



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Agenturen-Denken. *Leviathan* als filmische
Bodenprobe.“

verfasst von

Ulrike Wirth

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Ass. Dr. habil. Andrea Seier, M.A.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Sensorische Erkundungen	S. 5–14.
1. Die Materialität der Welt im Film. Denken – Bewegung – Handeln	S. 15–39.
1.1 Frühe Filmästhetik – Akteure und Experimentalanordnungen	S. 17–35.
1.1.1. Erschließung der äußeren Wirklichkeit? Großaufnahme und Gesicht (Béla Balázs)	S. 19–26.
1.1.2. Das Meer, die kinematographische Zeit und ihre Ungeheuer (Jean Epstein)	S. 27–35.
1.2. Agenturen des Films (Lorenz Engell)	S. 35–39.
2. Soziologien und Ontologien einer assoziierten Welt	S. 40–55.
2.1. Redefinitionen des Leviathans – Ethnographie der „Modernen“	S. 41–52.
2.1.1. Kritische Reflexion von <i>Agency</i> – Zwischen Praxis und Ereignis	S. 43–48.
2.1.2. Das Parlament der Dinge (Bruno Latour)	S. 48–50.
2.1.3. Defining a Salmon – Exzess (John Law)	S. 50–52.
2.2. Körpergrenzen und Relationen – Agentieller Realismus (Karen Barad)	S. 53–55.
3. Notizen zum <i>Sensory Ethnography Lab</i>	S. 56–78.
3.1. <i>Leviathan</i> als filmische Bodenprobe – Ein Close-Reading	S. 59–78.
3.1.2. Genesis: Fragmentierte Körper in Bewegung – Ästhetisch-Materieller Exzess	S. 61–64.
3.1.3. „Before there are voices...there is everything else“	S. 64–65.
3.1.4. Das Schiff als Nexus	S. 65–67.
3.1.5. Observational Camera – „I feel you looking“	S. 67–69.
3.1.6. Praxis – Subjektwerdung	S. 70–71.
3.1.7. Agens/Patiens – Symmetrische Verteilung	S. 71–73.
3.1.8. Where to situate the human?	S. 73–74.
3.1.9. Auflösung der Zonen – Agentielle Schnitte	S. 75–77.
3.1.10. Akteure des Films – End-Credits	S. 77–78.

3.2. Conclusio: „Restless Ontological Parity“ – Ein posthumanes Experiment im Ordnen der Dinge?	S. 79–81.
--	-----------

<u>4. Anhang</u>	S. 82–89.
4.1. Bibliographie	S. 82–86.
4.2. Internetquellen	S. 86–88.
4.3. Filmographie	S. 88.
4.4. Abbildungsverzeichnis	S. 88–89.

Abstract

Danksagung

Curriculum Vitae

Einleitung: Sensorische Erkundungen

31. he maketh the deep to boil like a pot:
he maketh the sea like a pot of ointment.

32. he maketh a path to shine after him;
one would think the deep to be hoary.

33. upon earth there is not his like,
who is made without fear.

Job 41¹

Was mag ein Film zum Thema haben, in dessen Titel und Exposition die Omnipotenz des Seeungeheuers der jüdisch-christlichen Mythologie beschworen wird? Jene Kreatur also, die seit Anbeginn der Zeit in der Tiefe haust und dereinst, am Ende aller Tage, nur von ihrem Schöpfer gerichtet werden kann. So stellt die Jagd nach dem Leviathan ein ebenso müßiges wie vermessen Unterfangen dar und taucht als Sinnbild menschlicher Hybris in der abendländischen Kulturgeschichte motivisch in vielfältiger Weise auf. Die Filmgeschichte wäre ohne die obsessive Suche nach (marinen) Monstren gewiss um einen bedeutenden Topos ärmer. Herman Melville hat einem solchen Besessenen und somit auch einer der ältesten Kulturtechniken der Menschheit ein literarisches Denkmal gesetzt. Die der Küste New Bedfords vorgelagerte See, Schauplatz des Kampfes mit dem weißen Wal, wurde im Jahr 2011 auch von den AnthropologInnen Lucien Castaing-Taylor und Véréna Paravel aufgesucht, um eine Dokumentation über heutigen, kommerziellen Fischfang zu drehen. Mehrere Dutzend Kameras zeichneten Bilder und Töne „eines schaukelnden Stücks Raum“ auf und lieferten Eindrücke jenes „größten aller Imaginationsarsenale“ – „dem Schiff, der Heterotopie schlechthin“.² Der filmische Kosmos, der ihrem Leviathan entspringt, lässt denn auch etwas ganz anderes als eine überzeitliche oder gar göttliche Ordnung denken. Dem, was hier stattdessen versucht wurde zu konstruieren, will ich in meiner Diplomarbeit nachgehen. Da *Leviathan* (2012) somit meinen eigentlichen Forschungsgegenstand darstellt, möchte ich konsequenterweise direkt über ihn einsteigen und einen ersten kurzen Einblick in dieses audiovisuelle Experiment geben. Dies wird sich nicht bewerkstelligen lassen, ohne dabei auch auf die Produktionsumstände einzugehen, denn diese sind nicht nur operativer Modus sondern auch narrativer Kern des Films.

¹ *Book Job 41*, Fassung King James Bible, hier zitiert nach *Leviathan*, Regie: Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel, DVD, Dogwoof, Arrête Ton Cinéma 2012, 00:00:23–00:00:49.

² Michel Foucault, „Andere Räume“, *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. v. Karlheinz Barck et al., Leipzig: Reclam 1992, S. 34–46, hier S. 46.

Destabilisierung euklidischer Koordinaten scheint Programm, an Stangen befestigte, wasserdichte GoPro-Kameras³ tauchen in die Wellen des Atlantiks ein und wieder auf und wechseln perspektivisch zwischen Schwärmen von Seesternen und Schwärmen von Seemöwen. Ihre räumliche Anordnung, oben und unten – Luft und Wasser, wird mitunter gar antipodisch verkehrt. Das Kameraauge zeigt sich als unerbittliches, vor allem jedoch egalitäres Mikroskop; ebenso lange, wie es sich an abgetrennten Fischköpfen festsaugt, bleibt es an der müden, faltigen Augenpartie des Kapitäns hängen. In der Kombüse vor dem Fernseher einzuschlafen ist hier ebenso konstitutiv für Hochseefischerei, wie in Akkordarbeit Netze auszuwerfen/einzuholen und den Fang weiterzuverarbeiten. Überhaupt scheint Fischerei hier ein Geschehen zu sein, das Vögel, Fische, Menschen und Technik gleichermaßen involviert und betrifft. Die sichtbaren Qualitäten der materiellen Welt sind zudem nicht immer, oder nur bedingt intelligibel. Das Analogon der Körnung, das digitale Pixel tritt hervor, Farben irrlichtern durch Bilder, welche die längste Zeit die Nacht zum eigentlichen Motiv haben: eine Formen schluckende Dunkelheit, die dadurch jedoch deren Materialität, ihre grelle, artifizielle Farbigkeit zum Vorschein bringt, und surreale Nahaufnahmen hellroter Blutfontänen, giftgrüner Wellenkämme oder leuchtend bunter Schleppnetze liefert; Fischfang in seiner ästhetischen Dimension. Auch der akustische Raum des Films versammelt ein Neben- und Durcheinander von Vogelgeschrei, tosenden Wellenschlägen und menschlichen Stimmen.⁴ Und im wörtlichen Sinne unterhalb aller visuellen und akustischen Ereignisse präsent und sie dennoch meist überlagernd ist ein monotones Summen, die Taktung einer Maschine vernehmbar.

Hochseefischerei gestaltet sich hier nicht primär als menschliches Wagnis sondern als relationales Gefüge heterogener Akteure der technischen wie der biologischen Sphäre bzw. der menschlichen und nicht-menschlichen Welt. Doch auch der Grenzverlauf jener ontologischen Bereiche scheint permeabel; kein Establishing Shot verortet je ein in sich abgeschlossenes Ganzes und kein Voice-Over oder eine andere erklärende Geste – von der einleitenden biblischen Exposition abgesehen – gibt den Geschehnissen von einem externen Ort aus Bedeutung. Information und Explikation machen einem multi-sensorischen, immersiven Sog Platz.

In dieser knapp neunzig-minütigen Dokumentation über kommerziellen Fischfang im Nordatlantik

³ Bei GoPro handelt es sich um kleine, leichte und ziemlich robuste Digital Video (DV) Kameras, die vor allem im Amateurfilmbereich vielfältig eingesetzt werden. Das Unternehmen bewirbt sie vordergründig als leistungsstarke Geräte für Outdoor-Aufnahmen und hier insbesondere für sportliche Aktivitäten. Der Slogan von GoPro lautet so auch folgerichtig: „Be a Hero.“ (vgl. <http://de.gopro.com/>).

⁴ Michel Chions hierarchischem Diktum für den Filmton „There are voices, and then everything else.“ wird in diesem Film konstant versucht, gegenzusteuern. Michel Chion hier zitiert nach Holly Rogers, *Visualising Music. Audio-Visual Relationships in Avant-Garde Film and Video Art*, Saarbrücken: Lambert Academic Publishing 2010, S. 15.

wird weder die Allmacht des alttestamentarischen Monsters noch die Handlungsmacht irgendeiner zentralen Instanz verhandelt. Wenn nicht der archaische Kampf gegen die Elemente, das Aufeinandertreffen von Mensch und Natur zur Disposition steht, was dann?

Als Überleitung zu meinem Forschungsvorhaben möchte ich daher zunächst die Erörterung einer offenbar zentralen Schwierigkeit während der (Post-)Produktion des Films voranstellen:

„Our main struggle was where to situate humanity in the cosmos we were constructing. For all of the inherent anthropomorphism of cinema, we had a kind of post-humanist ambition to relativize the human in a larger physical and metaphysical domain of both interspecies bestiality and of animate-inanimate promiscuity, one in which humans, fish, birds, machines, and the elements would have a kind of restless ontological parity.“⁵

Where to situate the human? Dies ist jene Problemstellung, welche für die AnthropologInnen Castaing-Taylor und Paravel von Anfang an von Bedeutung sein musste, jedoch insbesondere während des Schneideprozesses virulent wurde. Diese Frage impliziert nun nicht „Wohin mit dem Menschen?“ sondern „Um welche Größe handelt es sich, wenn vom Menschen gesprochen wird?“ Die Problematik der Verortung und somit auch der Stellung des Menschen innerhalb der und in Bezug zur Ordnung der Dinge ist integraler Bestandteil eines historisch gewachsenen Diskurses, in welchem Frage und Antwort im Hinblick auf die Konstituierung des menschlichen Subjekts höchst unterschiedlich artikuliert und befunden wurde/wird. In der Wissenschaftsforschung – insbesondere in der Disziplin der Science Technology and Society Studies (STS) – oder beispielsweise in der feministischen Forschung (den Queer- und Genderstudies) erfreuen sich Hybride und Kollektive von Quasi-Objekten und genuin instabilen Identitäten und Entitäten, welche allesamt nur über ihre respektiven Relationen punktuell zu bestimmen, außerhalb dieser nicht denkbar und somit immer nur metastabil⁶ existent sind, schon seit längerem epistemischer Prominenz. In den letzten zwei Jahrzehnten wurde zudem ein (angeblicher) Paradigmenwechsel verabschiedet, der sowohl das Anthropozän⁷ wie auch, oder gerade deswegen, das posthumane Zeitalter⁸ einleitete. All diese überaus heterogenen Ansätze eint jedoch, dass sie alternative Subjekt-Objekt-Verhältnisse proklamieren bzw. diese gänzlich unterlaufen und von der Idee einer zentralen, handelnden Instanz absehen. Auch in der Medienwissenschaft, in der ich auch meine Forschungsinteressen primär

⁵ Scott MacDonald, „Conversations on the Avant-Doc: Scott MacDonald Interviews“, *Framework: The Journal of Cinema and Media* 54/2 Fall 2013, Detroit (Michigan): Wayne State Univ. Press: 2013, S. 259–330, Castaing-Taylor and Paravel on *Leviathan*, S. 324–330, hier S. 327.

⁶ Vgl. Michael Cuntz, „Individuation, Werden und Kollektiv“, *Unmenge – Wie verteilt sich Handlungsmacht?* hg. v. Ilka Becker et al., München: Wilhelm Fink 2008, S. 37–43.

⁷ Vgl. Bruno Latour, „Agency at the time of the Anthropocene“, *New Literary History* 45 2014, S. 1–18.

