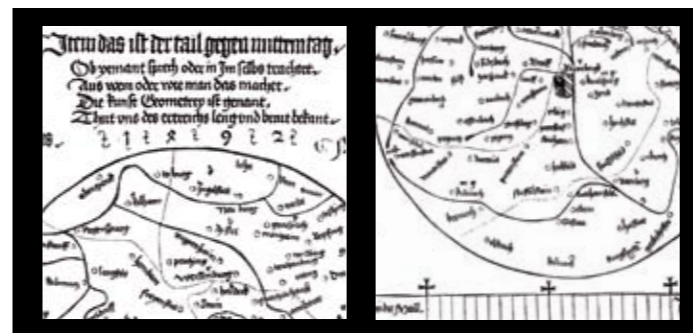
Marcus Sandl

Kartengeschichtliches Kolloquium II Kassel, 2./3. Dezember 2011

Der Workshop knüpfte an ein erstes ›kartengeschichtliches Kolloquium‹ im April 2011 in Zürich an und hatte wie dieses zum Ziel, jungen Forscherinnen und Forschern ein Forum des Austausches und des Aufbaus von Netzwerken zu bieten. Am Workshop teil nahmen erneut Ingrid Baumgärtner (Kassel), Ute Schneider (Essen), Martina Stercken (Zürich) und Patrick Gautier-Dalché (Paris) sowie NachwuchswissenschaftlerInnen aus deutschen, französischen und schweizerischen Universitäten. Die Organisation des Workshops in den Räumlichkeiten der Murhardschen Bibliothek in Kassel übernahm Ingrid Baumgärtner, die in ihrer Einführung die thematische Ausrichtung der Veranstaltung skizzierte: eine Kartographiegeschichte unter dezidiert kulturwissenschaftlicher Perspektive, die historische Karten epochenübergreifend als Zeugnisse zeitspezifischer Mentalitäten und Diskurse begreift und für die die Zusammenarbeit der verschiedenen Disziplinen der Kulturwissenschaft ein vorrangiges Anliegen ist. Entsprechend breit gestreut zeigten sich die Themenschwerpunkte der einzelnen Präsentationen, die allesamt auf laufenden Qualifikationsschriften beruhten und somit Einblick in eine ebenso aktive wie diversifizierte Forschungslandschaft gaben. Nichtsdestoweniger stellten sich einige leitende Fragestellungen heraus. Die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen textlichen und bildlichen Aufzeichnungssystemen thematisierten Matthias Hauck (Basel) und Julien Bérard (Bayreuth) am Beispiel herausragender Produkte der frühneuzeitlichen Kartographie, nämlich der *Carta Marina* Skandinaviens von Olaus Magnus (1539) bzw. dem Weltatlas des Abraham Ortelius (1527–1598). Die Karte als Speichermedium nicht nur geographischen, sondern mannigfachen Formen kulturellen Wissens stand im Zentrum der Referate Gerda Brunnlechners (Hagen) und Stefan Schröders (Erlangen). Während Brunnlechner eine Bestandsaufnahme der vielschichtigen Symbolik auf der sogenannten Genueser Weltkarte aus dem Jahr 1457 versuchte, wies Schröder in seinem Referat zu interkulturellen Austauschprozessen zwischen arabischer und westeuropäischer Kartographie

(9.–12. Jahrhundert) auf die identitätsstiftende Rolle kartographischer Repräsentationen für die Konstruktion kultureller Großräume hin. Mit vergleichbarer Blickrichtung, allerdings mit Akzent auf den politischen Implikationen kartographischer Identitätskonstruktion, untersuchte Bernd Giesen (Bielefeld) Konrad Türsts Karte der Eidgenossenschaft im Original (um 1496) sowie in den Redaktionen von Martin Waldseemüllers Strassburger Ptolemäusedition (1513 u. ö.). Der Vortrag von Paul Fermon (Paris) schliesslich betrachtete Gerichtskarten des Avignoneser Malers Nicolas Dipre (ca. 1495–1532) und war darum bemüht, die Hintergründe der gerade in dieser Zeit sprunghaft ansteigenden Verwendung von Karten in juristischen Kontexten auszuloten. Aufgrund der allgemein positiven Rückmeldungen von Seiten der Teilnehmerinnen und Teilnehmer ist der Workshop künftig im Jahresrhythmus geplant und wird das nächste Mal vom 16.–17. November 2012 in Essen stattfinden.

