



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Ein halbes Jahrhundert im Zeichen Bazins

Elsaesser, T.P.

Published in:
Montage/AV

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Elsaesser, T. (2009). Ein halbes Jahrhundert im Zeichen Bazins. *Montage/AV*, 18(1), 11-31.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <http://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Ein halbes Jahrhundert im Zeichen Bazins*

Thomas Elsaesser

Für viele Filmwissenschaftler der ersten Generation ist André Bazin unbestrittener Gründungsvater der modernen Filmwissenschaft, ein Klassiker, den man den Studenten als unerlässlich empfiehlt. Ist er aber auch der Klassiker, auf den wir uns selbst noch gern berufen? 2008 ist sein fünfzigstes Todesjahr (er starb am 11. November 1958), sein neunzigster Geburtstag (er kam am 18. April 1918 zur Welt) und der fünfzigste Jahrestag der Veröffentlichung des ersten Bandes seiner Essays, bekannt unter dem Titel *Qu'est-ce que le cinéma?*

Foucault orakelte einst, dass das 20. vielleicht irgendwann als das Jahrhundert von Deleuze bekannt sein werde (vgl. Foucault 1977, 21). Etwas bescheidener geht es mir vorerst nur um ein halbes Jahrhundert im Zeichen Bazins, wobei es nicht zuletzt Deleuze war, der die Debatte um dessen Relevanz wieder hat aufleben lassen. So plädierte unter dem Titel «La théorie du cinéma – enfin en crise» die kanadische Zeitschrift *CinémaS* (2007, 17, 2-3) für eine Erneuerung der Filmtheorie und benutzte dabei eine von Bazin und Deleuze entlehnte Begrifflichkeit, die sich bewusst vom sozialen Konstruktivismus und den Cultural Studies absetzte.

Dass die Filmtheorie «endlich in der Krise» sei, mag für nicht-französische Ohren merkwürdig klingen, müsste die Frage doch eher lauten, ob es je eine Zeit gab, in der sie *nicht* in der Krise war. Denken wir an Arnheim, Balázs, Bazin, Metz, Heath, Mulvey und Deleuze, dann drängt sich der Verdacht auf, dass Filmtheorie immer schon das Produkt

* Bei diesem Artikel handelt es sich um eine gekürzte und überarbeitete Fassung des Plenarvortrags, den Thomas Elsaesser bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft am 3. Oktober 2008 in Bochum gehalten hat.

von Krisen war: nämlich der unterschiedlichen Krisen, die das Kino in seiner kurzen Geschichte durchlaufen hat, ob es nun die Einführung des Tons in den 30ern war, das Trauma der Medienmanipulation des Faschismus bis 1945, der Niedergang der europäischen Filmindustrie, die Ende der 50er/Anfang der 60er in die verschiedenen Neuen Welten mündete, oder aber die Krise der Geisteswissenschaften im Zeichen von Strukturalismus und Dekonstruktion in den 70ern, die Krise des Patriarchats aufgrund der feministischen Kritik der 80er, oder, um das Beispiel ‚Deleuze‘ weiterzuführen, die Krise des Bewegungsbildes seit den 90er Jahren. «Endlich in der Krise» bringt also in seiner Ironie auch eine gewisse Genugtuung zum Ausdruck, denn es wäre ja die Krise, die erst die Verfremdungseffekte schafft, an denen neues Wissen, oder zumindest eine neue epistemische Skepsis, ansetzen kann. Somit ist die Filmtheorie schon immer der Reflex – die Reflexion – auf den jeweils anstehenden ‚Tod des Kinos‘: ob es nun das frühe Attraktionskino ist, das die klassische Narration in den 20er Jahren verdrängte, die Ablösung des Stummfilms durch den Tonfilm in den 30ern, der Tod des Studiosystems durch das Aufkommen des Fernsehens in den 50er Jahren, der Niedergang der klassischen Cinephilie, die Folge des Kinosterbens in den Vor- und Innenstädten während der späten 60er, der Tod des projizierten Bildes mit der Einführung des Videorecorders in den 80ern oder das Ende des fotografischen Bildes – ein Faktum seit der Digitalisierung der 1990er Jahre. Das Muster ist so konstant, dass man jede Filmtheorie erst einmal als Grablegung einer Praxis betrachten sollte, während gleichzeitig eine neue Technologie sich unter mehr oder weniger konvulsiven Geburtswehen manifestiert, wobei ‚Technologie‘ immer auch den Störfaktor benennt, der das System zur Reaktion zwingt, oder, wie man im Englischen sagt: *Technology is the name for stuff that doesn't yet quite work.*

Was, wenn das Kino erst noch erfunden werden müsste?

So steht auch das Bazin'sche Halbjahrhundert ganz im Krisen-Zeichen der digitalen Wende, auf die man, je nach Perspektive, Beruf oder Vorurteilen, ganz unterschiedlich reagieren kann. Manche ziehen einen ‚Strich im Silicon-Sand‘, halten also den Bruch zwischen fotografischem und digitalem Bild für absolut unüberbrückbar (und sind vielleicht ganz froh, dass das Kino nun gestorben ist und sie die Totenmesse feiern können); andere glauben an die Erfüllung des ‚Mythos vom totalen Kino‘, heißen das digitale Kino willkommen und unter-

scheiden, wenn überhaupt, nur zwischen *It's business as usual*, und dem Nachsatz, *because as usual, it's business*.

Ich will mich der Krise im Folgenden von einer anderen Warte nähern. In einem Hauptseminar in Yale im Frühjahr 2008 mit dem Titel «Was war Kino» schlug ich vor, einige einfache Maximen zu beachten: Zum Beispiel sollten wir den Titel «Was war Kino» nicht als Frage lesen. Es sollte ein Aussagesatz sein, das heißt, wir akzeptieren den «Tod des Kinos» als Arbeitshypothese, weigern uns aber gleichzeitig auch zu wissen, was das Kino war, oder Behauptungen darüber aufzustellen, was es nun nicht mehr sei – zum Beispiel, dass es Projektion eines transparenten Bildträgers ist oder dass Film einen materiell-indexikalischen Bezug zur Wirklichkeit hat. Macht man aus «Was war Kino» einen Aussagesatz, schafft man damit Raum für das «Kino nach dem Kino», für ein «Kino neben dem Kino» und vor allem dafür, dass das Kino sich selbst rückblickend und rückwirkend neu definiert, wobei sich durchaus erweisen könnte, dass es etwas anderes war, als es und wir bislang dachten.

Die Inspiration für diesen Schachzug des Denkens lieferte André Bazin selbst, der in seiner Rezension von Georges Sadouls monumentaler *Histoire générale du cinéma* (1950–75) zu dem Schluss kam: «Alle Vervollkommnungen, zu denen der Film gelangt, können ihn paradoxerweise nur seinen Ursprüngen näherbringen. Das Kino ist noch nicht erfunden!» (2004c, 47 [«Mythe» 1946]). Dies trifft auch auf das zeitgenössische Kino zu. Denkt man an den Aufschwung der Forschung zum frühen Kino, zur Geschichte der Wahrnehmung oder zur visuellen Kultur des späten 19. Jahrhunderts, dann gilt in der Tat, dass die Entwicklung von Video und digitalem Bild uns näher an die Ursprünge des Kinos herangeführt hat.