⁸ Vgl. Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge (UK)/Malden (MA/USA): Polity Press 2013.

situiert wissen möchte, wurde beispielsweise unter Bezugnahme der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) Bruno Latours und Michel Callons die Gewichtung auf Prozesse der Mediatisierung und auf Fragen der Übersetzung und Verteilung entscheidend verlagert.⁹

Ich denke, Lucien Castaing-Taylor, der an der Harvard University dem *Sensory Ethnography Lab* (SEL) vorsteht, und Véréna Paravel, die ebenfalls dort arbeitet und zuvor in Paris bei Bruno Latour studiert hat, haben mit ihrem ästhetischen Portrait von Hochseefischerei ein Experiment im Vor-Ort-Sein durchgeführt, welches Michael Cuntz' Erläuterung der Methodik der ANT/STS bei deren praxeologischen Laboruntersuchungen sehr nahe kommt, aber auch entscheidend darüber hinausgeht:

„Die Ethnologisierung der eigenen Gesellschaft und ihrer Praktiken, also der Versuch, einen unvoreingenommenen oder verfremdenden Blick zu entwickeln, bedient sich des Verfahrens der dichten Beschreibung, in der das vermeintlich Nebensächliche registriert und in seiner Bedeutung innerhalb der Handlungsabläufe oder Operationsketten erkennbar wird.“¹⁰

Der ethnologisierende Blick ist gewiss ein Modus Operandi dieses Films, der nicht zwischen Neben- und Hauptschauplätzen unterscheidet. Hier wird jedoch nicht nur in einer dichten und verfremdenden filmischen Beschreibung Akteuren bzw. Akteur-Verhältnissen nachgegangen, sondern diese und ihre Aktionsräume bringen sich auch selbst hervor und stellen sich als Mediateure aus. Dieser Umstand liegt im entscheidendsten Schritt begründet, den Castaing-Taylor und Paravel für ihren Film gesetzt haben. Denn sie waren nicht die einzigen, die mit jenem Arsenal an Videokameras aufgenommen haben. Einige Apparate wurden abgegeben, sprichwörtlich in andere Hände gelegt. Oder genauer, an anderen Händen befestigt. So waren GoPro-Kameras beispielsweise an Handgelenk, Kopf und Brust der Schiffscrew, wie auch am Mast und vor dem Bug des Schiffes montiert. Die Perspektiven und Wahrnehmungen, die solcherart ermöglicht wurden, waren zwar von Castaing-Taylor und Paravel als demokratischer Akt der Verteilung von Handlungsmacht bzw. Autorschaft intentional gesetzt, unterlagen aber primär den Faktoren Zufall und Bewegung.¹¹ Im heterogenen Feld des Dokumentarischen bzw. nicht-fiktionalen Films hat die Frage, wer sich als Subjekt vor und hinter der Kamera zu verantworten hat und ver-antwortet¹²

⁹ Siehe u. a. Andrea Seier, „Von der Intermedialität zur Intermaterialität. Akteur-Netzwerk-Theorie als Übersetzung post-essentialistischer Medienwissenschaft“, *ANT und die Medien*, hg. v. Lorenz Engell/Bernhard Siegert, Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2013/2, Hamburg: Felix Meiner 2013, S. 149–165.

¹⁰ Michael Cuntz, „Agency“, *Handbuch der Mediologie. Signatures des Medialen*, hg. v. Christina Bartz et al., München: Wilhelm Fink 2012, S. 28–40, hier S. 33f.

¹¹ Vgl. auch Caryl Neyrat, „Blood of the fish, beauty of the monster“, DVD Booklet zu *Leviathan*, Dogwoof, Arrête Ton Cinéma 2012, S. 2–5, hier S. 3.

¹² Mit dieser typographischen Setzung begeben sich bereits tief in jenen aktuellen Diskurs hinein, der im

werden kann, ohnehin besonderes Gewicht. Für *Leviathan* ist sie jedoch programmatisch. Somit steht er auch ganz vorne in einer Reihe von Filmen, bei denen man sich unentwegt fragen muss: Wo ist die Kamera?

Was es bedeutet, von einem fragmentierten Körper aus – gleich ob Mensch, Tier oder Maschine – Einblick darüber zu gewinnen, wie sich dieser in seinen Umständen bewegt, lässt sich treffend mit „senses of wonder“ beschreiben; die Befriedigung ihres eigenen Sinns für das Phantastische markierte für Castaing-Taylor und Paravel so auch den Endpunkt ihrer Dreharbeiten.¹³ Dass *Leviathan* den Eindruck von „presenting the world now and anew“ vermittele und eine genuin viszerale Erfahrung sei, ist in vielen Rezensionen angemerkt worden.¹⁴ Das war auch mein erstes Empfinden. Ich habe den Film das erste Mal im Rahmen der Viennale 2012 gesehen, ein Screening zu welchem die beiden RegisseurInnen (ein schwieriges Wort im Kontext dieser Arbeit, doch gerade deswegen fällt es hier) auch für ein Q&A anwesend waren. Mir ist vor allem noch in guter Erinnerung, dass der virtuelle Wellengang bei mir reelle Seekrankheit hervorgerufen hat. Ein Umstand, den ich anfangs zwar als ironischen Seitenhieb auf die Heterotopie Kino amüsiert zur Kenntnis genommen, dann aber alsbald verflucht habe.

Wenn Castaing-Taylor und Paravel für ihre sensorische Erkundung eine posthumane Ambition herausstreichen, befinden sie sich inmitten eines sehr aktuellen (Film-)Diskurses. Fragen nach non-humaner Agency,¹⁵ und damit auch Fragen nach der Repräsentation nicht-menschlicher Existenzformen im Film, scheinen zum einen angesichts der das Tagesgeschehen dominierenden politisch-ökologischen Krisenstimmung (beispielhaft seien hier Klimawandel und Überfischung als Schlagworte angeführt) wenig verwunderlich. Zudem erweisen sich Agency-Fragen hinsichtlich des Stellenwertes, der dem Begriff ‚Kontingenz‘ mittlerweile an Stelle – oder eigentlich in Nachfolge – von ‚Determinismus‘ zukommt, auch als naheliegend.¹⁶ Agency im filmischen Kontext betrifft nun nicht nur dessen diegetische Ebene oder die Organisation der aufgenommenen Daten als solcher

Folgenden auch Thema sein wird und in welchem ich auch meine Arbeit verorten möchte (vgl. u. a. die Differenzierung im Englischen: „responsibility and response-ability“ bei Karen Barad, „Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart“, *Parallax* 20/3, 2014, S. 168–187, hier S. 183).

¹³ Vgl. MacDonald, „Conversations on the Avant-Doc“, S. 327.

¹⁴ Phil Coldiron, „Blood and Thunder: Enter the Leviathan“, *Cinema Scope* 52, 2012, <http://cinemascope.com/features/blood-and-thunder-enter-the-leviathan/> zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.; vgl. auch Agnieszka Gratzka, „Real Time. Radical filmmaking at the Sensory Ethnography Lab“, *frieze* 163, Mai 2014, http://www.frieze.com/issue/print_article/real-time/, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

¹⁵ Agency wird in Folge zentrales Thema sein. Hier sei zunächst eine kurze Definition von Agency gegeben: „Der Begriff *agency* bezeichnet die ‚Handlungsmacht‘ von Akteuren, das heißt ihren Anteil an Handlungen, Prozessen, Entwicklungen, Funktionsweisen, der einen nachweisbaren, erkennbaren, plausibel beschreibbaren Unterschied für deren Ablauf macht“ (Cuntz, „Agency“, S. 28). Dem ist noch hinzuzufügen, dass Agency somit nicht (notwendigerweise) auf intentionales Handeln verweist.

¹⁶ Siehe u. a. Thomas Elsaesser, „Kontingenz und Handlungsmacht im zeitgenössischen Kino“, *Unmenge – Wie verteilt sich Handlungsmacht?*, hg. v. Ilka Becker et al., München: Wilhelm Fink 2008, S. 157–190, hier insbesondere S. 158–160. und S. 166–173.

(wie dies bei Thomas Elsaesser Thema ist), sondern kann bereits auf Produktionsebene Relevanz haben: Obgleich Tieren (für gewöhnlich) die Möglichkeit von Autorschaft abgesprochen wird, kam aus dem Amateurfilmbereich (hier im mehrdeutigen Sinn zu verstehen) das bis jetzt konsequenteste und verblüffendste Beispiel einer entfesselten Kamera; unwillentlich und unmotiviert auf die Welt gerichtet – die Möwe mit der GoPro-Kamera.¹⁷

Den Möglichkeiten dieser Kameramodelle eingedenk steht *Leviathan* somit hinsichtlich einer Weiterentwicklung durch Erneuerung technischer Mittel im Kontext des Medienwechsels von analog zu digital.¹⁸ Andererseits wird hier aber auch an älteste filmgeschichtliche Topoi und Traditionslinien angeknüpft. Ich stimme der Lesart Cyril Neyrats zu, wonach Castaing-Taylor und Paravel die Historie des Kinos/des Films als „the conquest of the perceptible tied to an adventure in visibility“¹⁹ weiterschreiben. Denn *seeing and hearing the world anew* ist gleichbedeutend mit der (sich scheinbar stets aufs Neue aktualisierenden) Erkenntnis, dass sich die materielle Welt als Werden und Walten Vieler gestaltet. Das Anerkennen des Lebens und Wirkens der Dinge oder generell des Nicht-Menschlichen, ist für die Filmgeschichte seit ihren Anfängen zentral, vermag es doch das mobile Kameraauge, ebenso wie das Mikrophon, sich vom anthropozentrischen Standpunkt loszulösen und dem Menschen im Umkehrschluss divergente (wenngleich nicht notwendigerweise posthumane) Ordnungen und Existenzweisen in Bild und Ton wahrnehmbar/denkbar zu machen. In Besprechungen und Kritiken zu *Leviathan* finden sich daher auch nicht wenige Verweise auf Dziga Vertovs *Der Mann mit der Kamera* (*Человек с киноаппаратом* 1929),²⁰ eine naheliegende Referenz, wenn von einer neuerlich entfesselten Kamera die Rede ist. Gleichwohl könnten für diesen filmhistorischen Abschnitt noch andere, weniger kanonische Beispiele angeführt werden; so merkt Jean Epstein in seinem „Fazit zum Ende des Stummfilms“ (1931) an: „Inzwischen hat Abel Gance automatische Apparate auf galoppierende Pferde montiert, auf Bojen im Sturm oder in einem steil in die Luft geschossenen Fußball“.²¹ Eine weitere Verbindung wurde auch mit Georges Franjus *Le sang des bêtes* (1949) hergestellt, wenn es um das Schlachthaus als ästhetischem und politischem Schauplatz (post)industrieller Produktion sowie kapitalistischer Ausbeutung geht.²² Schließlich findet *Leviathan* aber vor allem mit dem Meer

¹⁷ *Seagull stole GoPro*, Lukas Karasek, <https://www.youtube.com/watch?v=rIu5B3Fsstg>, 23. 06. 2011., zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

¹⁸ Vgl. Neyrat, „Blood of the fish, beauty of the monster“, S. 2.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Hier beispielsweise als „Fish with a Movie Camera“ adressiert: Calum Marsh, „Leviathan“, *Slant Magazine* Oktober 5. 2012., <http://www.slantmagazine.com/film/review/leviathan>, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

²¹ Jean Epstein, „Fazit zum Ende des Stummfilms“ (1931), *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Film*, hg. v. Nicole Brenez/Ralph Eue, Wien: Synema 2008, S. 63–73, hier S. 63. Epstein bezieht sich hierbei auf *Napoleon* (1927).

²² Vgl. Neyrat, ebd., S. 3.

als Akteur und Handlungsraum zahlreiche Anknüpfungsmöglichkeiten innerhalb der Historie des Kinos. Von den dokumentarischen Arbeiten John Griersons oder auch Robert Flahertys²³ hin zum Film als genuines Bewegungs-Denken – Jean Epstein und Gilles Deleuze sind die Namen, welche in diesem Zusammenhang meist genannt werden – haben die Bewegungen des Ozeans Filmgeschichte und Filmtheorie maßgeblich beeinflusst.

Mein mäanderndes Herantasten an mein eigenes Forschungsvorhaben hat strategische Gründe: jener transdisziplinäre Raum, den ich – vom Film ausgehend – von Jean Epstein bis Bruno Latour thematisch ziemlich weit aufgespannt habe, soll schließlich auch offen bleiben. Im Kern geht es mir schlicht darum, Castaing-Taylors und Paravels filmischen Kosmos, dessen „*restless ontological parity*“²⁴ einzuholen.