Stefan Fuchs



Rezensionen

Oswald Egger: *Die ganze Zeit*.
Berlin: Suhrkamp 2010. 741 Seiten.

Steht die Sinnfrage eines Mediums zur Debatte, stehen sich unumgänglich zwei Fronten gegenüber. Die eine geht davon aus, dass jedes Medium ein Stück Realität wahrheitsgemäß übermitteln kann. Der Empfänger ist in der Lage, die Nachricht vom Träger zu entkoppeln und sich Zugang zu einer ent-medialisierten, sinnhaften Umgebung zu verschaffen. Die andere geht davon aus, dass einzig das Medium einer Realität gleichkommt. Hinter dem Medium versteckt sich keine andere Realität. Nur der Empfänger ist in der Lage, während der Rezeption performativ ein medial geformtes Etwas zu generieren, das keine statische Realität darstellt, sondern sich als ein in Bewegung stehendes, vergängliches Konstrukt ausweist.

Oswald Egger gehört klar zur zweiten Gruppe. In seinem Werk ›Die ganze Zeit‹ steht das Medium ›Text‹ als generatives Element im Zentrum. Die Zeit existiert einzig als sprachlich verfasste Zeit im Sinne eines chronologisch gegliederten Buchstaben- und Bilderreigens. Hinter diesem Reigen ist es schwierig, einen Sinnzusammenhang, eine Gliederung, eine Organisation zu entdecken. Das Werk fordert somit, die mediale Textoberfläche als Zeitfluss zu verstehen, und nicht eine hinter dem Medium vorhandene, real existierende Zeit-Geschichte zu entschlüsseln. ›Die ganze Zeit‹ ist kein Geschichtsdokument. Genauer gesagt, es bildet keine Geschichte ab. Ob das Werk aber eine solche im Modus des Medialen, des Performativen generiert, sei offen gelassen.

Das polysemische Attribut ›ganz‹ im Titel von Eggers Werk deckt den doppelbödigen Charakter der Zeit auf. ›Ganz‹ mit der Bedeutung ›vollständig‹, ›umfassend‹ verweist auf eine vollständige Geschichtsschreibung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Zusätzlich beinhaltet ›ganz‹ aber ein iteratives Element im Sinne von ›immer wiederkehrend‹, ›ständig‹. Die Pointe dieses

Werkes liegt nun darin, dass die ganze Zeit die ganze Zeit dargestellt ist. Mit jedem kleinsten Element wird immer wieder aufs Neue versucht, die vollständigste, umfassendste Geschichte zu schreiben. Die kleinsten kohäsiven Elemente sind lyrische Vierzeiler, Prosaabschnitte als Lauftext oder graphische Skizzen (S. 532):

Vom Magen der Kuh geschabter Lumpenspeck. Im Fliegen wirf kurze mir, muntere Rufe zu, die leicht ins Lied, wie Wellen aufgewühlt, fallen und melierten, und die sich, von Flut und Luft getragen, an diese wie Granitglut-Lippen der Küste nun warfen, Wüsten voll Kochdurst (Tossen).

Ich schrie aus meiner Geisterkehle, die ich spie.



Die Vierzeiler erinnern an die japanische Haiku-Tradition. Sie stehen da, als ob es nur sie gäbe und sie weder mit dem Vorhergehenden noch mit dem Folgenden ein Kohäsions- und Kohärenzbündnis eingehen möchten. Die Sinnspur als sinnvolle Zeitgestaltung schreitet nicht von einem Vierzeiler zum nächsten, sondern verweilt beim jeweiligen. Nur die reine Lesezeit schreitet chronologisch voran. Iterativ stellt jedes Element immer aufs Neue das Ganze dar. So kann die Lektüre auch als Palimpsest verstanden werden, bei dem die Vorstellung einer Ganzheit ununterbrochen überschrieben, überlesen wird. Als Konsequenz ist das Ganze immer schon unvollständig, schon ein Teil des neuen Ganzen.