Unsere zweite Maxime ergab sich unmittelbar aus dem zitierten Satz. Im Geiste von Bazins eigenem anti-teleologischen Paradox des noch nicht erfundenen Kinos, demgemäß uns neue Entwicklungen näher an die Ursprünge heranzuführen, galt es, eine Art kontrafaktische Theorie des Kinos zu entwickeln, der wir schließlich eine dritte Maxime hinzufügten: nämlich die, nur Ausdrücke und Begriffe zu benutzen, die Bazin selbst verwendet hat oder hätte verwenden können. Entsprechend hatte das Wort «digital» in unseren Diskussionen keinen Platz, ebenso wenig wie der Begriff «Indexikalität»; und wenn die Rede auf Namen kam, die mit «B» anfangen, mussten wir sehr vorsichtig sein: Benjamin und Barthes durften nicht zitiert werden, ebenso wenig wie Bellow, Baudrillard, Bonitzer, Bourdieu, Badiou oder Bordwell. Nur Bazin selbst hatte Gastrecht in unseren Diskussionen – und eventuell Bergson. Solche Regeln der «schöpferischen Selbstbeschränkung»

(*creative constraints*) kennt man natürlich von den Surrealisten oder von den Schriftstellern aus dem Umfeld von Oulipo, etwa von Georges Perec, dessen Roman *La Disparition* (1969) ganz ohne den Buchstaben «e» auskommt, aber auch von Filmemachern wie Lars von Trier: er spricht von «Obstruktionen» (Hindernissen).

Bazin als Zeitgenossen zu behandeln – in Verbindung mit unseren *creative constraints* – zwang die Mitglieder des Seminars, über zeitgenössische Filme im Rahmen von Argumentationen zu diskutieren, die sich bei ihm finden. Neben den klassischen Essays wie «Ontologie des photographischen Bildes» (2004b [1945/1958]), «Der Mythos vom totalen Film» (2004c [1946]), «Die Entwicklung der Filmsprache» (2004f [1951/1952/1955]) und dem Manifest zum italienischen Neorealismus (2004h [1948]) fanden wir «Schneiden verboten!» (2004e [1953/1956]), «Theater und Film» (2004g [1951]), seine Bemerkungen zum wissenschaftlichen Film (2004d [1953/1954]) und «Leben und Tod der Doppelbelichtung» (2009 [1946/1958]) besonders hilfreich. Ob unser kontrafaktischer Zugang zur Theorie letztlich mehr als eine *exercice de style* im Geiste Queneaus war, will ich für den Moment offenlassen. Sein didaktischer und heuristischer Nutzen scheint aber offenkundig. Er zwingt dazu, a) Bazin sorgfältiger zu lesen, b) in Kategorien zu denken, die über den Moment hinaus Bestand haben, und c) zu beweisen, dass Klassiker (ob nun Bazin, Balázs, Arnheim, Eisenstein oder Epstein) von jeder Generation aufs Neue gelesen und interpretiert werden müssen.

**Warum uns Bazin etwas angeht:
Zur Erweiterung des Horizonts der Frage
«Was ist Kino?»**

Wie kann ich die Resultate dieser Beschränkungsmanöver in eine Reihe ungesicherter Hypothesen übersetzen? Eine davon würde besagen, dass Bazins theoretische Überlegungen deshalb ein wichtiges Instrument zur Refokussierung unserer heutigen Situation darstellen, weil ihm die weitere Geschichte unserer Disziplin erspart geblieben ist und er als Kritiker sehr genauen Bezug auf die eigene Zeit genommen hat. Damit ich mich nicht missverständlich ausdrücke: Es ist keineswegs meine Absicht, mich zum Apologeten Bazins aufzuschwingen und einen glaubwürdigen oder dringenden Beweis seiner anhaltenden «Relevanz» zu erbringen. Ebenso wenig bekümmert mich die Tatsache, dass Bazin manchmal falsch gelesen wird und – aus Gründen der Polemik – oft mit nachgerade karikierenden Positionen zum «Realis-

mus), zur ›Plansequenz‹ oder ›Montage‹ in Verbindung gebracht wurde. Und noch weniger bin ich daran interessiert zu zeigen, dass Bazin die Umbrüche im Zusammenhang mit der Digitalisierung, deren Zeugen wir gerade werden, ›vorwegnahm‹ oder dass er alle Antworten auf die Herausforderungen bereit hält, die sich aus diesen Umbrüchen für traditionelle Definitionen und Theorien des Kinos ergeben. Solche Argumente, die rückblickend eine Vorwegnahme behaupten, tendieren entweder zur Tautologie oder tragen zur Trivialisierung des vermeintlichen Visionärs bei.

Mein zentrales Argument lautet, dass Bazin uns heute hilft, eine Brücke über den oft fatalen Abgrund zwischen dem fotografischen und dem postfotografischen Kino zu schlagen, und zwar vor allem deshalb, weil er nicht wusste, dass dieser Abgrund überhaupt existiert. Seine Begrifflichkeit ist so stark geprägt von klassischer Philosophie und Ästhetik, dass er uns davor bewahrt, uns allzu sehr auf die vermeintliche Radikalität des Umbruchs zu fixieren, um den es hier geht. Zugleich sind die Schlüsseltexte Bazins in einem spezifischen historischen Kontext und vor dem Hintergrund oft sehr polemisch geführter Debatten entstanden. Der berühmte Text über die «Ontologie des photographischen Bildes» beispielsweise erschien zuerst unter dem Titel «Problèmes de la peinture». Er handelt also von der Malerei, selbst wo sie kaum genannt wird: von klassischer und moderner Malerei, aber auch von barocker Kunst (die Bazin nicht ausstehen konnte: Er bescheinigt ihr einen «Starrkrampf» (2004b, 39) und vom Surrealismus, von dem er – wie alle seiner Generation – tief geprägt war). Von diesem Blickpunkt aus begreift Bazin das Kino als ›Erweiterung‹ der Malerei und zugleich als deren Erlösung.

Dabei geht es ihm gerade nicht darum zu behaupten, dass das Kino mit seinem Realismus und seinen mimetischen Potenzialen die Vollenkung der Malerei darstelle; Bazins Punkt ist ja vielmehr, dass der Film sie endlich vom Zwang, immer mimetischer zu werden, befreit hat. Am Kino interessiert ihn eine parallele oder alternative Genealogie der Malerei, die weniger mit dem Tafelbild zu tun hat als mit Masken und Abdrücken wie dem Turiner Grabtuch, den ägyptischen Mumien und all den Formen, von denen das Leben und das Lebendige ›Spuren hinterlassen‹. Ein guter Teil der neueren Kunstgeschichtsschreibung im Geiste Aby Warburgs, von Hans Belting bis Georges Didi-Huberman und von Michael Fried bis Hal Foster, findet – ohne auf Bazin zu verweisen – in diesem Ansatz eine Bestätigung für eine neue Art, über Bilder allgemein, jedoch im vollen Bewusstsein des postfotografischen Zeitalters, nachzudenken: Man nimmt Bezug auf die Kunst vor der Renaissance

und auf Anthropologien, die über Debatten zur Repräsentation hinausgehen, um eine Idee der körperlichen Mimesis zu entwickeln, die nicht in der Spiegelmethapher oder im Abbildrealismus gefangen bleibt.