Wie und durch welche Verfahren in bzw. mit *Leviathan* versucht wurde, eine ruhelose ontologische Gleichwertigkeit zwischen Vögeln, Fischen, Menschen und Technik zu konstruieren, will ich im Folgenden auf den Grund gehen. Aber ich reformuliere die Frage nach einer posthumanen ontologischen Ordnung als eine der Verteilung, als Untersuchung verteilter Handlungsmacht. Diese (geringfügige) Verschiebung – von der Seinsweise (wie *restless* sie auch sein mag) in den Plural der Handlungsweisen/Relationen – wird es erlauben, präziser und vor allem kritischer auf Hervorbringung, Bewegung und mögliche Ungleichgewichte dieser postulierten Parität zu fokussieren. Meine Arbeit stellt also einen Vorschlag dar, wie ‚Agency‘ oder ‚Agentur‘ in *Leviathan*, den ich als paradoxe Bodenprobe einem instabilen Grund entnommen wissen möchte, analysiert werden kann. Den Begriff Agency verstehe ich wiederum kritisch: welche Bedeutungen, Konnotationen und Qualitäten werden darunter subsumiert und was wird mit der Prämierung von Handeln/Aktivität verdeckt oder gar überdeterminiert? Aber selbst mit der kritischen Reflexion ist es nicht getan, denn zunächst stellt sich die Frage: wie kann Agency bzw. Agentur in einem Close-Reading des Films überhaupt funktionell gemacht werden? (Was ebenfalls die Frage nahelegt: wie könnte *Leviathan* überhaupt analysiert werden?) Aus diesen Abwägungen heraus habe ich mich entschieden, meine Arbeit in drei Teile zu gliedern und mich *Leviathan* von zwei Seiten zu nähern – zum einen genuin filmwissenschaftlich, zum anderen außer-disziplinär: ich möchte verteilte Handlungsmacht im Film einer eben solchen Untersuchung der äußeren Wirklichkeit gegenüberstellen und somit weniger ‚Ordnung‘ als Substantiv als vielmehr den Prozess des ‚Ordners‘ in den Fokus nehmen. In diesen Wegen, die vielleicht auf den ersten Blick als Umwege erscheinen mögen, liegt vereinfacht gesagt auch der experimentelle Ausgangspunkt meiner

²³ Da mit *Leviathan* ja gerade versucht wurde, entgegen dem kanonischen Narrativ von Hochseefischerei vorzugehen, ist es umso wichtiger, an dieser Stelle beispielhaft John Grierson und Robert Flaherty anzuführen.

²⁴ MacDonald, ebd., S. 327.

Diplomarbeit. Vielleicht wird es ebenfalls zunächst verwundern, angesichts der mehrmaligen Adressierung *Leviathans* als Dokumentarfilm, aber ich werde mich in meinem filmwissenschaftlichen Kapitel nicht mit Dokumentarfilmtheorie oder -geschichte auseinandersetzen. Mit meinem Filmkapitel verfolge ich hinsichtlich Agency eine größere Fragestellung, die über die Unterscheidung in fiktionalen und non-fiktionalen Film hinausreicht und für die es auch nicht abträglich ist, dass „Film“ in diesem ersten Kapitel weitestgehend eine Sache in schwarz und weiß bleiben wird.

Nicht nur wegen Vertov will ich zu Beginn in eine filmgeschichtliche Frühzeit zurückgehen, wo es in den ersten umfangreichen Theoretisierungen ja vor allem darum ging, Film von anderen Künsten/Medien abzugrenzen und sein ontologisches Substrat zu definieren. So ist die Prämisse meines ersten filmwissenschaftlichen Kapitels die Idee einer Dopplung: Die Überzeugung, dass es in einem medienessentialistischen Denken dem Medium Film ohnehin eingeschrieben sei, die materielle Welt in ihrer Bewegung und Relationalität erfahrbar zu machen, wird mit dem konkreten Vorgehen in *Leviathan* nochmals potenziert und thematisiert. Und in ebendiesem Vorgehen, vor allem auf der Produktionsebene dieses Films, liegt auch die Verknüpfung zu meinem zweiten theoretischen Strang: Im Versuch, mittels ihrer filmisch-ethnographischen Forschung Hochseefischerei als heterogenes Akteur-Gefüge bzw. Assemblage von Mensch, Natur und Technik vor, hinter und mit der Kamera erfahrbar zu machen und materielle Grenzziehungen wie auch Subjekt-Objekt-Verhältnisse zu problematisieren, besteht für mich eine nicht unwesentliche Verbindung zu Latours ethnographischem Appell, den Gesellschaftsbegriff aufzuweiten und ohne die Dichotomie Natur und Kultur zu operieren.²⁵ Des Weiteren ist es für meine Arbeit relevant *Leviathan* als Bodenprobe, als sensorische Experimentalanordnung zu verstehen, in welcher Grenzen ontologischer Sphären verflüssigt werden. Somit wird ‚Materialität‘ ebenfalls Bezugspunkt im theoretischen wie analytischen Teil meiner Arbeit sein.

Die beiden Theorieteile (Kapitel 1. und 2.) sollen vorrangig eine Hinführung zum Film leisten, diese Annäherung gilt es zu entwickeln und nachvollziehbar zu machen. Ich möchte Spuren legen, eine eigene Terminologie an *Leviathan* herantragen, um damit der Frage nach Handlungsmacht auch funktionelle Parameter zur Seite zu stellen. Es handelt sich hierbei also um Vorschläge für ein analytisches Instrumentarium, die im Zuge des Close-Readings produktiv gemacht und

²⁵ Lucien Castaing-Taylor kanzelt in einem früheren Interview Latours Aufweichen ebendieser Dichotomie im besten Oxford-Englisch als „poppycocks“ ab und bezeichnet ihn zudem als „postmodern of the most parochial kind“. (Latour hätte mit dem Begriff „postmodern“ als Bezeichnung seiner Person wohl größere Schwierigkeiten.) MacDonald, „Conversations on the Avant-Doc“, „Ruminating on *Sweetgrass*“, S. 264–296, hier S. 274. Dennoch wird Latour in den End-Credits, in der Danksagung von *Leviathan* erwähnt – wie auch Scott MacDonald. (*Leviathan*, Regie: Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel, DVD, Dogwoof, Arrête Ton Cinéma 2012, 01:24:39–01:25:15).

insbesondere in der Conclusio problematisiert werden sollen. Obwohl ich somit auf heterogene Ansätze und Theoreme Bezug nehmen werde, die gewiss nicht oder nur bedingt kommensurabel sind, bestehen zwischen diesen dennoch Verbindungslinien, welche ich auch herausarbeiten werde. Beide Kapitel möchte ich deshalb durch drei Leitbegriffe verbunden wissen: Materie, Bewegung, Handeln.

Im ersten Kapitel werde ich mich zunächst Béla Balázs und Jean Epstein zuwenden, die das filmische Medium unter der Perspektive einer ästhetischen Ordnung, als ästhetisches Wissen über das materielle Außen theoretisiert haben. Mit Balázs werde ich mich verstärkt auf menschliche und nicht-menschliche „Akteure“ in Bild und Ton fokussieren, bei Epstein wird es vor allem um die relativistische Kraft des Films gehen und um diesen als Experimentalanordnung, wie sie meines Erachtens nach auch *Leviathan* darstellt. Eine weitere Spur, die mit diesem Kapitel verfolgt wird, gilt im weitesten Sinne der Autorschaft/Urheberschaft und Film als Denk- und Handlungszusammenhang. Dies ist auch Forschungsgegenstand Lorenz Engells, der Film als Agentur hinsichtlich seiner handelnden Instanzen aufschlüsselt; ein Ansatz, an den ich nicht nur im Titel meiner Diplomarbeit erinnere, sondern auch im Close-Reading produktiv machen möchte. Wenn bei Balázs und Epstein versucht wird, das Medium Film als solches zu definieren, so wird im zweiten Kapitel antithetisch vorgegangen. Denn hier stehen Fragen der Übersetzung und Verteilung im Vordergrund und kein Medien a priori, zudem geht es auch überhaupt nicht um „Film“. Mit Bezugnahme auf Bruno Latour, John Law und Michael Cuntz wird zunächst eine kritische Reflexion von Handlungsmacht unternommen, die Widerständigkeit der Dinge (Was ist ein Lachs?) in den Blick genommen und Fragen gesellschaftlicher Vertraglichkeit – Bruno Latours Vorschlag eines Parlaments der Dinge – erörtert. Mit dem zweiten Kapitel kommt neben der mythischen somit auch die gesellschaftspolitische Konnotation des Leviathans ins Spiel, der absolute Souverän Thomas Hobbes’ bildet jedoch nicht Gegenstand sondern vielmehr Ausgangspunkt der Kritik. Den Abschluss des zweiten Kapitels bildet Karen Barads *Agentieller Realismus*; damit kann eine weitere Klammer zur Idee der Experimentalanordnung gesetzt werden, denn bei Barad stehen Materialität und Relationalität im Zentrum der Theoriebildung. Ging es zunächst getrennt um „Film“ (Kapitel 1.) und im weitesten Sinne um „Ethnographie“ (Kapitel 2.) soll schließlich im dritten Teil das *Sensory Ethnography Lab* am Institut für Anthropologie an der Harvard University verortet werden. Im Anschluss daran möchte ich unter Rückgriff und Problematisierung der zuvor erarbeiteten Theorien und Begriffe die eigentliche Analyse des Films vornehmen – wie macht *Leviathan* multiple Agencies wahrnehmbar und welche „Ordnung“ wird hiermit hervorgebracht/denkbar?

Da ich der Überzeugung bin, dass jedes filmische Werk²⁶ eine eigens gewählte, spezifische Analyse erfordert, nehme ich mir mit meiner Arbeit heraus, einen experimentellen Film auch mit experimentellen, im besten Sinne heuristischen Mitteln zu untersuchen. Daher ist es mir auch wichtig gleich hier zu Beginn festzuhalten: Ich möchte keineswegs behaupten, den TheoretikerInnen, auf die ich mich in meiner Arbeit stütze, vollends gerecht zu werden. Vielmehr gehe ich eklektizistisch vor. Ich werde Verdichtungsarbeit leisten, leitende Gedanken herausgreifen und dadurch versuchen, den roten Faden hin zur eigentlichen Filmanalyse zu knüpfen. Oder, um eine naheliegende Analogie für mein Experiment aufzugreifen: Hier wird ebenfalls ein ozeanographisches Netz ausgeworfen, das aus vielen heterogenen Fäden gewebt ein textliches Monster aus der Tiefe der Theorie-Möglichkeiten heraufzieht. Ich beabsichtige mit meinem methodischen Vorgehen demnach eine analoge Struktur zu *Leviathan* zu entwickeln, um jenem Film in der Analyse selbst einige filmische Proben zu entnehmen und diese in textliche (Proben) übersetzen zu können. Denn bei *Leviathan* handelt es sich um einen Film, der viel zum Thema macht – meine einleitende Frage diesbezüglich werde ich versuchen in der Conclusio meiner Diplomarbeit beantworten zu können.

Am Ende meiner Einleitung möchte ich mich noch hinsichtlich meiner Terminologie äußern, dass ich dies bis jetzt unterlassen habe, darf durchaus bereits als Positionierung gewertet werden: „Film“ verwende ich in meiner Arbeit weitestgehend als Sammelbegriff²⁷ für (analogen) Film und digitales Video. Ich tue dies aber nicht um die Historizität dieser beiden Erscheinungsformen zu unterschlagen, sondern um innerhalb deren unabgeschlossener, fortschreitender Mediengeschichte sowohl mit Kontinuitäten und Tradierungen als auch mit Lücken und Widersprüchlichem zu operieren. Somit werde ich, außer wenn ich auf Technik und Medienspezifika zu sprechen komme, *Leviathan* – eine digitale Arbeit – als Film adressieren.

²⁶ Mit diesem Begriff ziele ich nicht auf die Idee eines genialischen Schöpfungsakts ab, sondern rein auf die Tatsache, dass es sich bei einem „Werk“ um etwas Hervorgebrachtes handelt, etwas, das in die Welt gesetzt wurde.

²⁷ Ernst Karel, wichtigster Sound-Kollaborateur für das Projekt *Leviathan* und auch darüber hinaus für Ton und Sounddesign vieler Arbeiten des *Sensory Ethnography Labs* verantwortlich, bevorzugt laut Castaing-Taylor die typographische Verschmelzung „vilm“ als Sammelbegriff für Film und Video (vgl. MacDonald, ebd., S. 273).