Beim mittleren Prosaabschnitt wird deutlich, wie sehr sich Oswald Egger an der Grenze der gebräuchlichen, ja sogar möglichen Sprache bewegt. Mal überschreitet er die Grenzen, mal bleibt er kurz davor stehen. So sind Anakoluten wie »Im Fliegen wirf kurze mir, muntere Rufe zu [...]« und Neologismen wie »Granitglut-Lippen« ständig anzutreffen. Solche rhetorischen Elemente verhindern ein Durchstoßen der Textoberfläche auf einen dahinterliegenden Inhalt oder Sinn. Man bleibt unweigerlich an der medial geformten Kunstsprache hängen und ahnt nur sehr vage, was allenfalls gemeint sein könnte. Mal scheint es um eine phantastische Schöpfungsgeschichte zu gehen, dann werden Wolken studiert, mal Lebewesen sezziert oder Heeresbewegungen analysiert.

Rätselhaft bleiben die graphischen Skizzen. In losen Sequenzen stehen Permutationen im Vordergrund. Dabei wird das gleiche Element

in leicht abgeänderter Form wiederholt dargestellt. Es entstehen Kombinationen und Varianten, die manchmal einer inneren Logik folgen. So vertauschen sich oben und unten, vorne und hinten, links und rechts. Der Verstand, der versucht die Mechanismen aufzudecken, und die Faszination am Absurden, am Irrationalen, stehen in einem ständigen Wettstreit.

Die Freude an der Sprache und am Zeichnen, das Spiel mit Worten und Buchstaben, Klängen und Rhythmen, Strichen und Flächen kommt durchgehend zur Geltung. Die medialen Möglichkeiten werden auf über 700 Seiten umfassend ausgelotet. Dennoch beinhaltet das Werk mehr als ein bloßes Zur-Schau-Stellen einer Experimentalsprache. Über die Frage, was Medium und Sprache sein könnten, zeigt uns Oswald Egger immer auch, was Sprache tatsächlich ist: Ein in Bewegung stehender Organismus, dem erst durch die Lektüre Leben eingehaucht wird. So gesehen handelt es sich bei »Die ganze Zeit« um eine mediale Anthropologie, die vom Leser viel abverlangt, ihn aber gleichsam zu seinem unabdingbaren Verbündeten macht.

Daniel Alder

Suk Won Lim: Die Allegorie ist die Armatur der Moderne. Zum Wechselverhältnis von Allegoriebegriff und Medientheorie bei Walter Benjamin.

Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. 166 Seiten.

In der Forschungsliteratur, die im Werk von Walter Benjamin medientheoretischen Aspekten nachgeht, stand zumeist der Essay »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« im Zentrum. Dass aufgrund dieser Fokussierung andere Schriften Benjamins vergessen gingen, welche sein Nachdenken über Medien neu relationieren könnten, ist eine Lücke. Sie zu schließen stellt ein erklärtes Ziel der Monographie mit dem Titel »Die Allegorie ist die Armatur der Moderne« dar. Suk Won Lims 2010 an der Humboldt-Universität Berlin angenommene Dissertationsschrift unternimmt den Versuch, eine fundamentale Kontinuität in Walter Benjamins Denken zu rekon-

struieren. Der Autor vertritt nämlich die These, dass der in Benjamins Habilitationsschrift (»Ursprung des deutschen Trauerspiels«) erarbeitete Allegoriebegriff als »verborgenes Prinzip seines medialen Denkens fungiert« (S. 10f.).

Suk Won Lims Arbeit gliedert sich wie folgt: Nach einem Überblick über die Benjamin-Rezeption bezüglich medientheoretischer Fragestellungen setzt er sich eingehend mit dessen Allegoriebegriff auseinander, um danach im Hauptteil auf die allegorischen Gestaltungen in Benjamins Medientheorie zu sprechen zu kommen, bei denen es um die neuen Medien Fotografie und Film geht. Das abschließende Kapitel widmet sich dann den Spuren der Allegorie in literarischen Zusammenhängen, in denen dem berühmten »Strumpf-Motiv« und Benjamins Kafka-Essay besondere Beachtung zukommen. Das Anliegen des Autors ist dabei einerseits, medientheoretische Elemente in Benjamins Allegorie-Begriff zu beschreiben; andererseits zu zeigen, wie dieser Begriff konstitutiv für seine medientheoretischen Analysen ist: »Meine Arbeit setzt dabei nicht auf die Gleichsetzung der Medien mit der Allegorie bei Benjamin, sondern zielt darauf ab, festzustellen, inwiefern sein Allegoriebegriff seinen eigentümlichen Umgang mit den Medien bestimmte sowie seine Medientheorie beeinflusste.« (S. 15). Dieses Unterfangen gelingt Suk Won Lim auch, nicht zuletzt dadurch, dass Benjamin mit seinem Allegoriebegriff diverse Aspekte entfaltet, die sich bei der Thematisierung von Medien fruchtbar machen lassen: ein semiotischer Zusammenhang, in dem die Allegorie eine Anders-Rede darstellt, die immer etwas anderes als das Gezeigte bedeutet; eine bestimmte Betrachtungsweise im dialektischen Hin- und Herspringen von extremen Bildern und damit eine bestimmte Anschauungsart, mit den technischen Entwicklungen der Moderne umzugehen. So unterstreicht der Autor beispielsweise die Parallelen des Films als Montagetechnik des zerstückelnden und zusammensetzenden Prinzips mit der allegorischen Betrachtung. Besonders Augenmerk erhalten in seinen Ausführungen der Schriftcharakter der Allegorie und das »Hand-Motiv in Benjamins Allegorie-Begriff. Unter letztem wird ein Verfahren der taktilen Wahrnehmungsweise verstanden, die das Eingreifen, Herausreißen und Zusammen-Fas-