Bazins Doppelstellung – als zugleich universalistischer Denker und lokal verankerter Kritiker – kann man als Ansatzpunkt für einen Angriff auf seine Positionen nehmen, und das ist ja auch geschehen. Man denke nur an die Polemik von Gérard Gozlan in der Zeitschrift *Positif* (1962), der Konkurrenz der *Cahiers du cinéma*, oder an die Kritiker des Realismus-Effekts wie Jean-Louis Comolli oder Colin MacCabe, die sich Bazin als leicht besiegbaren Gegner aufgebaut haben. Doch Bazins Doppelstellung dient häufig auch dazu, ihn zum Anwalt der These zu machen, dass postfotografisches Kino überhaupt kein Kino mehr sei. Indem man seine Ontologie des Kinos mit der Indexikalität des fotografischen Bildes gleichsetzt, macht man ihn zum Kronzeugen für den ›Tod des Kinos‹ und schafft sich die Berechtigung, dessen Geschichte als abgeschlossen zu bezeichnen. Was bleibt, ist nicht nur die erwähnte Trauerarbeit am Liebesobjekt Kino, sondern die Konsolidierung eines Konsens-Kanons wichtiger Autoren und anerkannter Meisterwerke, verteidigt mit all dem Spezialwissen und Connoisseurtum, das geschlossene Wissensreviere mit sich bringen. In Frankreich ist diese Tendenz besonders ausgeprägt, die alte Cinephilie wird zur immerjungen Nekrophilie.

Der hauptsächliche Grund, weshalb Bazin für mich nicht nur *die* dominante Figur der letzten fünfzig Jahre ist, sondern an Statur und Wichtigkeit noch gewinnt, ist ein geradezu gegenteiliger: Weil er den Horizont von Filmkunst und Kino in seiner Zeit erweitert hat, veränderte er dessen Vergangenheit und gab ihm damit seine Zukunft zurück, statt sie auszuschließen. Auf Bazin trifft zu, was T.S. Eliot in «Tradition and the Individual Talent» (1917) ausführt: dass ein neues Werk oder eine neue Art zu denken nicht nur die Zukunft verändern, sondern auch die Vergangenheit, weil Elemente und Beziehungen ins Licht rücken, die zuvor nicht bemerkt oder erkannt werden konnten (1967, 347f).

Diese neue Art des Denkens zeitigte im Falle Bazins den brillanten Schachzug, mit dem er der langjährigen Debatte den Boden entzog, ob das Kino Kunst sein könne, da es ja auf mechanischer Reproduktion beruht. Bazin verwarf die geläufige Ansicht, die von Eisenstein, Arnheim und vielen anderen (den ›Formalisten‹) vertreten wurde, nach der das Kino nur Kunst sein kann, wenn menschliche Intervention, Intention und Stilwille am Werk waren. Dagegen beharrte er darauf, dass die mechanische Reproduktion der Schlüsselaspekt des fotografischen Films sei:

Zum ersten Mal entsteht ein Bild von der uns umgebenden Welt automatisch, ohne die schöpferische Vermittlung des Menschen [...]. Alle Künste gründen auf der Anwesenheit des Menschen, nur in der Photographie genießen wir seine Abwesenheit (2004b, 47).

Im Kontext einer Debatte, die über zwanzig Jahre andauerte und deren Grundzüge sich bis zu Baudelaires Kritik an der Fotografie als seelenlosem Medium zurückverfolgen lassen, war dies eine kontraintuitive Behauptung. Ihre revolutionäre Wirkung wurde oft abgeschwächt, indem man sie Bazins Katholizismus zuschrieb. Aus heutiger Sicht – wo sich die Frage nach dem Kunststatus des Kinos nicht mehr in gleicher Weise stellt – handelt es sich um eine Einsicht, die noch immer vorausweist und Auswirkungen auf unser Verständnis der Vergangenheit hat; denn sie verknüpft Bazins vermeintlich naive realistische Ontologie mit der Arbeit des Physiologen Etienne-Jules Marey.

In der Regel wird Marey in einem Atemzug mit Eadweard Muybridge als Erfinder der Chronofotografie genannt und damit als Vorläufer des filmischen Bewegungsbildes. Doch Bazin eröffnet eine andere Lesart dieser Genealogie, indem er es erlaubt, Marey und Muybridge an den beiden Polen eines Kontinuums zu positionieren. Was an Marey verblüfft, ist die Tatsache, dass seine Projekte, anders als diejenigen Muybridges, wenig mit Malerei, Abbildrealismus (man denke an die galoppierenden Pferde von Muybridge) oder kompositorisch ausgefeilter Fotografie zu tun hatten. Vielmehr war Marey fokussiert auf Bewegungsabläufe jeglicher Art, ob von Organismen oder anderen Phänomenen. Seine Nutzung unterschiedlicher Aufzeichnungsinstrumente – Kinematograf, Oszillograf, Röntgenstrahlen und andere aufkommende Technologien des Sehens – zielten auf Phänomene wie Blutdruck, Herzschlag, Puls, Atem, also auf Emanationen des Lebendigen, die man zuvor nicht hatte dokumentieren, abspeichern oder darstellen können.

Marey versuchte Bewegungsphänomene auf neue Weise zu visualisieren. So könnte man sagen, dass er dem ursprünglichen Versprechen der Fotografie weiter nachging, ein «Stift der Natur» zu sein (um W.H. Fox Talbots poetische Formulierung aufzugreifen, 1981 [1844]), der ohne menschliches Wollen oder Handeln funktioniert. Vor allem dank des Bewegungsbildes konnten nun scheinbar zufällige Phänomene sichtbar gemacht werden, und Marey versprach sich davon, bislang unentdeckte Muster und Gesetzmäßigkeiten zum Vorschein bringen zu können. Für ihn fing das maschinelle Sehen Spuren von Bewegung und die Einschrift der Zeit ein, statt Bilder im Sinne von Abbildern oder Darstellungen zu produzieren. Marey hätte wohl ohne Zögern dem

berühmten Satz aus Bazins «Ontologie des photographischen Bildes» zugestimmt: «So wirkt die Photographie auf uns wie ein «natürliches» Phänomen, wie eine Blume oder eine Schneeflocke [...]» (2004b, 37).

Indem man Bazin dieser Denktradition zuordnet und Marey zu seinen Vorläufern zählt, macht man nicht nur Serge Daney und Gilles Deleuze zu seinen Nachfolgern, sondern auch Friedrich Kittler. In der Art und Weise, wie Kittler (1993, 96) z.B. über die Beziehung zwischen der Einschreibung und der Speicherung audiovisueller Daten nachgedacht hat, ist Index und Materialität des (Wirklichkeits-)Abdrucks so zu bestimmen, dass die Erklärungskraft dieser Begriffe nicht auf den Spezialfall Fotografie beschränkt bleibt.

* * *

Mein Argument ist also, dass Bazin, wenn man ihn beim Wort nimmt – «alle Vervollkommnungen [...] können ihn [den Film] [...] nur seinen Ursprüngen näherbringen» (2004c, 47) –, an der Schnittstelle mehrerer Genealogien des Bewegungsbildes steht, von denen einige sicherlich hilfreich sind für ein Verständnis nicht nur der Geschichte und Theorie des Spielfilms oder des Dokumentarfilms, sondern der zeitgenössischen visuellen Kultur allgemein.

Ich möchte nun kurz ein paar weitere Genealogien skizzieren, bei denen Bazin sich als profunder oder pragmatischer erweist, als ihm üblicherweise zugebilligt wird. Um es noch apodiktischer zu formulieren: Mein Interesse gilt drei verschiedenen kontraintuitiven oder anachronistischen Bazins: Bazin, dem Medienarchäologen des Kinos (der sich neben dem Kino, das es erst noch zu erfinden gilt, Gedanken gemacht hat über die «Verspätung des Kinos»; Bazin, dem Ästhetiker (nicht der «naive Realist», sondern der «raffinierte Illusionstheoretiker»); und Bazin, dem Philosophen des Kinos (nicht der fehlgeleitete Epistemologe, sondern ein Denker, der eine Ontologie des Kinos vorschlägt, die nicht allein auf dem «Wirklichkeitsbezug» des fotografischen Bildes basiert).