1. Die Materialität der Welt im Film. Denken – Bewegung – Handeln

Die Beziehung zwischen den beweglichen Bildern²⁸ der materiellen Welt und ihrer filmischen (Re-)Präsentation oder auch ihrer filmischen *Existenzweise*²⁹ – um hier einen Begriff aktuelleren Diskurses aufzugreifen und eine mögliche Verlinkung jenseits von Original und Spur zu versuchen – befördert, fasziniert und affiziert seit der Geburtsstunde der Kinematographie die Auseinandersetzung mit dem Medium. Daher lag es für mich nahe, mich hinsichtlich der Fragestellung nach einem genuin filmontologischen Wissen bzw. einem Spezifikum filmischer Wahrnehmungsordnungen, zunächst den Antworten einer euphorischen Zeit zu zuwenden, in welcher die experimentelle Natur des filmischen Mediums bestimmender Antrieb, Inhalt und Modus der ersten umfangreichen Theoretisierungen war. Dieses Kapitel, welches zum größten Teil filmästhetischen und filmphilosophischen Überlegungen des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts gewidmet ist, steht somit auch im Kontext der ersten von Malte Hagener ausgewiesenen Phase filmwissenschaftlicher Geschichtsschreibung, für die die basale, dafür jedoch um so gewichtigere Leitfrage lautete: „Was ist Film?“³⁰ Diese medienessentialistische Frage ist laut Hagener bestimmender Impetus sehr differenter Filmtheorien „von den 20er Jahren bis in die 70er Jahre“, die jedoch allesamt die Suche „nach einer Essenz oder einem ontologischen Substrat“³¹ eine.

Die Idee eines verbindenden Substrats bzw. leitenden Gedankens soll auch hier den Einstieg bilden und daher zunächst eine Minimalthese versucht werden: Die Erfahrung einer neuartigen Sensibilisierung und wie diese begrifflich eingeholt und theoretisiert werden könne, scheint einen, wenn nicht gar den wesentlichsten, Kernpunkt im frühen Denken über Film zu bilden. Eine solche gesteigerte Empfindsamkeit betraf in der stummen oder auch „lautlosen“³² Frühzeit des Films primär³³ den Sehsinn, so kündigt in vielen zeitgenössischen Kritiken und Texten der Eintritt der Kinematographie in die Weltgeschichte den Beginn einer neuen visuellen Kultur an bzw. markiert ihn. Bei Jean Epstein verdichtete sich diese Erfahrung bekanntlich zur prägnanten Erkenntnis: „Ich

²⁸ Und zwar „Bilder“ präzise im Sinne Henri Bergsons. Vgl. Henri Bergson, „Von der Auswahl der Bilder bei der Vorstellung (1896)“, *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, hg. v. Lorenz Engell et al., Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt (DVA) 2004, S. 308–318.

²⁹ Bruno Latour, *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*, Berlin: Suhrkamp 2014.

³⁰ Vgl. Malte Hagener, „Wo ist Film (heute)? Film/Kino im Zeitalter der Medienimmanenz“, *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*, hg. v. Oliver Fahle et al., Marburg: Schüren 2011, S. 45–59, hier S. 45ff.

³¹ Ebd., S. 45.

³² Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 35.

³³ „Primär“ ist hier einschränkend angeführt, da die Vorstellung einer rein visuellen Wahrnehmung, losgelöst von jeglicher anderen physiologischen Empfindung oder sensomotorischen Reizung und somit bloßer Auge-Gehirn-Komplex ohne Körper, ohnehin ein Phantasma darstellt und darüber hinaus die Rezeption von Film als ein *ausschließlich* visuelles Ereignis überdeterminiert. Dies war es selbst während der vermeintlich stummen Zeit gewiss nicht.

sehe“.³⁴ Zunächst in schwarz-weiß sichtbar³⁵ und in weiterer filmgeschichtlicher Folge auch hörbar wurde das, was uns umgibt und sich dem aufzeichnenden Apparat anbietet: die vorfilmische Wirklichkeit in – und gleichzeitig mit – ihrer filmischen Mediatisierung. Die erschütterndsten Eindrücke und Erfahrungen, die das Lichtspiel in seinen Anfängen auf der Leinwand bot, wurden so vielleicht auch weniger durch phantastische Welten wie jene von Georges Méliès hervorgerufen, als vielmehr durch Projektionen des Alltäglichen, ein Sonnenaufgang oder eine Menschenmenge auf der Straße, und des scheinbar Marginalen – „d[es] geheime[n] – weil unbeachtete[n] – Leben[s] aller Dinge“.³⁶ Die moderne Massengesellschaft konnte mittels der *moving pictures* nicht nur Menschen in wechselnder Distanz und Perspektive beobachtend nahe sein, in andere Räume, Zeiten und Milieus eintreten, sondern auch eine Dingwelt (neu) entdecken, die in anderen Künsten oftmals nur in symbolischer Überhöhung, als Stilleben oder Requisite zum Ausdruck kam.³⁷ So beförderte etwa die Großaufnahme eines Gegenstandes, eines Gesichtes oder Geräusches – wie im Folgenden bei Béla Balázs und Jean Epstein nachzulesen sein wird – ein Bewusstsein für das lebendige und bewegliche Sein (der Dinge in) der materiellen Welt.³⁸

Dass das menschliche Subjekt (im Film) von nicht-menschlichen Existenzweisen umgeben ist, ist eine Erkenntnis, die nicht alleine die Großaufnahme offenbart, sondern die ganz ursächlich in der neuen ‚Sichtbarkeit‘ begründet liegt, welche nicht nur für Epstein und Balázs epistemischen Charakter hat. Denn mit jener neuen visuellen Kultur setzte eine Aufmerksamkeitsverschiebung ein, die anfänglich wohl eher unwillentlich und zufällig erfolgte, später zu diesem Zweck jedoch bewusst in den verschiedensten Montage-Schulen eingesetzt wurde. Der Blick und in Folge auch das Gehör konnten auf das gelenkt werden, was neben/mit/durch oder auch gegen den Menschen noch handelte, bzw. diesem seinen Handlungsspielraum ermöglichte. ‚Milieu‘ und ‚Umgebung‘ des Menschen konnten anders als in asymmetrischer Abhängigkeit, wie der Genitiv impliziert, gedacht und in ihrer Räumlichkeit auch weiter aufgelöst werden. Subjekt-Objekt-Verhältnisse konnten

³⁴ Jean Epstein, „Bonjour Cinéma“ (1921), *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Film*, hg. v. Nicole Brenez/Ralph Eue, Wien: Synema 2008, S. 28–36, hier S. 36.

³⁵ Ich beziehe mich hierbei selbstverständlich auf die Aufnahmetechnik, die Hervorbringung der Lichtbilder selbst. Der Praxis der Nachkolorierung, wobei Farbe nachträglich aufgetragen, der Filmstreifen also eingefärbt wurde, hat beispielsweise Joshua Yumibe mit *Moving Color: Early Film, Mass Culture, Modernism* (2012) erst kürzlich eine umfassende Studie gewidmet.

³⁶ Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, S. 49.

³⁷ Oftmals aber nicht ausschließlich. Insbesondere die Literatur hat höchst eigenwillige nicht-menschliche Akteure hervorgebracht. Friedrich Theodor Vischers *Tücke des Objekts* ist nicht nur zum geflügelten Wort geworden, sondern auch in der Phänomenologie Martin Heideggers von Bedeutung. Wenig überraschend wird die Tücke der Dingwelt in Agency- und Agenturtheorien gleichfalls immer wieder ins Spiel gebracht. Vgl. u. a. Jörg Kreienbrock, „Tückische Objekte. Zur Widerständigkeit der Dinge bei Friedrich Theodor Vischer und Heimito von Doderer“, *Agenten und Agenturen*, hg. v. Lorenz Engell et al., Weimar: Bauhaus Univ. 2008, S. 101–110.

³⁸ Diese Materialität, auf die ich in meiner Einleitung so offenkundig insistiere, ist bei mir, wie auch in den Texten, auf welche ich mich beziehe, in ihrer visuellen wie akustischen Dimension zu verstehen.

durchkreuzt werden, Objekte als Akteure in Erscheinung treten. Diese konnten nicht bloß hinsichtlich ihrer Funktion sondern auch ihrer ästhetischen Form und ihrer Materialität nach handlungstreibend oder auch handlungszwingend innerhalb der Diegese eingewoben sein. Daher vermochte der Film von Anfang an fundamentale Dichotomien zu problematisieren: belebt vs. unbelebt, Aktiva vs. Passiva. In der *Bewegung*, in der *Dauer* – die Philosophie des Films von Epstein bis Deleuze – konnten technische Artefakte und lebendige Organismen (zusammenfassend ließe sich von ‚Dingwelt‘ und ‚Naturwelt‘ sprechen) einander angenähert werden.

Mit der experimentellen Natur des filmischen Mediums wird in diesem Kapitel jedoch nicht bloß auf die Durchkreuzung von Subjekt-Objekt-Verhältnissen abgehoben. Die Kinematographie steht hier grundlegend als Experimentalanordnung zur Disposition, als Korrektiv anthropozentrischer Ordnungen und als Maschine, die ein ästhetisches Wissen über das materielle Außen bereithält/hervorbringt.

‚Wahrnehmungsordnungen‘ und ‚Handlungsgefüge‘ sind daher auch die Topoi, die Béla Balázs, Jean Epstein und Lorenz Engell im Folgenden verknüpfen werden.

1.1. Frühe Filmästhetik – Akteure und Experimentalanordnungen

„Dass das Bild des Films eine Vorliebe für die Erfassung und Darstellung der Welt als Agentur hat, nämlich als Handlungs- und Denkbzusammenhang, in dessen Gesten die Dinge, die Menschen und die Verhältnisse zusammenwirken und gemeinsam aktiv und reflexiv werden, das ist seit langem schon beobachtet worden. Diese Feststellung gehört zu den klassischen Topoi der Filmtheorie und Filmästhetik von Balázs und Epstein über Arnheim, Kracauer und Bazin bis hin zu Deleuze und Rancière und soll hier nicht noch einmal aufgerollt werden.“³⁹

Während Lorenz Engell im Kontext seiner „Kinematographischen Agenturen“, die an anderer Stelle selbst Thema sein werden, die klassischen Topoi der Filmtheorie und -ästhetik nicht nochmals aufrollt, werde ich genau dies unternehmen, denn es gilt entgegen der Rhetorik des ad acta-Legens vorzugehen. Béla Balázs und Jean Epstein habe ich als Bezugsgrößen gewählt, nicht weil sie als erste Namen in Engells geschichts-verkürzender Aufzählung fallen, sondern weil sie ihre Filmtheorien in einer Zeit entwickelt haben, in der erstmals Fragen nach der Ontologie des Films gestellt und Kameras „in einem steil in die Luft geschossenen Fußball“⁴⁰ montiert wurden. Vor allem aber, da sie Film hinsichtlich eines ästhetisch-materiellen Wissens über die äußere

³⁹ Lorenz Engell, „Kinematographische Agenturen“, *Medien denken. Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern*, hg. v. Jiří Bystřický et al., Bielefeld: transcript 2010, S. 137–155, S.139f.

⁴⁰ Epstein, „Fazit zum Ende des Stummfilms“ (1931), S. 63.

Wirklichkeit analysiert haben. Ebendieses Wissen, das auf den folgenden Seiten aufgearbeitet werden wird, soll sich als aufschlussreich für eine Analyse *Leviathans* erweisen, denn mit diesem wurde schließlich ebenfalls versucht, der Ästhetik der Welt gebührend Rechnung zu tragen.⁴¹ Da sich Castaing-Taylor und Paravel vordergründig vom „inherent anthropomorphism of cinema“⁴² abgrenzen wollen, dürfte die Rückwendung an Balázs zudem eine interessante Gegenüberstellung ermöglichen, denn seine Schriften sind von beseelten und anthropomorphen Akteuren bevölkert. Jean Epsteins Theoriekorpus wie auch seine Filme bieten mit der Bedeutung, die den Bewegungen des Ozeans in seiner Filmphilosophie zukommen, einen weiteren wichtigen Bezugspunkt für *Leviathans* flüssige Topographie. Bevor jedoch zentrale Termini und Überlegungen von Balázs und Epstein einzeln herausgegriffen und besprochen, soll zunächst kurz das Verbindende vor dem Trennenden in den Blick genommen werden.

Béla Balázs (1884–1949) und Jean Epstein (1897–1953) begannen in etwa zeitgleich über Film und Kino zu schreiben, zu Beginn der 1920er Jahre, und beide widmeten sich dem neuen Medium über mehrere Jahrzehnte. In ihren Schriften lassen sich daher auch filmgeschichtliche Entwicklungen und sich wandelnde Reflexionen und Wertungen derselben verfolgen, von der Einführung des Tonfilms bis hin zum Farbfilm.⁴³ Dem Gegenstandsfeld Film näherten sich beide als Theoretiker wie Praktiker – Drehbuchautor der eine, Regisseur der andere, nebst einer Vielzahl weiterer Beschäftigungen im künstlerischen und intellektuellen Milieu dieser Dekade. Oder, wie Gertrud Koch über Leben und Werdegang Balázs' und seines zeitgenössischen Umfeldes resümiert: „allseitig gebildete Persönlichkeit[en] ohne festes Einkommen“.⁴⁴ Wenn Balázs eine bedeutende Figur für die deutsche filmtheoretische Geschichte darstellt,⁴⁵ so Epstein für die französische. Neben seinen maßgeblichen Schriften gilt Epstein zudem als prominenter Vertreter einer Filmbewegung der 1920er Jahre, die retrospektiv als französischer Impressionismus bzw.