sen umschreibt. Die taktile Wahrnehmung wird dann, in der Allegorie dargestellt, als rezeptive Alternative in der geschichtlichen Wendezeit und im Zeitalter der neuen Medien verstanden. Suk Won Lim macht im Hauptteil, der den Einfluss des Allegoriebegriffs auf die Medientheorie thematisiert, verschiedene Elemente aus, welche die »Allegorie als kritische Instanz« (S. 155) erkennen lassen, so beispielsweise den »Verfall der auratischen Erfahrung« (ebd.) oder die Spannung zwischen Schrift und Bild. Damit fokussiert er eben jene Zeit, die Benjamin in »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« thematisiert.

Für mediale Fragestellungen rücken deshalb besonders die Übergänge zwischen Gutenberg-Galaxis und der Welt neuer medialer Techniken in den Blick, welche durch das allegorische Motiv neu perspektiviert werden können. Lim schreibt, dass bei Benjamin das Mediale als Ursprung fungiere, aus dem schließlich ein Drittes hervorgehe, »dessen Dynamik sich auf allegorische Motive zurückführen« (S. 157) lasse. Durch eben diese allegorischen Motive lasse sich letztlich ein »Denken über das Dazwischen sowie im Dazwischen« (ebd.) realisieren, in dem insbesondere die Wechselwirkungen zwischen einem literatur- und einem medienwissenschaftlichen Diskurs zu beachten seien. Aufgrund dieser Denkbewegungen Benjamins – nach Lim seine Verwendung eines literarischen Begriffs in der Medienwissenschaft und dessen medientheoretische Rekonstruktion – eröffnet sich insbesondere für interdisziplinäre Fragestellungen ein interessantes Spannungsfeld.

Stephan Baumgartner

Neuerscheinungen 2012



Ingrid Baumgärtner, Martina Stercken

Herrschaft verorten. Politische Kartographie des Mittelalters und der frühen Neuzeit

MW 19 ca. 320 S. ca. 10 Abb. Br. ca. CHF 48/ca. EUR 35.50, ISBN 978-3-0340-1019-1



Sabine Sommerer

Die Camera d'Amore in Avio. Wahrnehmung und Wirkung profaner Wandmalereien des Trecento

MW 21 268 S. 81 Abb. Geb. CHF 38.00/EUR 31.00, ISBN 978-3-0340-1021-4



Britta Dümpelmann

Veit Stoß und das Krakauer Marienretabel. Mediale Zugänge, mediale Perspektiven

MW 24 ca. 290 S. ca. 130 Abb. Br. ca. CHF 48.00/ca. EUR 39.50, ISBN 978-3-0340-1024-5



Christian Kiening, Heinrich Adolf

Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)

MW 25 ca. 500 S. ca. 40 Abb. Br. ca. CHF 68.00/ca. EUR 55.50, ISBN 978-3-0340-1025-2

Veranstaltungen

NFS-Kolloquium FS 2012 Universität Zürich, Rämistr. 69, SOC-1-101, jeweils 18.15 Uhr

28. Februar, 17. April, 29. Mai

Textlektüren

13. März

Kinoabend ›Memory Fakes‹ im Xenix Zürich, ab 18.00 Uhr

27. März

Vortrag ›Medialität – angesichts des Todes‹

Prof. Dr. Philipp Stoellger (Rostock)