Bazin über die Geschichte des Films, die Ursprünge des Kinos und die Frage der Medienarchäologie

In der oben zitierten Rezension von Sadoul, besser bekannt unter dem Titel «Der Mythos vom totalen Film», entwirft Bazin eine umfassende revisionistische Programmatik und eine Forschungsagenda, die es uns erlauben, eine mögliche *Filmgeschichte* von derjenigen des *Kinos*

zu unterscheiden (eine der wichtigsten Trennlinien unter Historikern unseres Feldes in den letzten zwanzig Jahren). Bazin streicht zwar die Vorteile und Herausforderungen einer linearen, teleologischen Filmgeschichtsschreibung, also einer ›Evolution‹ heraus; er betont aber, dass Kinogeschichte sich nicht auf ihr eigenes Gebiet beschränken darf, sondern die anderen Unterhaltungsindustrien und Verwendungsformen des Bewegungsbildes mit einbeziehen muss, wie sie in der neueren Literatur zum frühen Kino, in der Rezeptionsforschung und im sogenannten *Spatial Turn* zur Sprache kommen. Er macht sich so zum Anwalt für das, was wir heute ›Medienarchäologie‹ nennen, ein Ansatz, der den unterschiedlichen Technologien die gebotene Aufmerksamkeit schenkt, ohne einer einzelnen entscheidenden Einfluss zuzubilligen: ein Ansatz mithin, der die idealistische Sichtweise des Kinos als ›Erfüllung eines alten Menschheitstraums‹ sorgfältig gegen die Kontingenzen abwägt, die mit der Erfindung des Kinos und dem Wissen um seine Basistechnologien einhergehen. Indem er die noch unzureichend erklärte Verspätung des Kinos zur Diskussion stellt, die durch Zufälle und Willkür geprägte Gestalt herausstreicht, die es schließlich annahm, und den Abgrund erwähnt, der manchmal zwischen den Intentionen der zahlreichen Erfinder des Kinos und den Konsequenzen ihres Tuns klafft, zeigt Bazin, dass ein medienarchäologischer Zugang das, was wir bis dato als Filmgeschichte verstanden haben, zumindest ergänzen, wenn nicht sogar ersetzen müsste.

Tatsächlich positioniert sich Bazin gar nicht so weit entfernt von jenen, die heute die These vertreten, der Siegeszug des Kinos in der Konkurrenz mit dem Fernsehen und der interaktiven Telekommunikation sei keineswegs ausgemacht gewesen und das Kino sollte auch nicht als unvermeidliches Ergebnis einer historischen Entwicklung gesehen werden: ein teleologisches Denken, das sich nun unter dem Schlagwort ›Medienkonvergenz‹ zu wiederholen scheint. Wie kein Geringerer als Serge Daney festgestellt hat, war Bazin durchaus imstande, das Verschwinden des Kinos selbst zu denken, indem er dies nicht als dessen Tod, sondern als dessen letzten Triumph, dessen Vollendung auffasste.¹

1 «Für Bazin liegt am Horizont der Geschichte des Films dessen Verschwinden. Bis dahin geht diese Geschichte mit der Geschichte einer kleinen Differenz einher, die Gegenstand unablässiger Leugnung ist: Ich weiß sehr wohl (daß das Bild nicht die Realität ist), aber dennoch... Bei jedem technischen Wandel erhöht sich die Transparenz, die Differenz scheint geringer zu werden, der Filmstreifen wird zur Haut der Geschichte und die Leinwand ein offenes Fenster zur Welt» (Daney 2000 [1972], 70).

Daney wirft auch ein interessantes Licht auf Bazin, seine Einstellung zum Realismus, Antirealismus und zum Illusionismus. Man vergegenwärtigt sich die Aussage, dass real nicht das Wahre sei, sondern das, woran wir glauben. Diese Idee scheint das Verständnis von Wahrheit als Übereinstimmung von Aussage und Tatsache in Frage zu stellen zugunsten eines Verständnisses von Wahrheit als Kohärenz und Konsens. Bazins Position entspräche demzufolge in etwa dem demokratischen Pragmatismus eines Richard Rorty, der im Anschluss an William James gegen das Konzept eines ‚Spiegels der Natur‘ in der Tradition des westlichen Rationalismus angeht und Wahrheit als Angelegenheit sozialer Konvention auffasst: Wahr ist mehr oder weniger alles, worüber du und ich uns verständigen können (1991, 21). Bazin mag mit seiner Epistemologie nicht ganz so weit gehen. Gleichwohl sehe ich in seiner Theorie wenig Anlass, ihn als naiven Realisten einzustufen, sondern möchte ihn zu den reflektierteren Vertretern des Illusionismus zählen, also zu jenen, die filmische Realitätswirkungen zu einer Angelegenheit des Glaubens, der stilistischen Konventionen und der gemeinsam ausgehandelten Regeln eines Spiels erklären, statt sie aus einem dogmatischen Realismus oder Idealismus herzuleiten.

So ist man überrascht, bei der Lektüre der berühmten Texte über den Neorealismus und über De Sicas *LADRI DI BICICLETTA* (FAHRRADIEBE, I 1948) zu entdecken, wie komplex und nuanciert Bazins Ansichten zum Realismus tatsächlich sind. Nicht nur besteht er immer wieder darauf, dass «der Realismus in der Kunst ausschließlich auf artifiziellen Methoden» basiert (2004h, 308 [«Réalisme» 1948]). Nein, Bazin vermag auch eine Art Selbstaufhebung des Kinos zu denken, sobald es sich dem stellt, was er die «Dialektik zwischen ‚Spektakel‘ und ‚Ereignis‘» nennt, deren Überwindung er – zu Recht oder zu Unrecht – mit De Sicas Film in Verbindung bringt: «Keine Schauspieler, keine Geschichte, keine Mise-en-scène mehr, das bedeutet in der vollkommenen ästhetischen Illusion von Realität letztendlich: kein Kino mehr» (2004i, 351 [«Voleur» 1949]).

Diese Selbstaufhebung des Kinos unterscheidet sich durchaus vom Credo des Neorealismus, das Bazin hier zunächst zu unterstützen scheint. Doch er spricht vielmehr von der Möglichkeit, dass das Artefakt ein Eigenleben entfaltet (was er mit der berühmten, von Deleuze bereitwillig aufgegriffenen und doch recht rätselhaften Aussage zum Ausdruck bringt: «So verwandelt das Kino das Leben am Ende in sich selbst» (2004j, 379 [«Umberto D.» 1952])). Demnach wird das Kino nicht mehr an einer ‚Realität a priori‘ gemessen, sondern entwickelt seine eigene ‚Schwerkraft‘ und materiell-mentale ‚Dichte‘. Überdies

kann das Verschwinden des Kinos auch in dem Sinne verstanden werden, dass es allgegenwärtig wird. Die filmische Art des Sehens, der Darstellung des Selbst, seine Logik des Sichtbaren und des Erzählens, geregelt durch die Abfolge von Konflikt, Komplikation, Auflösung und Erlösung, brauchen nicht mehr auf Schauspieler, Plots und *Mise-en-scène* zurückzugreifen, um als Signifikanten der Authentizität und ‚Wahrheit‘ unserer Realität erfahren zu werden. Oder, um es mit Jean-Luc Nancy zu sagen: «Die Lüge des Bildes ist zur Wahrheit unserer Welt geworden» (2008).