⁴¹ „[T]o render the world's aesthetic due“ (MacDonald, „Conversations on the Avant-Doc“, S. 325).

⁴² Ebd., S. 327.

⁴³ Da es mir in meiner Arbeit vor allem um Relationalität und Akteur-Verhältnisse, um Fragen der Agency geht, habe ich die große Thematik „Filmfarben“ außen vor gelassen. In diesem Unterkapitel ist so auch keinerlei Bemerkung von Balázs oder Epstein hinsichtlich des Komplexes Farben im Film eingewoben. Die Aufsätze und Texte, auf die ich mich beziehe, gelten dem Filmtone und dem Bild des Films in schwarz und weiß. Selbstverständlich wird *Leviathan* auch hinsichtlich seiner leuchtenden Farbigkeit Thema sein, ich werde diese Dimension jedoch unter anderen Vorzeichen in die Analyse einbeziehen.

⁴⁴ Gertrud Koch, „Die Physiognomie der Dinge. Zur frühen Filmtheorie von Béla Balázs“, *Frauen und Film 40. Männer die ins Auge gehen*, hg. v. Karola Gramann et al., Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern 1986, S. 73–82, hier S. 73.

⁴⁵ Auf Höhe heutiger filmhistorischer Forschung lässt sich (immer noch) konstatieren, dass Balázs' Beiträge als Drehbuchschreiber auf deutlich weniger Resonanz stoßen als seine theoretischen Schriften. So merkt auch Gertrud Koch bezüglich Balázs' Fähigkeiten als Filmautor lakonisch an, es handle sich hierbei um „eine Tätigkeit, deren Ergebnis seinem Urteil als Filmkritiker wahrscheinlich nicht immer hätte standhalten können.“ Koch, „Die Physiognomie der Dinge“, S. 73.

französische Avantgarde zusammengefasst wurde.⁴⁶ Über biographische Eckdaten hinausgehend, existieren oberflächlich betrachtet einige Parallelen im Denken wie in Sprache Balázs' und Epsteins, die beide über ein reiches lyrisches Vokabular verfügen. Vor allem aber eint sie der Glaube an eine dem Film immanente animistische Kraft. Diesbezüglich finden sich daher auch so manche Echos zwischen ihren Werken, jedoch ebenfalls interessante Differenzen. Und es ist jener Aspekt, welcher für meine Arbeit am produktivsten erscheint, denn beide haben äußerst spezifische Theorien hinsichtlich der Eigentümlichkeit vorgelegt, dass die materielle Welt im Film als relationales Gefüge höchst unterschiedlicher Akteure in Erscheinung trete. Daher möchte ich auf den folgenden Seiten weniger darauf Bezug nehmen, dass für Balázs und Epstein im Bild des Films „Gesten, Dinge, Menschen und Verhältnisse zusammenwirken und gemeinsam aktiv und reflexiv werden“,⁴⁷ (ein Umstand, den Lorenz Engell ja bereits als filmhistorischen Gemeinplatz ausgewiesen hat) sondern vielmehr gegenüberstellen, warum der Film dies für Balázs und warum er dies für Epstein vermag, denn hierin liegen meiner Meinung nach die signifikantesten Bruchstellen. So sind *Physiognomie* und *Photogénie* nicht nur die augenfälligsten Versuche eine Sprache für die kinematographische Wirklichkeit zu finden, sondern auch sehr differente, theoretische Konzepte. Beide Begriffe zielen jedoch darauf ab, der Wirklichkeit der „geliebteste[n] der lebenden Maschinen“⁴⁸ gerecht zu werden.

1.1.1. Erschließung der äußeren Wirklichkeit? Großaufnahme und Gesicht (Béla Balázs)

Wenngleich sich Helmut H. Diederichs in seinem Nachwort zu *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* vordergründig mit Béla Balázs als Filmtheoretiker beschäftigt, schlägt er zusätzlich vor, den ohnehin auf vielen Gebieten versierten Dramatiker, Schriftsteller und Filmaktivisten auch als Medienpädagogen zu begreifen.⁴⁹ Diederichs, der selbst eine Professur in

⁴⁶ So versucht beispielsweise Horst Fritz in seinem Lexikoneintrag zum *Impressionistischen Film*, die Verbindungslinien zwischen den Werken von Germaine Dulac, Marcel L'Herbier oder eben auch Jean Epstein folgendermaßen zu ziehen: „Die physische Konsistenz der Dinge verschimmt. Sie weicht dem Changieren wechselnder Sinnesreize, in denen der Fluss des Erlebens materielle Gestalt gewinnt. [...] Das Filmbild, in seiner Verweisfunktion nun von sekundärer Bedeutung, etabliert sich als ästhetisches Gebilde mit eigenwertiger sinnlicher Präsenz.“ Horst Fritz, „Impressionistischer Film“, *Reclams Sachlexikon des Films*, hg v. Thomas Koeber, Stuttgart: Reclam 2002, S. 268–269, hier S. 268.

⁴⁷ Engell, ebd., S. 139.

⁴⁸ Jean Epstein, „Der Átna vom Kinematographen aus betrachtet“ (1926), *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Film*, hg. v. Nicole Brenez/Ralph Eue, Wien: Synema 2008, S. 43–54, S. 45.

⁴⁹ Vgl. Helmut H. Diederichs, „„Ihr müsst erst etwas von guter Filmkunst verstehen“ Béla Balázs als Filmtheoretiker und Medienpädagoge“, in Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, S. 115–147, hier insbesondere S. 115–117. Wenn ich in der Folge Balázs, Epstein und Engell in einleitenden Sätzen jeweils innerhalb ihrer respektiven Forschungsbereiche kontextualisieren werde, dann verfolge ich damit die Absicht, diese drei als „Akteure“ (ein gewiss strapazierfähiges Wort im Kontext meiner Arbeit) auch hinsichtlich ihrer Verortung an bestimmten Institutionen wie auch innerhalb spezifischer Kanonisierungsprozesse zu begreifen.

jenem Bereich inne hat, hält diese Lesart für naheliegend und sie hat auch in meiner Rezeption von Balázs' Schriften zentrale Bedeutung. Die für diese Arbeit hinzugezogenen Werke, neben *Der sichtbare Mensch* (1924) ist dies auch *Der Geist des Films* (1930), tragen unverkennbar didaktische Züge. In mehrerlei Hinsicht, wie zu zeigen sein wird.

Der „legitimem Kunst des Volkes“⁵⁰ solle endlich der Einzug in das Pantheon der Künste gewährt werden. Mit diesem Aufruf leitet Balázs, geboren als Herbert Bauer, sein erstes Filmbuch *Der sichtbare Mensch* ein. Er möchte eine Theorie des (Stumm-)Films liefern, „einen Kompaß“,⁵¹ wie er sagt, damit dieser sich zu seiner eigentlichen Größe entfalten könne. Adressaten dieses Plädoyers sind zum einen „die gelehrten Hüter der Ästhetik und Kunstwissenschaft“, wie auch „Regisseure und alle anderen Freunde vom Fach“ und ein weltumspannendes Filmpublikum⁵², zu welchem Balázs sich auch selbst rechnet, wenn er in der letzten Zeile seiner Vorrede inklusorisch vom „ihr“ zum „wir“ – „wir Publikum“⁵³ – wechselt. Und es ist dieses Publikum, dessen noch zu entwickelnder Geschmack über die künftige Genese der Filme entscheiden werde, denn Film als Ware müsse sich schließlich an den Kinokassen rentieren. Dieser Marktlogik ist sich Balázs zum einen als Filmpraktiker bewusst, zum anderen ist es ein zutiefst aufklärerischer Impetus, der ihn dazu anhält, den dritten Adressaten, das Publikum, auch zum Hauptadressaten zu erklären. Lässt Balázs an einigen Stellen praktische Erfahrungen am Filmset durchscheinen, speist sich sein erstes Buch zum größten Teil aus Überlegungen, die er als Filmkritiker der Wiener Tageszeitung *Der Tag* in seinen Rezensionen angestellt und nunmehr weiterentwickelt hat. Gleichzeitig, so erinnert Diederichs, konnte Balázs auch auf eine Vielzahl älterer deutschsprachiger Kritiken und Artikel zurückgreifen, in denen bereits einige Gedanken enthalten sind, die den inhaltlichen Kern seiner filmästhetischen Theorie ausmachen.⁵⁴

Zum Zeitpunkt der Ersterscheinung des Buches knapp drei Jahrzehnte alt, liege die wesentliche Bedeutung des Kinos für den Menschen darin, dass es diesen wieder *sichtbar* gemacht habe. (Und sichtbar wurde er, weil er zunächst nicht vernehmbar war.) Jene Zäsur verkündet auch der Titel und anhand dieser entfaltet Balázs seine Kunstphilosophie des Films. Wie viele seiner Zeitgenossen, denen es daran gelegen ist, die flickernden Laufbilder – welche im ersten Jahrzehnt des 20.

⁵⁰ Balázs, ebd., Klappentext.

⁵¹ Ebd., S. 12.

⁵² Ebd., „Vorrede in drei Ansprachen“, S. 9–15.

⁵³ Ebd., S. 15.

⁵⁴ Diederichs nennt hier einige Namen, u. a. Hermann Häfker und Herbert Tannenbaum. Gerade im Bezug auf Letzteren mute „Balázs' [Hinweis] auf die Bedeutung der sichtbaren Dinge (die im Weiteren auch hier im Mittelpunkt stehen werden, Anm.) beinahe wie ein Plagiat Tannenbaums an, der schrieb, die Schattenhaftigkeit ihres Wesens setze die Menschen des Kinos in eine völlige Einheitlichkeit zu allen Dingen der Erscheinungswelt.“ Diederichs, „Ihr müsst erst etwas von guter Filmkunst verstehen“, S. 134. Weiters zieht Diederichs beispielsweise den Vergleich zu Malwine Rennert, „die erste deutsche Filmkritikerin“, die im Film ebenso wie Balázs eine „Volkskunst“ sehe. Diederichs, ebd., S. 132.

Jahrhunderts fast ausschließlich Teil- und Nebenprogramm von Jahrmärkten und Vaudeville-Theatern bildeten – zum eigenständigen, ästhetischen Ausdrucksmittel zu erklären, definiert er die Essenz der Kinematographie in Abgrenzung zu dem, was sie nicht ist. Tanz, Pantomime und Literatur müssen strategisch als Negativfolie herhalten, doch wenig verwunderlich ist es insbesondere das Theater (bei Balázs eine ausschließlich werktreue, textlastige Angelegenheit⁵⁵) von welchem sich der stumme Film abhebt und auch weiterhin zu emanzipieren habe. Viel zu sagen haben die Menschen auch in den Filmen, die Balázs bespricht, doch tritt die Semantik des gesprochenen Wortes hinter einem neuen Phänomen zurück, der sichtbaren Sprache.⁵⁶ Wir können Menschen, vor allem ihren Gesichtern beim Sprechen zusehen und entdecken dabei ein Mienenspiel, welches in seiner Beredsamkeit zuvor verborgen war, in den Großaufnahmen jedoch mit einer Intensität zu Tage trete, deren Anrufung wir uns in solchen Momenten reiner Affekt-Bilder nicht zu entziehen vermögen. Das Kino habe also eine Renaissance der Bedeutung von Gebärde, Gestik und Mimik eingeleitet und damit eine neue visuelle, „internationale Sprache“.⁵⁷ Seine euphorische Umarmung dieser „Physiognomiesprache“⁵⁸ als universale Kunst der Massen geht jedoch mit einer Denunzierung der Schriftsprache einher.⁵⁹ Besonders deutlich tritt dieser Umstand im ersten Kapitel hervor, welches der Vorrede direkt anschließt und erstmals den sichtbaren Menschen verheißt. Balázs versteigt sich hier – bemüht, den argumentativen Weg der konstitutiven Differenz bis zur Überaffirmation zu gehen – zu seiner wohl kühnsten wie strittigsten Behauptung: „Die menschliche Kultur wäre ohne Sprache denkbar“.⁶⁰ So konstatiert er, „das Bild der Welt im Film“ sei ein ebenso „lückenloses und sinnvolles System“ – und zwar „eines der unmittelbaren Ausdrucksbewegung“ – wie „das Bild der Welt im Wort“, aber „dem unmittelbaren Sein des Menschen und der Dinge weniger entfremdet“.⁶¹ Wichtig ist festzuhalten, dass Balázs sowohl in der Schriftkultur wie auch im Film geschlossene Systeme erkennt. Und dennoch bringe letztere Kunstform die materielle Welt wieder in ihrem Sein ans projizierte Licht, deren direkter Zugang zuvor durch das Primat des Wortes und der kulturellen „Durchgeistigung der alltäglichen

⁵⁵ Siehe. u. a. folgende Stelle: „Der Theaterregisseur bekommt ein fertiges Stück, der Bühnenschauspieler eine fertige Rolle in die Hand. Ihnen bleibt nur die Aufgabe, den *vorhandenen*, festgelegten Sinn herauszustreichen und plastisch darzustellen. [...] Sie (die Schauspieler, Anm.) sind nur Interpreten eines Textes, der uns im Original – durch ihre Darstellung hindurch – zugänglich ist“ (Balázs, ebd., S. 24).