4.–6. Mai, Stoos

NFS-Workshop ›Störung, Scheitern, Implosion. Grenzen des Medialen‹

15. Mai

Vortrag ›Scheitern, Entgleisung, Umdeutung, Aufladung. Zur kolonialen Fotografie‹

Prof. Dr. Gesine Krüger (Zürich)

Tagungen/Workshops

16./17. Februar 2012, Zürich

Tagung ›Grundlagen der Kunstgeschichte in der Schweiz: von Rahn bis Wölfflin / Foundations of Art History in Switzerland: from Rahn to Wölfflin‹
veranstaltet von PD Dr. Michael Gnehm (ETH/Universität Zürich),
Prof. Dr. Evonne Levy (University of Toronto), Prof. Dr. Daniela Mondini
(Università della Svizzera italiana) u. Prof. Dr. Tristan Weddigen (Zürich)

23./24. Februar 2012, Venedig

Internationale Tagung ›Intermedien in den Künsten. Die Perspektive der Übertragung / Intermedialità nelle arti. La prospettiva della trasmissione‹
veranstaltet von Prof. Dr. Barbara Naumann (Zürich) u.
Prof. Dr. Edgar Pankow (Frankfurt/M.)

2./3. März, 30./31. März, 20./21. April, 4./5. Mai 2012, Fribourg

Seminar ›Texte des Mittelalters und ihre Kontexte‹ im Rahmen
der Wolfgang-Stammler-Gastprofessur
veranstaltet von Prof. Dr. Hans-Joachim Ziegeler (Köln)

9. März 2012, Zürich

Internationales Kolloquium ›Beständig ephemere. Textilien als Motiv,
Material und Metapher in der Plastik‹
veranstaltet von Dr. des. Tabea Schindler (Zürich) u.
Prof. Dr. Tristan Weddigen (Zürich)

14.–17. März 2012, Überstorf

Internationales und interdisziplinäres Colloquium ›**Diagramm und Text. Diagrammatische Strukturen und die Dynamisierung von Wissen und Erfahrung**‹

*veranstaltet von Prof. Dr. Eckart Conrad Lutz (Fribourg),
lic. phil. Vera Jerjen (Fribourg) u. Dr. Christine Putzo (Fribourg)*

19./20. März 2012, Münster

42. Frühjahrskolloquium ›**Urbanität – Formen der Inszenierung in Texten, Karten, Bildern**‹ des Instituts für vergleichende Städtegeschichte und des Kuratoriums für vergleichende Städtegeschichte e.V.

*in Zusammenarbeit mit Prof. Dr. Martina Stercken (Zürich) u.
Prof. Dr. Ute Schneider (Duisburg-Essen)*

30./31. März 2012, Zürich

Arbeitsgespräch ›**Macht und fremde Heiligkeit**‹

*veranstaltet von Prof. Dr. Mireille Schnyder (Zürich) u.
lic. phil. Susanne Baumgartner (Zürich)*

19.–21. April 2012, Zürich

Kolloquium ›**Étymologie romane: Objets, méthodes et perspectives. Colloque international en l'honneur du Professeur Max Pfister à l'occasion de son 80e anniversaire**‹

*veranstaltet von Prof. Dr. Martin-D. Gleßgen (Zürich) u.
Prof. Dr. Dr. h.c. Wolfgang Schweickard (Saarbrücken)*

21.–23. Juni 2012, Zürich

Tagung ›**Tertium datur: Das Dritte in der Geschichte 1450–1850**‹

*veranstaltet von Prof. Dr. Francisca Loetz (Zürich),
Prof. Dr. Marcus Sandl (Zürich) u. Prof. Dr. Sven Trakulhun (Zürich)*

28.–30. Juni 2012, Hannover

Tagung ›**Der ‚große Mann‘: Phantasma des 19. Jahrhunderts**‹

*veranstaltet von Prof. Dr. Michael Gamper (Hannover) u.
Prof. Dr. Karl Wagner (Zürich)*

» Weitere Informationen unter <http://www.mediality.ch/veranstaltungen.php>

Doktoratsprogramm ›Medialität in der Vormoderne‹

<http://www.mediality.ch/doktoratsprogramm>

2./3. März 2012, Zürich

Workshop ›**Ní hansa – Not hard to tell! – Extraordinary Accounts of Mediality in Early Irish Literature**‹

veranstaltet von Sarah Erni, M.A. (Zürich)