In diesem Punkt weicht meine Bazin-Lektüre allerdings von derjenigen Daney ab. Dieser geht auf dieselbe Textpassage ein:

Die Grenze wird bisweilen angesprochen: «Keine Schauspieler mehr, keine Geschichte mehr, keine *Mise-en-scène* mehr, das heißt, endlich die perfekte ästhetische Illusion der Realität: kein Kino mehr.» Wer nach dem Durchschreiten der Leinwand auf der anderen Seite der Wirklichkeit begegnet, ist über das Lusterlebnis hinausgegangen. Wenn er zurückkehrt (aber in welchem Zustand? sicher besessen) und wenn er noch spricht, dann deshalb, um über das zu reden, was ihm am meisten gefehlt hat: das Verbot (Daney 2000 [1972], 70).

Mit anderen Worten beharrt Daney, immer schon und immer wieder der *ciné-fils*, auf der Andersheit und Transgressivität des Kinos und seiner Fähigkeit, über die Formen der zeitgenössischen visuellen Kultur hinauszugehen. Aber selbst Daney ist sich nicht ganz sicher, ob er sich dabei auf Bazin berufen kann.

Bazin über Indexikalität

Was die sogenannte ‚fotografische Indexikalität‘ betrifft (die bei Bazin entweder unter den Begriff der ‚Spur‘ und des ‚Abdrucks‘ fällt oder als Wirklichkeits-Status und ‚Ontologie‘ des Bildes bestimmt wird), so war ich wiederum überrascht über seine differenzierte Diskussion der Filme von Albert Lamorisse, *CRIN BLANC* (DER WEISSE HENGST, F 1952) und *LE BALLON ROUGE* (DER ROTE BALLON, F 1956). Bazin argumentiert nämlich, die Tatsache, dass Lamorisse hunderte von roten Ballons und sechs verschiedene Pferde einsetzte, um ein einziges Objekt oder Tier zu ‚spielen‘, schmälere den Realismus der Filme in keiner Weise. Realismus ist ein Effekt der Inszenierung und Montage, und damit des Kontexts oder, um es mit Bazin zu sagen, ein Effekt dessen, was «die räumliche Dichte der Wirklichkeit» hat (2004e, 84 [«Montage interdit»

1953/1956]). Am äußersten Ende der Unterscheidung von «dokumentarisch» und «fiktional», aber dennoch eine Bedingung für die «Wahrheit» eines solchen Films ist, dass er sich «ganz dem Kino verdankt» (durch die Rücksichtnahme auf die Einheit des Handlungsraumes), und zugleich «ihm im wesentlich nichts verdankt» (ibid., 80), weil der Anthropomorphismus der Erzählung derjenige eines Märchens ist und deshalb nach einer Form der Einbildungskraft ruft, der sich das «realistische» Medium Film unterzuordnen hat. Und weiter:

Um die ganze ästhetische Fülle zu erreichen, ist es nötig, daß wir an die Realität der Ereignisse glauben können, obwohl wir wissen, daß sie gestellt sind. [...] Dann produziert die Leinwand das Hin- und Herfluten unserer Phantasie, die sich von der Realität nährt, an deren Stelle sie sich zu setzen plant. [...] Doch umgekehrt muß das Imaginäre auf der Leinwand die räumliche Dichte der Realität haben (ibid., 82f).

«Räumliche Dichte» und «Ersatz» sind höchst unerwartete Begriffe an dieser Stelle. Es lohnt sich auf jeden Fall, ihnen genauer nachzugehen, als dies bislang – so weit ich es überblicken kann – getan wurde. Es gilt, diese Begrifflichkeiten neu zu prüfen, sowohl hinsichtlich ihrer anhaltenden Pertinenz (was Fantasy-Genres oder Animation betrifft) wie ihres Pragmatismus (was Konvention und Konsens angeht). Auf jeden Fall aber zeigt die Passage, dass Bazin ohne weiteres in der Lage war, eine «Ontologie» des filmischen Bildes zu entwickeln, ohne eine Indexikalität der ersten Ebene, also eine Anbindung an «dieses materielle Objekt», «diesen Raum und diesen Ort» oder «diesen Moment in der Zeit» vorauszusetzen.

Anders gesagt, Bazins Ontologie des filmischen Realismus ist, so sehr sie auf der Fotografie basiert (worauf auch sonst?), in erster Linie eine Theorie der Einschreibung und Speicherung von Zeit, und sie hängt weniger von dem ab, was wir üblicherweise als «Bild» bezeichnen, also von Mimesis und Repräsentation. In diesem Zusammenhang ist «räumliche Dichte», so sehr Bazin das Konzept auch anhand der langen Einstellung, der *Plansequenz*, und der Schärfentiefe exemplifiziert, nicht mit diesen stilistischen Optionen in eins zu setzen. Ebenso wenig ist «räumliche Dichte» inhärent «natürlich» oder «ontologisch fundiert», sind doch ihre Wirkungen ebenso sehr das Ergebnis von Arrangement, Auswahl und geplantem Vorgehen (das heißt von der *Mise-en-scène*) wie die Montage, ob wir nun an Continuity Editing denken oder an Schuss/Gegenschuss, an Eisensteins Montage der Attraktionen oder andere Formen der dynamischen Montage. Das berühmte Beispiel von

der Löwin und dem Kind in *WHERE NO VULTURES FLY* (Harry Watt, GB 1951) unterstreicht, dass Realismus von räumlicher Homogenität abhängt, was in diesem Fall das Gegenteil von Montage ist.

Andererseits sind räumliche Homogenität und Montage nicht per se inkompatibel, was sich beispielsweise an der Arbeit von Harun Farocki zeigen lässt, dessen zentrale Stilfigur die Kontiguität ist. Auch körniges Videomaterial kann eine hohe räumliche Dichte aufweisen, ebenso wie das HD-Digital-Bild der ersten Einstellung von Michael Hanekes *CACHÉ* (F 2005). Letzterem gelingt es, uns in eine Art ontologisches schwarzes Loch zu stürzen, wenn wir feststellen, dass es sich um eine zeitversetzte Video-Aufzeichnung und nicht um ein diegetisch-filmisches Bild handelt. Auch hier käme uns Bazins «räumliche Dichte» als notwendiges, wenn auch nicht ausreichendes Argument zu Hilfe.²

Das letzte Beispiel verweist ebenso auf Bazin und seine Haltung zur Zeit und zum Bild, zum Intervall und zur Serie: In der laufenden Debatte um die neu zu verhandelnden Eigenschaften von Fotografie und Kino, von Standbild und Bewegungsbild, wird Bazin gern mit dem fotografischen Paradigma des Kinos assoziiert. Es ist aber nützlich, die berühmten Abschnitte wieder zu lesen, in denen er den Film von der Fotografie unterscheidet. Und zwar nicht nur mit der These, dass uns der Film Zeitlichkeit auf eine Art und Weise gibt, wie dies der Fotografie nicht möglich ist, nämlich als «Mumie der Veränderung» (2004b, 39). Lohnend ist vielmehr auch der Essay über «Theater und Kino», wo Bazin die beiden Medien in dem Sinne neu definiert, dass er dem Kino eine eigene Form der «Präsenz» gewährt. Nachdem er erläutert hat, was er unter «Präsenz» versteht (vgl. 2004g, 183ff), und noch einmal betont, dass Fotografie keine «Darstellung» ist, sondern eher einer Spur gleicht, führt er weiter aus:

Das Kino verwirklicht das merkwürdige Paradoxon, sich der Zeit des Gegenstands anzuschmiegen und überdies den Abdruck seiner Dauer zu nehmen. [...] Es ist heute gar nicht mehr sicher, daß es zwischen An- und Abwesenheit keine Zwischenstufe gibt. Die Wirksamkeit des Kinos hat ihren Ursprung ebenfalls im Bereich der Ontologie. Es ist falsch, zu sagen, das Kino sei außerstande, uns «in die Präsenz» des Schauspielers zu versetzen. Es tut dies wie ein Spiegel [...], doch ein Spiegel mit verzögerter Reflexion, dessen Beschichtung das Bild festhält (ibid., 184).