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 34f.

⁵⁷ Ebd., S. 22.

⁵⁸ Ebd., S. 21.

⁵⁹ Um nichts anderes handelt es sich beispielsweise an dieser Stelle: „Die Kultur der Worte ist eine entmaterialisierte, abstrakte, verintellektualisierte Kultur, die den menschlichen Körper zu einem bloßen biologischen Organismus degradiert hat“ (ebd., S. 18).

⁶⁰ Ebd., S. 20. Dieser Aussage widersprach Siegfried Kracauer vehement, so ist hier die Rede von „schlimmen Entgleisungen“, welcher Balázs’ genereller „Verkennung der Sprache“ entspringen (vgl. „Siegfried Kracauer. Bücher vom Film (1927)“ in Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 170–174, hier S. 171).

⁶¹ Balázs, ebd., S. 20.

Lebensmaterie“⁶² verwehrt geblieben bzw. erschwert gewesen wäre. Somit vermag der Film bei Balázs „eine neue und zugleich ursprünglichere Schicht des Wissens [freizulegen], die unter dem mittelbaren Wissen der Schriftkultur verschüttet war“.⁶³ Und dieses Wissen ist ureigentlich eines des Ausdrucks. Die Bedeutung, die seine filmästhetische Theorie für die Filmhistorie hat, liegt so auch primär „in seinem Insistieren auf dem Ausdruckscharakter vor dem Zeichencharakter des Films“⁶⁴ begründet. Dies wird besonders deutlich, wenn Balázs auf die – zu erwartende – Normalisierung der Gebärdensprache im Stummfilm⁶⁵ zu sprechen kommt. Könnte doch ein solches universales, kanonisches Vokabular des Mienenspiels – oder der Bilder generell – Gefahr laufen, nicht mehr Bild eines unmittelbaren Ausdrucks zu sein sondern selbst zum Zeichen zu werden (wie dies u. a. Godard sah, für den die Bilder nur Klischees zeigten) und womöglich ebenfalls als Repräsentation den direkten Zugriff auf das Sein der Menschen und der Dinge verstellen. Dies tut das Bild des Films bei Balázs, insbesondere in den Großaufnahmen, jedoch gewiss nicht. Schon gar nicht, wenn es die vielen Gesichter der Asta Nielsen zeigt. Wie man nämlich angesichts der exzessiven Huldigungen zu glauben geneigt sein könnte, ist *Der sichtbare Mensch* mehr als nur ein Versuch, den Liebeserklärungen an diese Schauspielerin eine theoretische Fundierung beizusteuern. Denn mit dem Menschen rückte zugleich auch „sein“ Milieu in den Fokus des Kameraobjektivs. Dieser Tatsache widmet sich Balázs ausgiebigst sowohl in seinem ersten Filmbuch wie in *Der Geist des Films* und ebenjene Überlegungen, eine sichtbare und in Folge auch akustisch vernehmbare Welt im Film betreffend – bei Balázs immer unter der Perspektive einer ästhetischen Ordnung verhandelt – sind im Kontext der vorliegenden Arbeit von besonderem Interesse.

„Die Lupe des Kinoapparates wird dir deinen Schatten an der Wand zeigen, mit dem du lebst, ohne ihn zu merken, und wird dir die Abenteuer und das Schicksal deiner Zigarre in deiner ahnungslosen Hand zeigen und das geheime – weil unbeachtete – Leben aller Dinge, die deine Gefährten sind und miteinander das Leben ausmachen.“⁶⁶

In seiner dem lautlosen Film gewidmeten Schrift, liegt Balázs’ Hauptaugenmerk auf der Bedeutung der Großaufnahme. Darin gewinnen nicht nur die Dinge an Gewicht, auch der Mensch trete in einem fragmentierten Sein – die ahnungslose Hand! – in Erscheinung. Die Großaufnahme als Lupe oder Mikroskop wird bei Balázs vorrangig in ihrer räumlichen Dimension verstanden: sie hebt hervor, sie trennt, sie saugt sich an Oberflächen und deren „Ausdruck“ fest. Dadurch hält sie aber

⁶² Ebd., S. 21.

⁶³ Fahle et al. (Hg.), „Einleitung. Filmisches Wissen, die Frage des Ortes und das Pensum der Bildung“, *Orte filmischen Wissens*, S. 9–41, hier S. 13.

⁶⁴ Koch, „Die Physiognomie der Dinge“, S. 81.

⁶⁵ Vgl. Balázs, ebd., S. 22.

⁶⁶ Ebd., S. 49.

auch zeitlich inne, unterbricht szenische Handlungsabläufe und verweilt an einem Detail, welches wiederum erst durch diese Einstellungsgröße als konstitutives Element der diegetischen Verhältnisse hervorgebracht wird.

Alle filmdramaturgischen Skizzen, wie er sein inhaltliches Vorgehen nennt, durchzieht ganz elementar die Frage nach der Relation des *sichtbaren* Menschen zur materiellen Welt. Oder eigentlich umgekehrt, die materielle Welt im Bezug zum Menschen, denn dieser ist hier durchaus Maß, wenn auch nicht jenes aller Dinge. Mittels Kameraeinstellungen und ‚Bilderführung‘ (Montage gibt es in Balázs’ Stummfilmbuch nicht) werden kosmische Größenordnungen und Verhältnisse hervorgebracht und zueinander in Bezug gesetzt, die zum einen dem Menschen seinen ihm angestammten Platz zuweisen, denn dieser geht neben der Monumentalität, „zwischen den Riesen des Weltgebäudes“⁶⁷ unter. Andererseits erweckt das Filmbild Zweifel darüber, in welcher Beziehung wir zu anderen Existenzformen stehen (z.B. scheinbar passiver Artefakte oder Dinge der Naturwelt) die erkenntnistheoretisch nur als Objekte des wahrnehmenden Sinnesapparates in unser Bewusstsein gelangen, wenn wir ihrer Existenz überhaupt gewahr werden. Als Subjekte einer sie aufzeichnenden bzw. sie generierenden Kamera-Apparatur entwickeln sie jedoch – insbesondere im Vergrößerungsglas der Großaufnahme – ein Eigenleben. Zumindest in der animistischen Sicht Balázs’, für den Gesichter⁶⁸ und vielleicht sogar ein Levinas’sches Antlitz, so auch an den Oberflächen der Dinge zu finden sind. Und ebendort finden wir es aber nur, weil ein bestimmter Beleuchtungseffekt ein solches Eigenleben erst hervorgebracht hat.⁶⁹ Denn Balázs, der sich nicht oder nur marginal mit Tatsachen- oder Naturfilmen beschäftigt, erkennt in der im Atelier oder Außenstudio aufgestellten Kamera kein wissenschaftliches Maschinen-Auge zur Dokumentation von Aktualitäten oder Sachverhalten, sondern begreift Filmkunst als Paradox, als schöpferisches Hervorbringen zuvor verborgener Evidenzen. Ein Wissen, hervorgebracht von einem „Ding unter Dingen“⁷⁰ – der Kamera – welches in und auf Grund seiner Konstruiertheit dennoch Rückschluss auf die äußere Wirklichkeit gibt. So gelinge es einzig dem Massenphänomen Film eine Idee von Masse zu vermitteln. Die Masse ist bei Balázs jedoch keine anonymisierte, gleichgeschaltete Menge, sondern nimmt mit „Physiognomie“ und „Mienenspiel des Massengesichtes“⁷¹ individuelle Züge und Gebärden an und ist eindeutig positiv konnotiert.

⁶⁷ Ebd., S. 53.

⁶⁸ Auch Gilles Deleuze spricht im Bezug auf das Affektbild in vergleichbarer Weise von Gesichtern oder dem „Äquivalent eines Gesichtes (ein in ein Gesicht verwandeltes Objekt)“ (vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I.*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 136).

⁶⁹ Vgl. Balázs, ebd., S. 69.

⁷⁰ Lorenz Engell, *Bilder des Wandels*, Weimar: VDG 2003, S. 27f., S. 35f.

⁷¹ Balázs, ebd., S. 55.

Mit dem „wesens“ der Materie“⁷² werden wir *unvermittelt* durch jene paradoxe wie widernatürliche Nähe konfrontiert, ermöglicht uns doch die Mobilität der Kamera stets auf Distanz und dennoch „mitten drin“⁷³ zu sein. Vor allem aber liegt diese Erfahrung in der Homogenisierungsleistung des Films begründet, denn zunächst sprechen Menschen und Dingwelt dieselbe stumme Sprache. Sie teilen sich über ihren Ausdruck mit. Bei Balázs kann jedweder Gegenstand im Bild daher nie bedeutungslos sein, somit sind „*alle Dinge*“, ohne Ausnahme, im Film notwendigerweise symbolisch“.⁷⁴ Mögen sie zwar bedeutsam sein, gesteht Balázs jedoch ebenfalls eine existentielle Unverfügbarkeit der Dinge ein. Denn selbst wenn diese als Akteure auftreten, uns der Film sensibilisiert für all das, was sich abseits und inmitten der Verhältnisse befindet und dadurch die „eigene Wirklichkeit der Dinge“ ins Bewusstsein rückt, können wir diese auch im Film nur über ihre „weitere Bedeutung“, ⁷⁵ dies ist jene, welche wir narratologisch und ästhetisch fassen und festlegen können, erschließen. Daher ist das Wissen des Films über die materiellen Verhältnisse der Welt und ebendieser als Denk- und Handlungszusammenhang ganz grundlegend ein ästhetisches Wissen. So erlaubt nämlich das Durchschnittsbild, um einen Begriff von Deleuze zu borgen, dem schweifenden, abtastenden Blick sich von der privilegierten Aktion im Bild zu entfernen und dessen Handlung bzw. Ausdruck wiederum als raumzeitlichen Durchschnitt oder Verteilung aufzulösen. Fast ebenso häufig wie Physiognomie taucht in Balázs’ Stummfilmbuch auch der Begriff Seele auf, die er industriellen, urbanen Umgebungen wie auch Landschaften der Natur zuspricht. Diese flächenhaften Ausschnitte der Welt verfügen aber nur dann über ein Gesicht, wenn sie ästhetisch und atmosphärisch etwas zur Entfaltung eines menschlichen Dramas beitragen können. Denn die Anthropomorphisierung bei Balázs gesteht den Dingen zwar ihre eigene Existenzweise zu, aber auf diese haben wir eben auch im Film keinen direkten Zugriff. Somit sind die Dinge bei ihm durchaus Akteure, vermögen es aber nur in Bezug auf den Menschen zu handeln. Wenngleich sie also der sprachlichen Repräsentation und deren Bedeutungsrahmen losgelöst sind, in einem auratischen „Mehr“ in Erscheinung treten, sind die beseelten Landschaften und physiognomischen Mienenspiele der Schatten und Zigarren daher auch in Balázs’ poetischen Ausführungen letztlich funktionalisiert: „Denn letzten Endes kommt es doch nur auf den Menschen an. Und bedeutsam werden die Dinge nur insofern, als sie eine Beziehung zum Menschen haben.“⁷⁶

⁷² Ebd., S. 31. Mit dem ‚wesens‘ zielt Balázs in diesem Fall auf das Verb ab.

⁷³ „Wir sind mitten drin!“ – „Die Kamera nimmt mein Auge mit. Mitten ins Bild hinein. Ich sehe die Dinge aus dem Raum des Films“ (Béla Balázs, *Der Geist des Films*, Halle (Saale): Wilhelm Knapp 1930, S. 9).

⁷⁴ Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 70. Symbolisch ist an dieser Stelle jedoch nur ein anderes Wort für bedeutsam und sollte nicht als eine der drei Kategorien des Peirce’schen Zeichens (ikonisch, indexikalisch, symbolisch) verstanden werden.