2 Ich habe dafür den Begriff der «metaleptic indexicality» eingeführt; vgl. Elsaesser 2009.

Film weist mit anderen Worten mindestens ebenso sehr einen Zeitindex auf wie eine Raumkadrung. Wenn wir uns in unseren Argumenten zur Indexikalität und ihrem vermeintlichen Verlust im digitalen Bild zu sehr auf den Raumindex fixieren, vernachlässigen wir die Frage, ob der Zeitindex nicht auch bei anderen, nicht-fotografischen Medien vorkommen kann. Dies gilt insbesondere dann, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie wichtig heute die Zeitkodierung von Bildern in Form von «Echtzeit»-Aufzeichnungen der Bewegung menschlicher Phänomene (im Straßenverkehr, in Bahnhöfen, in Einkaufszentren) ist, aber auch der nicht-menschlichen Bewegung (beim Wetter, bei Börsennotierungen und Datenströmen aller Art), die jene Indexikalität bereitstellen, die für jede Risikoberechnung der Ballistik und für das Feedback-Monitoring unabdingbar ist.

Anthropologie, Epistemologie, Ontologie, Ästhetik

Ich möchte zum Abschluss noch skizzieren, inwiefern eine heutige Relektüre Bazins es erlaubt, die letzten fünfzig Jahre der Filmtheorie in einem anderen Licht zu betrachten und eine Logik aufzudecken, die uns sonst entgehen könnte. Weil Bazin – man ist versucht zu sagen: intuitiv – so viele verschiedene Zugänge zum Kino miteinander verband, die später ihre eigene Dynamik entfalten sollten, und gerade weil er dafür auf eine verbindliche Definition und ein ganzheitliches Verständnis des Kinos verzichtet hat, ist er das Alpha und Omega der modernen Filmtheorie. Denn er steht an ihrem Anfang, kann sich aber auch ihr (vorübergehendes) Ende vorstellen, vielleicht sogar ihre Wiedergeburt. Ganz allgemein gesprochen könnte man diese Geschichte als zirkuläre Bewegung sehen, welche die Filmtheorie seit 1945 von der «Ästhetik» zur «Anthropologie» und von der «Anthropologie» zur «Psychologie» und «Ideologie» geführt hat, bevor sie seit den 1990er Jahren wieder zu Fragen der «Ästhetik» zurückgekehrt ist. Oder, um es philosophischer auszudrücken: Die Bewegung verlief von der «Ontologie» zur «Epistemologie» und zurück zur «Ontologie».

Bazin steht am Anfang, weil er, wie oben angedeutet, die ewige Debatte der Vorkriegstheorie – Ist Film eine Kunst oder bloß mechanische Reproduktion, und wenn er Kunst ist, was sind seine medien-spezifischen Charakteristika? – dahingehend verschob, dass er vom ästhetischen zum anthropologischen Ansatz übergang (auch wenn er die ästhetischen und philosophischen Dimensionen nicht ausschließt). Zu den Schlüsselfiguren der *ersten* Generation der Filmtheorie nach dem

Krieg zählte neben Bazin eben auch Edgar Morin mit seinem Buch *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956). Morin wie Bazin, und dieser vor allem in seinem Essay «Ontologie des photographischen Bildes» von 1945, skizzierten eine im weiteren Sinne anthropologische Erklärung für die Existenz des Kinos, die viele Gemeinsamkeiten aufweist, sich in mancher Hinsicht aber auch unterscheidet.

Für Morin war das Kino Teil der menschlichen Fähigkeit, Werkzeuge herzustellen, und damit eine wichtige prothetische Erweiterung der Sinne. Für Bazin dagegen gehört das Kino auch in den Bereich des magischen, das heißt entkörperlichten Handelns, gewährt es doch Schutz vor dem Tod und ermöglicht die Bewahrung der leiblichen Hülle über ihn hinaus. Damit stehen Fotografie und Kino in einer Reihe mit urchzeitlichen Beerdigungsriten wie dem Einbalsamieren oder der Herstellung von Totenmasken, dem Porträtieren der Reichen und Mächtigen ebenso wie dem Familienalbum der einfachen Leute. Morin und Bazin ergänzen sich aber auch, insofern beide auf das ambivalente menschliche Begehren Bezug nehmen, sich selbst zu erschaffen und sich im Imaginären zu vervollkommen: Das Kino ist Spiegel und Doppel, Medium der Herausbildung und der Krise des (Selbst)Bewusstseins zugleich.

Dank ihrer engen Bezugnahme auf den Tod haben die Theorien des Kinos, die sich auf die Fotografie stützen, im Gefolge von Bazin (aber auch von Walter Benjamin und vor allem Roland Barthes) dazu tendiert, sich auf Gedächtnis, Bewahren, Sterblichkeit und Trauer zu konzentrieren. Das Kino erscheint so immer schon als melancholische Kunst im Zeichen des Verlustes und des prekären oder vergeblichen Wiedergewinns verlorener Objekte, wobei die Cinephilie oft von jener angsterfüllten Liebe zur Entdeckung des Einmaligen und des Augenblicks geprägt ist, zu ephemeren und flüchtigen Begegnungen, denen zumindest seit Baudelaire eine Spur der Nostalgie und des Bedauerns anhängt: eine Liebe also, die immer schon im Modus des Rückblicks auf sich selbst reflektiert. Eine solche Theorie des Kinos wird üblicherweise «ontologisch» genannt, weil Bazins einschlägiger Essay diesen Titel trägt. Mir allerdings erscheint Bazin weder als melancholisch noch als dystopisch im Blick auf den gegenwärtigen Zustand der Welt. Auffälligstes Merkmal seiner anthropologisch-ontologischen Vision ist, dass sie antimimetisch ist, wohingegen Morins soziologisch-anthropologischer Zugang, unter dem Einfluss von Sartres Abhandlung über die Selbsterfahrung und Selbstentfremdung *L'imaginaire* (1940), mimetisch genannt werden könnte.

Wenn es um Fragen der Ontologie geht, stellt sich die Lage schwieriger dar, da Bazin von «Ontologie» spricht, wo wir heute von «In-

dexikalität sprechen, und weil «Ontologie», oder vielmehr «schlechte Ontologie», seit den 60er Jahren einen negativen Beiklang besitzt, wobei man Bazin in der Filmtheorie als Hauptverantwortlichen für diese Denksünde ausgemacht hat. Ontologisches Denken (ob es sich nun um katholisch-Bazinianische oder agnostisch-Sartresche Betrachtungen von Seinsweisen handelt) erfuhr eine Kritik durch die radikale Wende zur Epistemologie (zu verstehen als Untersuchung unserer Weisen des Wissens und Nichtwissens). Diese mündete unter den Rubriken «Ideologiekritik», der *politics of representation* und der Cultural Studies in eine durchaus andere Form der Anthropologie (zu verstehen als Untersuchung der Bedingungen von Wandel und Bruch, unterhalb und über der Wahrnehmungsschwelle, aber auch mit einem sozialpolitischen Fokus auf Identität, soziale Gerechtigkeit und radikale Transformation der Gesellschaft).