⁷⁵ Ebd., S. 72.

⁷⁶ Ebd., S. 65.

Der Geist des Films (1930) trägt sowohl den technischen Entwicklungen hin zum audiovisuellen Film Rechnung, als offenbar auch dem Vorwurf Sergei Eisensteins („Béla vergisst die Schere!“⁷⁷). Denn seine einleitende rhetorische Frage, wodurch der Film zu „einem neuen Organ des Menschen, die Welt zu erleben“⁷⁸ und „zu einer eigenen Sprache“ geworden sei, beantwortet Balázs mittels dreier Begriffe: Zwei davon – Großaufnahme und Einstellung – wurden bereits in *Der sichtbare Mensch* hinlänglich theoretisiert, der dritte – Montage – taucht hier jedoch erstmalig auf.⁷⁹ Zuvor war von „Bilderführung“, vom „Einschneiden der Bilder“ und auch vom „Tempo“ die Rede, aber niemals von Montage. Dieser Terminus substituiert dabei nicht bloß die älteren Begrifflichkeiten, sondern mit ihm kommt der Praxis im Schneiderraum ebenfalls ein neuer Stellenwert in Balázs’ Denken zu.

Balázs übt sich demnach auch an einigen Stellen in Selbstkritik⁸⁰: da er Film vorrangig als Ausdrucksästhetik und Kunst analysiert, warnte er in seinem Stummfilmbuch stets vor einem naturalistischen Rückfall, den er damals noch in Form des Farb- wie auch des Tonfilms sich ankündigen sah. 1930 haben sich ihm jegliche Befürchtungen dahingehend scheinbar als gänzlich unbegründet erwiesen. Wird doch der Film immer eingreifend gestaltend in das einwirken, was darin in audiovisueller Spur seine Aufnahme findet. Primär transformiert durch Montage, die Balázs als „von innen gestaltete Form“, „Bewegungsgestalt“ und „Komposition zeitlich nacheinander wirkender Eindrücke“⁸¹ liest, aber auch bereits durch die Einstellungsgrößen selbst, die niemals nur auf die „räumliche Stellung“ der Kamera rückschließen lassen, sondern ebenfalls auf die „innere Einstellung“ desjenigen, der die Kamera folglich weniger *auf* die Welt *richte*, als dass er diese dadurch vielmehr immer schon *engerichtet* habe.⁸²

Teilten sich die Bewegungen der Welt zunächst in einer einzigen homogenisierten, stummen Sprache mit, spricht nun ein vielstimmiger Chor. Es ist die Sonosphäre der materiellen Welt, die der Tonfilm zu erschließen vermag. Des Weiteren gelinge es auch nur in diesem, Stille erfahrbar zu machen. Im Radio oder im Hörspiel könne zwar geschwiegen werden, aber nur im multisensorischen Raum des Films werde Stille als Dimension des Akustischen auch hörbar.⁸³ Balázs begrüßt die Potentiale, die er in einer tönenden, klingenden Film-Welt der Stimmen, Geräusche und musikalischen Äußerungen vermutet. Analog zur visuellen Großaufnahme entwirft er die „Tongroßaufnahme“, welche „die kleinen Ereignisse der akustischen Welt“ registrieren, und

⁷⁷ Hier zitiert nach Koch, „Die Physiognomie der Dinge“, S. 80.

⁷⁸ Balázs, *Der Geist des Films*, S. 1f.

⁷⁹ Vgl. „Wodurch wird der Film zu einer besonderen, eigenen Sprache?“ Balázs, ebd., S. 8.

⁸⁰ Vgl. „Mein Irrtum“, ebd., S. 135.

⁸¹ Ebd.

⁸² Vgl. „Denn es gibt nichts subjektiveres als das Objektiv.“, ebd., S. 31.

⁸³ Vgl. ebd., S. 153–155.

so „diese große und bedeutende Erlebnissphäre zum erstenmal [sic!] in unser Bewußtsein heben [werde]“. ⁸⁴ Wie bereits im rein visuellen Film findet sich somit die Idee der Teilhabe erneut erweitert und das Spektrum der Akteure vergrößert, schließlich werde nun ja auch vernehmbar, wer neben dem Menschen als Teil der akustischen Umwelt noch mitspricht. ⁸⁵ Es sind solche rhetorischen Gesten der Inklusion, in denen deutlich wird, was sich Balázs ganz grundlegend von der Filmkunst erhofft, seit diese in ihren Anfängen zunächst unsere visuelle Sensibilität gesteigert hat. So fungiert Film bei ihm vorrangig als Korrektiv von Wahrnehmungs- und Ordnungsregimen, die den Menschen als einzig handelndes Subjekt ins Zentrum stellen. Daher kommt dem neuen Medium auch in Balázs' filmästhetischen Schriften eine überaus umstürzlerische Kraft zu, denn wir werden nicht sang- und klanglos aus der Mitte geschoben. Auffallend ist jedoch, dass jede durch die filmische Erfahrung ausgelöste, epistemologische Erschütterung sich bei ihm stets in ein Verstehen auflösen werde/könne. Scheint Balázs doch einem zutiefst humanistischen Programm verschrieben, und geht davon aus, Film könne den Menschen wieder unmittelbaren Zugang zur materiellen Welt eröffnen – auch wenn die Welt im Film niemals die Welt ist, in der wir existieren. Denn im Kern geht es ihm stets um Sinngebung – darum, was uns Dinge, Umgebung und Verhältnisse im Film über uns erzählen, und was im Film für ein Wissen über diese Verhältnisse offenbart würde, das zuvor verborgen war. So sieht ihn auch Gertrud Koch „letzten Endes immer einer anthropologisch zentrierten Ästhetik verpflichtet“. ⁸⁶ Seine Werke sind gekennzeichnet von dem Versuch, jene neue filmische Sprache zu vermitteln und ebendiese aufklärerische Absicht findet sich gedoppelt in der Filmkunst selbst, von der er annimmt, sie könne das materielle Außen intelligibel machen: „Nun, der Tonfilm kann und wird uns einmal die Erlösung vom Chaos des Lärms bringen, weil er sie als Ausdruck erfassen wird: als Bedeutung und Sinn“. ⁸⁷ Und ich denke es ist ebendieser Punkt, der Glaube an eine potentielle Erschließbarkeit der äußeren Wirklichkeit in ihrem So-Sein – die Balázs sich vom Film als genuin ästhetischem Wissen von der Welt verspricht – der ihn am meisten von Epstein unterscheidet. Widmet sich dieser doch jener Dimension des filmischen Mediums, die Balázs beinahe zur Gänze ausklammert: der Zeit.

⁸⁴ Ebd., S. 159.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 145.

⁸⁶ Koch, ebd., S. 81.

⁸⁷ Balázs, ebd., S. 145.

1.1.2. Das Meer, die kinematographische Zeit und ihre Ungeheuer (Jean Epstein)

In den letzten Jahren scheint dem Denken Jean Epsteins auch außerhalb des französischsprachigen Raums vermehrt Aufmerksamkeit gewidmet worden zu sein. Mehr als fünfzig Jahre nach seinem Tod wurde 2008 die erste deutschsprachige Übersetzung⁸⁸ von etwa einem Fünftel seiner Schriften herausgebracht und 2012 erschien eine umfangreiche Anthologie in englischer Sprache,⁸⁹ die ebenfalls einen wichtigen Beitrag zur Rezeption Epsteins leisten dürfte, der im angloamerikanischen Raum häufig mit dem zweibändigen Referenzwerk Richard Abels (*French Film Theory and Criticism: A History/Anthology*) verbunden wird.

Epstein war filmhistorisch betrachtet gewiss nie ein vergessener Name. André Bazin übernahm wortgleich eine bedeutsame Aussage Epsteins („Andererseits ist das Kino eine Sprache“) und für Gilles Deleuzes taxonomische Philosophie des Filmbildes ist er ein wichtiger Bezugspunkt. Außerhalb Frankreichs hat sich beispielsweise Oliver Fahle mit dem französischen Film der 1920er Jahre – und hier verstärkt mit Epstein – umfassend auseinandergesetzt.⁹⁰ Dennoch blieben Epsteins Filme über längere Zeit unter Verschluss, im Archiv verwahrt und seine Schriften nur auszugsweise übersetzt. Diesem Umstand wird im Vorwort beider Publikationen gedacht, auf die hier im Folgenden auch hauptsächlich zurückgegriffen wird, beginnen sie doch mehr oder weniger identisch: Während Epstein in der deutschsprachigen Erstausgabe noch als Unbekanntester der Größten des Films bezeichnet und mit Bedauern festgestellt wird, er werde meist nur als ein Name unter vielen der französischen Avantgarde angeführt,⁹¹ wird er in Tom Gunnings einführender Anekdote gleich mit Sergei Eisenstein verwechselt.⁹² Verwechslungsgefahr mit Eisenstein kann auf den nächsten Seiten bestimmt nicht bestehen, wird Epstein doch wenn, dann einem ganz anderen Theoretiker gegenübergestellt.

„Zu den überwältigendsten Eigenschaften des Kinos gehört sein Animismus. Auf der Leinwand gibt es kein Stillleben. Die Dinge verhalten sich. Die Bäume gestikulieren. Die Berge, wie dieser Ätna, bedeuten. Jedes Detail wird zu einer handelnden Person. Schauplätze lösen sich auf und jedes Stück von ihnen nimmt einen eigenen Ausdruck an.“⁹³

⁸⁸ Jean Epstein, *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Film*, hg. v. Nicole Brenez/Ralph Eue, Wien: Synema 2008.

⁸⁹ Sarah Keller/Jason N. Paul (Hg.), *Jean Epstein. Critical Essays And New Translations*, Amsterdam University Press 2012.

⁹⁰ Oliver Fahle, *Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*, Mainz: Bender 2000.

⁹¹ Vgl. Epstein, *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Film*, Vorwort S. 5–7, hier S. 5.

⁹² “Did you say, ‘Eisenstein’?” Tom Gunning, „Preface“, *Jean Epstein. Critical Essays And New Translations*, S. 13–21, hier S. 13.

⁹³ Epstein, „Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet“ (1926), S. 45.

Diese zentrale These Epsteins könnte auch von Béla Balázs stammen. Es ließe sich vielleicht ebenfalls behaupten, dass der Regisseur Abel Gance – „unser aller Meister“⁹⁴ – für Epstein denselben ikonischen Stellenwert hat, wie Asta Nielsen für Balázs. Ebenso finden beispielsweise Gang und Haltung des japanischen Schauspielers Sessue Hayakawa und das Phänomen der Massenbewegung bei beiden Erwähnung.⁹⁵ Diese von Balázs und Epstein herausgegriffenen, signifikanten Akteure im Bild des Stummfilms, wie auch beider Verkündung – hierin das neue Medium als solches essentialistisch bestimmend – Film bedürfe keines dramatischen, narrativen Inhaltes,⁹⁶ versprechen jedoch eine größere Schnittmenge als sich tatsächlich bilden lässt. Denn gerade weil bei beiden eine dem Film inhärente, animistische Kraft einen zentralen Gegenstand der Theoriebildung darstellt,⁹⁷ tritt auch klar hervor, wie weit Balázs der vitalistischen Philosophie Henri Bergsons – die hier nicht unwesentlich durchscheint – folgt, und in welchem Maße Epstein diese in seine Überlegungen einfließen lässt. Die auffälligste Differenz betrifft, wie zuvor erwähnt, die Dimension und Gewichtung der Zeit, oder eigentlich in der Terminologie Bergsons, der Dauer. So ist denn auch *Photogénie* weit mehr als Epsteins Wort für das, was mit dem Begriff Physiognomie ausgedrückt werden könne. Ebenso wenig sollte – wie noch zu zeigen sein wird, was ich aber bereits an dieser Stelle vorweg nehmen möchte – die Etymologie des ersten Wortteils (Photo) dazu verleiten, hierin den Konnex zu einem photographischen Abbildungscharakter oder überhaupt zu einem *Bild* zu ziehen.⁹⁸ Denn Photogénie ist ein komplexes Theorem, welches bei Epstein auch Transformationen durchläuft – dies belegen seine theoretischen Werke wie auch seine im Verlauf dreier Jahrzehnte entstandenen Filme nur allzu deutlich.

Ursprünglich aus einer kunstphilosophischen Strömung des 19. Jahrhunderts stammend und von

⁹⁴ Ebd., S. 51.

⁹⁵ Vgl. Balázs, *Der Geist des Films*, S. 16. und Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 54f.; Vgl. Epstein, „Bonjour Cinéma“ (1921), S. 28–36, hier S. 30. und S. 35.