Die *zweite* Nachkriegsgeneration von Filmtheoretikern (Christian Metz, Jean-Louis Comolli und Jean-Louis Baudry in Frankreich, Peter Wollen, Stephen Heath und Laura Mulvey in Großbritannien) richteten spezifische epistemologische Fragen ans Kino: In welchem Sinne stellt es Wissen bereit, und welche Art von Wissen ist das? Die Apparatustheorie ist in diesem Sinne, ungeachtet ihrer psychoanalytischen Unterfütterung, eine epistemische Theorie des Kinos. Entsprechend gingen die von Althusser und Lacan beeinflussten Theoretiker bei ihrer Bazin-Lektüre davon aus, dass sein Realismus etwas mit Wahrheitsansprüchen zu tun hatte, die man umgehend als irreführend und «ideologisch» kritisierte – obwohl doch Bazin, wie ich zu zeigen versucht habe, immer schon eine viel nuanciertere, ästhetische Sicht vertrat und Realismus als eine Funktion der Künstlichkeit und der Konventionen des Kinos betrachtete; und obwohl er davon ausging, dass etwas, das wir im Kino als real erfahren, nicht über eine Entsprechung in der «realen Welt» verfügen müsse.

Das ist nun eine klassische ästhetische Position, die man mit einer postkantischen Ästhetik des «Spiels» und des «Glauben-Machens» in Verbindung bringen kann. Bazin ist so singulär, weil in seinem Denken die anthropologische Perspektive der Sozialgeschichte nicht vom ästhetischen Urteil des Kritikers getrennt wird, während seine philosophischen Reflexionen über die Ontologie des fotografischen Bildes die epistemologische Dimension des Kinos («ich weiß ..., aber trotzdem») ebenso wie des Films nicht unterschlagen. Nicht von ungefähr lautet der berühmte letzte Satz des Ontologie-Essays: «Andererseits ist der Film eine Sprache» (2004b, 40). Schaut man daraufhin Bazins Artikel «Die Entwicklung der Filmsprache» an, so sieht man, dass er

«Sprache» als Praxis versteht, die Regeln und Konventionen unterliegt, wohingegen eine stilistische Grammatik oder Rhetorik bestimmten Zwecken dient. Bazins Essay versucht also zugleich ein Argument zugunsten des «Inhalts der Form» zu vertreten, das mit einer konstruktivistischen Interpretation des filmischen Realismus und filmischer Wahrscheinlichkeit vereinbar ist. («Doch natürlich basiert der Realismus in der Kunst ausschließlich auf artifiziellen Methoden» [2004h, 308 («Réalisme», 1948)]).

Das Paradox besteht nun darin, dass der epistemologische Blick auf das Kino (als Quelle verlässlichen Wissens) dann am stärksten ins Auge sprang, wenn man Bazins Realismus als «realistische» Ideologie und als nicht hinreichend dekonstruierten «Subjekt-Effekt» denunzierte. Aber handelte es sich dabei um mehr als um eine Umkehrung seiner Grundannahmen, die auf eben diese Annahmen angewiesen blieb, oder brauchte man einen leichten Gegner, dem man die Gegenposition unterstellen konnte? Epistemische Filmtheorie, so ist man versucht zu bilanzieren, war eine enttäuschte oder entzauberte Form Bazinscher Cinephilie, aber – in meiner Lektüre – auf jeden Fall eine Cinephobie, deren Materialismus auf einem nur partiell rezipierten, wenn nicht sogar falsch verstandenen Bazin basierte. Selbst die sozial-konstruktivistische Wende teilt den epistemischen Impuls, der gespalten bleibt zwischen einer dystopischen Sicht der Konstruiertheit aller Repräsentation und der utopischen, befreienden Kraft, die sie den performativen Möglichkeiten sozialer Konstruktionen zuschreibt.

Dem begegnet insbesondere die angloamerikanische epistemische Filmtheorie, die unter dem Label des «Kognitivismus» läuft, mit Argwohn. Noël Carroll, David Bordwell, Richard Allen und Murray Smith haben auf jeweils unterschiedliche Weise und mit unterschiedlichen Argumenten zu zeigen versucht, warum und wie Theorien des Illusionismus und des Verkennens verschiedene philosophische Grundannahmen unzulässig vermengen. Dies führe zu epistemologischen Scheinproblemen, welche die Natur der Wahrnehmung und ihre Beziehung zur Wahrheit und zum Bewusstsein betreffen. Kognitivisten und analytische Philosophen, die sich mit dem Kino befassen, stellen mithin in Frage, dass wir es im Kino entweder mit einer Illusion/Simulation oder aber mit einer Entfremdung/Verdinglichung zu tun haben. Sie vertreten stattdessen die Position, dass die Wahrnehmung, das Erkennen und das Aufzeichnen von Gegenständen, Menschen oder Orten in Bewegungsbildern weder eine Täuschung noch ein bewusstes Sicheinlassen auf die Illusion (*the willing suspension of disbelief*) voraussetzen (Carroll 1988, 89ff).

Eine indirekte – und, wie sich zeigen sollte, nicht immer willkommene – Unterstützung erhielt die Kritik der Kognitivisten an der fehlgeleiteten Agenda der epistemologisch-skeptischen Filmtheorie von unerwarteter Seite, und zwar von jemandem, der auf die Entwicklung der heutigen Filmtheorie eine größere Auswirkung haben sollte. Ich spiele hier auf einen weiteren Philosophen an, der sich mit der *Screen Theory* allerdings nicht detailliert beschäftigt, sondern sie im Grunde einfach ignoriert hat, auf Gilles Deleuze. Indem er die epistemologischen Fragen nach dem Bild, dem Subjekt, der Sprache und dem Wissen beiseite wischte, setzte Deleuze die Ontologie wieder zentral auf die Agenda der Filmtheorie, und zwar im Rahmen einer Philosophie der Energie und des Prozesses, des Werdens und der Intensitäten – vor allem aber mit dem Versprechen einer gänzlich anders gelagerten Taxonomie, die nicht mehr von Wahr und Falsch, Schein und Sein, Körper und Geist ausgeht, sondern Kino als Teil, ja sogar als Form des Lebens auffasst statt als dessen Gegensatz.

Was die (falsch gestellte) Frage ‹Ist Kino Kunst?› für Bazin, das wurde die Frage ‹Welche Art von Wissen verschafft uns das Kino?› für Deleuze. Bei Deleuze ging es im Kino plötzlich nicht mehr um das Herstellen von Bedeutung, um Subjektivierung oder die ‹Repräsentation von...›, sondern um Bewegung als Manifestation des ‹Lebens› und um ‹Zeit› (oder ihre Aufhebung). Kino ist für ihn das Medium, in dem dies erfahrbar wird. Bazins Satz ‹So verwandelt das Kino das Leben am Ende in sich selbst› (2004j, 379) klang nun verdächtig deleuzianisch, weil in Deleuzes Version das Kino am besten als einzigartiges Amalgam von Geist *und* Materie zu verstehen war, jenseits jeglicher Subjekt/Objekt-Unterscheidung, fast schon als (spinozistische) ‹Substanz›, die die Welt ausfüllt und das Abstrakte und das Konkrete auf neue Weise organisiert, ebenso wie das Belebte und das Unbelebte, das Aktuelle und das Virtuelle, das Generelle und das Partikulare – kurz, das Kino macht für Deleuze eine neue Klassifikation dessen nötig, was existiert: Es ruft nach einer neuen Ontologie.

Stanley Cavell würde wahrscheinlich zustimmend nicken, hat er selbst doch in *The World Viewed – Reflections on the Ontology of Film* (1971) die Essenz des Filmischen bestimmt als eine Form des Nicht-Sehens oder des aufmerksam wahrnehmenden Sehens. Dies gebe den Filmen die Möglichkeit, uns zu lehren, wie wir sie anschauen und über sie denken sollen. Eben weil das Kino eine technische Reproduktion ist, werden Menschen und Dinge dort nicht dargestellt; sie sind vielmehr als nicht-gegenwärtige und doch präsente das inkarnierte philosophische Rätsel des Gegenwärtigen, und sie berühren uns nur, sofern

wir uns gestatten, ebenso in einem Modus des Seins gegenwärtig zu sein, der von unserem üblichen, auf Bedeutung versessenen und an Zielen orientierten Selbstsein abweicht. William Rothman und Marian Keane fassen Cavells Film-Ontologie folgendermaßen zusammen: «Lernen, was Filme sind, ist untrennbar verbunden mit dem Erwerb von Selbsterkenntnis» (2000, 18). Man könnte eine ganze Reihe weiterer Filmwissenschaftler und Philosophen aufzählen, die versuchen, uns die «Präsenz», die «Gegenwart» oder das «Leben» der Dinge zurückzuerstatten, losgelöst von dem Nutzen und der Bedeutung, die sie sonst für uns haben mögen.

Damit haben wir uns weit entfernt von der Auffassung, dass Medien – und vor allem Bildmedien – nur zum Verblendungszusammenhang der sichtbaren Welt beitragen können. Deleuze, Cavell wie auch Jean-Luc Nancy und Giorgio Agamben wollen uns nahelegen, dass die Kunst des Kinos eine Ontologie der Präsenz, der Geste und des Erscheinens impliziert, in der sich Wissen nur denen enthüllt, die gelernt haben oder willens sind zu «sehen», ehe sie «verstehen». Als Denker der immer schon vermittelten Welt entwerfen sie das Projekt einer post-epistemologischen Ontologie des Kinos, wobei Kino einem Verständnis in Begriffen des Glaubens und Vertrauens eher zugänglich wird als in binären Kategorien der Wahrheit und der Täuschung, der Realität und ihrem Simulakrum.³ Damit stellt sich die Frage, ob André Bazins *Qu'est-ce que le cinéma* überhaupt noch als Wissensfrage zu verstehen sei und nicht vielmehr zur Seinsfrage geworden ist, im Sinne von «was Kino ist» oder einfach nur «Kino ist». Was wiederum bedeuten würde, dass wir gar nicht im Kino sein müssen, um Kino zu sehen, zu fühlen und zu leben.

Es ist gegen den Hintergrund dieser ontologischen Grundannahme, dass sich auch die Wissensfrage, das heißt die Frage nach der Epistemologie des Kinos, wieder stellen lässt, um sie jenseits der Skepsis, des Konstruktivismus und der Relativierung neu zu verhandeln. Auch dabei kommt uns Bazin zu Hilfe: Sein Satz, das Kino sei erst noch zu erfinden, würde für uns heute bedeuten, dass das Kino immer schon von dem wusste, was es noch nicht wissen konnte. Anders formuliert:

3 War die Wissensfrage in den Geistes- und Sozialwissenschaften der 70er und 80er Jahre meist eine negative Infragestellung der Möglichkeit gesicherten Wissens überhaupt und Ausdruck radikaler Skepsis, in der jede «Ontologie» oder «Ordnung der Dinge» einem historisch, ideologisch oder technologisch determinierten Epistem geschuldet war, müsste man nun Foucaults Archäologie des Wissens umkehren und argumentieren, dass jede Epistemologie, jede Form von Wissen, die Medienrealität als «Evidenz» und als gegeben schon voraussetzt.

Es geht nicht darum, was Bazin über die Medien heute zu sagen hätte, sondern was er über sie bereits gesagt hat. Grund genug also, ihn neu zu lesen, denn das halbe Jahrhundert im Zeichen Bazins hätte somit gerade erst begonnen.

Literatur

- Bazin, André (2004a) *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander.
- Bazin, André (2004b) Ontologie des photographischen Bildes [Ontologie de l'image photographique, 1945/1958]. In: Bazin 2004a, S. 33-42.
- Bazin, André (2004c) Der Mythos vom totalen Film [Le mythe du cinema total, 1946]. In: Bazin 2004a, S. 43-49.
- Bazin, André (2004d) Der Film und die Erforschung der Erde [Le cinéma et l'exploration, 1953/1954]. In: Bazin 2004a, S. 50-60.
- Bazin, André (2004e) Schneiden verboten! [Montage interdit, 1953/1956]. In: Bazin 2004a, S. 75-89.
- Bazin, André (2004f) Die Entwicklung der Filmsprache [L'évolution du langage cinématographique, 1951/1952/1955]. In: Bazin 2004a, S. 90-109.
- Bazin, André (2004g) Theater und Film [Théâtre et cinéma, 1951]. In: Bazin 2004a, S. 162-216.
- Bazin, André (2004h) Der filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung [Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération, 1948]. In: Bazin 2004a, S. 295-326.
- Bazin, André (2004i) LADRI DI BICICLETTA (FAHRRADDIEBE) [Voleur de bicyclette, 1949]. In: Bazin 2004a, S. 335-351.
- Bazin, André (2004j) Ein großes Werk: UMBERTO D. [Une grande œuvre: Umberto D., 1952]. In: Bazin 2004a, S. 375-379.
- Bazin, André (2009) Leben und Tod der Doppelbelichtung [Vie et mort de la surimpression, 1946/1958] (in diesem Heft).
- Cavell, Stanley (1971) *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. New York: Viking.
- Carroll, Noël (1988) *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.
- Daney, Serge (2000) Die Leinwand des Phantasmas [L'écran du fantasme, 1972]. In: Ders.: *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*. Hg. v. Christa Blümlinger. Berlin: Vorwerk8.
- Deleuze, Gilles (1989) *Das Bewegungs-Bild (Kino 1)* [Cinéma 1. L'image-mouvement, 1983]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1991) *Das Zeit-Bild (Kino 2)*. [Cinéma 2. L'image-temps, 1985]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Eliot, T.S. (1967) Tradition und individuelle Begabung [Tradition and the Individual Talent, 1917]. In: Ders.: *Essays I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 345-356.
- Elsaesser, Thomas (2009) Performative Self-Contradictions: Michael Haneke's Mind Games. In: *Michael Haneke: A Cinema of Provocation*. Hg. v. Roy Grundmann. Oxford: Blackwell.
- Foucault, Michel (1977) *Theatrum philosophicum*. In: Gilles Deleuze/Michel Foucault: *Der Faden ist gerissen*. Berlin: Merve.
- Kittler, Friedrich (1993) *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig: Reclam.
- Gozlan, Gérard (1962a) Les délices de l'ambiguïté. Éloge d'André Bazin. In: *Positif*, H. 46, S. 39-69.
- Gozlan, Gérard (1962b) Éloge d'André Bazin (suite et fin). In: *Positif*, H. 47, S. 16-60.
- Morin, Edgar (1958) *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung [Le cinéma ou l'homme imaginaire, 1956]*. Stuttgart: Klett.
- Nancy, Jean-Luc (2008) *After Tragedy*. Manuskript eines Vortrags an der New School University, 10. April.
- Rorty, Richard (1991) *Objectivity, Relativism, and Truth*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rothman, William/Keane, Marian (2000) *Reading Cavell's The World Viewed. A Philosophical Perspective on Film*. Detroit: Wayne State University Press.
- Sartre, Jean-Paul (1940) *L'imaginaire*. Paris: Gallimard.
- Talbot, William Henry Fox (1981) Der Stift der Natur [The Pencil of Nature, 1844]. In: *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*. Hg. v. Wilfried Wiegand, Frankfurt a.M.: Fischer, S. 60-89.