⁹⁶ „Ein guter Film hat überhaupt keinen ‚Inhalt‘. [...] Er hat so wenig Inhalt wie ein Gemälde oder eine Musik oder wie eben – ein Gesichtsausdruck. [...] Dafür bekommen wir aber Dinge zu sehen, die nicht zu denken und nicht mit Begriffen zu fassen sind. Und wir bekommen sie *zu sehen*, was ein ganz eigenes Erlebnis ist“ (Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 27). „Um es zu verallgemeinern: Das Kino taugt nicht besonders für die Story. Die Vorstellung einer „dramatischen Handlung“ ist ein Irrtum“ (Epstein, „Bonjour Cinéma“ (1921), S. 29).

⁹⁷ Vgl. „Ein erstaunlicher Animismus hat sich der Welt aufs neue bemächtigt. Wir wissen jetzt, da wir sehen, dass wir von nichtmenschlichen Existenzformen umgeben sind“ (Epstein, „Photogénie des Unwägbaren“ (1935), *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Film*, S. 75–79, hier S. 77).

⁹⁸ So wendet sich beispielsweise Tom Gunning in „Moving Away from the Index“, im Versuch dem (mutmaßlichen) indexikalischen Graben zwischen analog und digital eine Brücke zu bauen bzw. diesen gar nicht erst zu ziehen, den Filmtheorien der 1920er Jahre zu, welche die Bewegung in den Mittelpunkt des Denkens über Film stellten (– ebendies unternimmt auch Epstein in seinen Schriften). Seltsamerweise, Epsteins Verständnis von Photogénie offenbar verkennend, klammert er diesen Begriff jedoch gleich als ersten Schritt aus, da er ihn analog zur Fotografie als „unique image of the world more revelatory than other forms of imagery“ liest. Dabei hätte Gunning bereits in Photogénie ein Konzept vorgefunden, das zumindest in Epstein’scher Prägung auf keine statische Form oder gefrorene Gegenwart schließen lässt (vgl. Tom Gunning, „Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality“, *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 18/1 Brown University 2007, S. 29–52, hier S. 37f).

Louis Delluc in den aufkeimenden französischen filmtheoretischen Diskurs eingeführt, ist es dennoch Epstein, der primär mit Photogénie in Verbindung gebracht wird. In „Bonjour Cinéma“ (1921) hält sich Epstein vorerst zurück, jenen Effekt, ein Objekt erscheine auf der Leinwand lebendiger als in der Wirklichkeit,⁹⁹ näher zu erörtern. Sich der Schwierigkeit oder eigentlich der Unmöglichkeit bewusst, Konzepte und Termini zu finden, die nicht auf bereits bestehende Verbindungen zu älteren Künsten und Medien rekurrieren, fragt Epstein im Versuch, die Kinematographie vom Theater und anderen Künsten zu scheiden: „Neue Poesie und Philosophie. Es bedürfte eines Radiergummis, der in der Lage wäre, die Stile auszulöschen, sodass man darauf unbefangen und naiv alles ganz neu aufbauen könnte. Sind wir noch zu solchen Operationen in der Lage?“¹⁰⁰ Seine eigene Antwort fällt affirmativ aus, denn der Glaube an das Gelingen ebensolcher Operationen ist bestimmend für seinen Glauben an die Potentiale des filmischen Mediums selbst. So begrüßt Epstein in „Bonjour Cinéma“ das Kino als solches, oder vielmehr das, was er sich an dessen zukünftigem Horizont abzeichnen sieht und versucht das gänzlich Neue – das Bewegungs-Denken des Films – auch sprachlich einzuholen. Somit eröffnet sein Denken über Film auch eine tiefgründige Kontemplation über Sprache. Es ist einzig der Begriff Photogénie selbst, von welchem im Kontext dieses einen Textes wohl tatsächlich angenommen werden könnte, es handle sich dabei bloß um ein barockes Modewort, das die dahinterliegende Leere verschleiern solle. Folgende Stelle gab in der Rezeption denn auch Anlass zur Vermutung, es schlicht mit romantischer Verklärung zu tun zu haben: „Er (Sessue Hayakawa, Anm.) gibt einem Bediensteten seine Handschuhe. Öffnet eine Tür. Dann, nachdem er hindurchgegangen ist, schließt er sie. Photogénie, pures Photogénie, skandierte Bewegung.“¹⁰¹ So sieht sich u. a. Paul Willemen, der ausschließlich auf „Bonjour Cinéma“ Bezug nimmt und sich an dieser Limitierung auch nicht stört, berechtigt, bei Epstein gar von einer Theorie in Anführungszeichen zu sprechen¹⁰² und den französischen ImpressionistInnen (ebenfalls in abwertende Anführungszeichen gesetzt) vorzuwerfen, sie hätten mit Photogénie einen Begriff ins diskursive Spiel gebracht, der sehr wohl als solcher definierbar wäre, jedoch absichtlich jeglicher Theoretisierung entzogen würde, um ihn als leeren, metaphorischen Scheindiskurs am Leben zu halten.¹⁰³ Die zentrale Anklage Willemens, dessen Anfang der 1980er Jahre erschienener Artikel im Umfeld von ‚Gaze‘, Filmsemiotik und Apparatustheorie zu kontextualisieren ist, lautet daher auch: Fetischisierung des Filmbildes. Epstein ist nun aber gewiss kein selbstvergessener, naiver Beobachter, der sich über sein Begehren im Unklaren wäre, kulminiert doch bei ihm die Idee

⁹⁹ Vgl. Epstein, „Literarische Skizzen für eine Autobiographie“ (1953), *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Film*, S. 09–21, hier S. 14.

¹⁰⁰ Epstein, „Bonjour Cinéma“ (1921), S. 29.

¹⁰¹ Ebd., S. 30.

¹⁰² Vgl. Paul Willemen, „On Reading Epstein On Photogenie“, *Afterimage 10* 1981, S. 40–47, hier S. 47.

¹⁰³ Vgl. Willemen, „On Reading Epstein On Photogenie“, S. 44.

der Einverleibung des filmischen Bildes in einer Formulierung, die sexuell aufgeladener nicht sein könnte und jegliche Grenzziehung zwischen Außen und Innen¹⁰⁴ einreißt: „Ich esse es.“¹⁰⁵ Konträr zu Willemens Kritik finden sich überdies zahlreiche psychoanalytische Introspektionen in seinen Schriften,¹⁰⁶ wenn auch nicht die dominierenden (Selbst-)Vorwürfe späterer filmtheoretischer Ansätze, namentlich Voyeurismus und Fetischismus. So erratisch, wie es sich mit Photogénie in „Bonjour Cinéma“ zugegebenermaßen verhält – Epstein lässt sich hier auch zur definitiven Verkürzung hinreißen, dieses Phänomen entstehe quasi-automatisch durch das Auslösen des Blendverschlusses¹⁰⁷ – ist es ohnehin nicht. Fünf Jahre und einige Filme später (z.B. *Pasteur* 1922 oder *Coeur fidèle* 1923) unternimmt er in „Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet“ (1926) bereits eine weitaus elaboriertere Definition. Doch weder in diesem noch in einem späteren Text lässt sich das, was Photogénie umfasst, jemals auf einen zentralen, prägnanten Halbsatz reduzieren. So entwickelt Epstein seine Begriffsbestimmung über mehrere Anläufe hinweg, macht den eigenen, abwägenden Gedankengang nachvollziehbar und reformuliert mehr als nur einmal: „Als photogen bezeichne ich jeden Aspekt der Dinge, Wesen und Seelen, welcher durch die kinematographische Reproduktion an moralischer Qualität gewinnt.“¹⁰⁸ „Nun formuliere ich genauer: Nur bewegliche Aspekte der Welt, der Dinge und der Seelen können in ihrem moralischen Wert durch die filmische Reproduktion gesteigert werden.“¹⁰⁹ „Ich schlage Ihnen deshalb vor zu sagen: Nur die beweglichen und persönlichen Aspekte der Dinge, Wesen und Seelen können photogen sein; das heißt, sind dazu begabt, durch filmische Reproduktion einen höheren moralischen Wert zu erlangen.“¹¹⁰ Obgleich mit diesem Vorschlag der Automatismus der Verschlussklappe dem Möglichkeitsraum eines Experimentierfeldes gewichen ist, wirft die Rede von persönlichen und beweglichen Aspekten vorerst wohl abermals mehr Fragen als Antworten auf. Zunächst: „*Persönliche* Aspekte der Dinge,

¹⁰⁴ Ebenso wenig hegt Epstein die Illusion, beim beobachtenden wie beim beobachteten Subjekt handle es sich um eindeutig bestimm- wie abgrenzbare Entitäten: „So wirft der Kinematograph, wenn auch nicht als Erster, einen beträchtlichen Zweifel auf: den Zweifel an der Einheit und der Dauer des Ichs, an der Identität des Menschen, an seinem So-Sein.“ Epstein, „Die Bezweiflung des Selbst“ (1947), *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Film*, S. 97–102, hier S. 97f.

¹⁰⁵ Nicole Brenez, „Ultra-modern. Jean Epstein – das Kino im Dienst der Kräfte von Transgression und Revolte“, *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Film*, S. 143–154, hier S. 151.

¹⁰⁶ Beispielhaft sind die Texte „Das Unbewusste, Sitz der Persönlichkeit“ (1922) und „Photogénie des Unwägbaren“ (1935) hervorzuheben. Und auch die Psychoanalyse ist nur eine Disziplin, die in seinen Schriften Eingang gefunden hat. Epsteins Schriftkorpus entspringt dem Denken eines Theoretikers, dem ein umfangreiches geistes- wie naturwissenschaftliches Wissen eigen scheint. Dies wird auch im Vorwort der Synema-Ausgabe erwähnt, wo Epstein „im Spannungsfeld von Philosophie und Physik, im Kontext der Psychoanalyse oder gegenüber einer Kultur des Rationalismus“ verortet wird (Epstein, „Vorwort“, S. 6). So ist neben Bergsons Dauer auch Albert Einsteins Relativitätstheorie bestimmend für Epsteins Konzeption einer „kinematographische Zeit“, die im Folgenden auch näher besprochen wird.

¹⁰⁷ Epstein, „Bonjour Cinéma“ (1921), S. 33.

¹⁰⁸ Epstein, „Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet“ (1926), S. 49.

¹⁰⁹ Ebd., S. 50.

¹¹⁰ Ebd., S. 52.

Wesen und Seelen“¹¹¹ – was hier in einer zutiefst ästhetischen Dimension umrissen wird, erinnert stark an Balázs’ (oder auch Deleuzes) verlebendigte Äquivalente von Gesichtern. Also jene Physiognomien und Ausdrucksgebärden, die an den Oberflächen, an der Außenhaut der Materie in der filmischen Reproduktion aufscheinen. Ebenfalls eint beide das Verständnis, dass es sich bei ebendieser „filmischen Reproduktion“ um den demiurgischen Akt einer Maschine handelt und das Präfix „re“ hier also eigentlich irreführend gesetzt ist. Geht es doch stets um eine gewaltige, transformatorische Kraft. Denn die Ordnungen/Verhältnisse, die sich in Bild und Ton erzeugen lassen, werden schließlich hervorgebracht und sind nicht präexistent. Es wurde aber bereits angedeutet, dass mit der Gewichtung der Zeit ein signifikanter Unterschied zwischen Balázs und Epstein besteht, der die Gleichsetzung von Physiognomie und Photogénie verunmöglicht. Was sich nämlich hinter der Entdeckung von „*beweglichen* Aspekten der Dinge, Wesen und Seelen“¹¹² verbirgt, wiegt schwerer und ist ursächlich für jene Beunruhigung,¹¹³ derer sich Epstein als Zuseher (und Zuhörer) einer Filmvorführung ausgesetzt sieht. „Die Maschine zum Denken der Zeit“,¹¹⁴ so titulierte er die Kamera oder vielmehr das filmische Dispositiv, vermöge es erstmals „Zeit“ zu relativieren und dadurch jegliches angenommene, stabile Ordnungsverhältnis der materiellen Welt als eine Sinnestäuschung zu überführen und als menschlichen Kraftakt, Dauer und Bewegung der Materie zu negieren, zu entlarven.¹¹⁵ Die destabilisierende Kraft des „Roboter-Philosophen“, von welchem Epstein meint, dieser enthalte bzw. entfalte – wie jede Philosophie – nur eine ihm immanente und niemals eine transzendente Wahrheit,¹¹⁶ ist daher auch zentrales Epistem wie Motiv seiner Schriften und Filme. Mit dem Meer als Schauplatz und Akteur hat er den Inbegriff einer beweglichen, lebendigen Masse vorgefunden – und das Wesen seiner Philosophie des Films. So macht Oliver Fahle als verbindendes Substrat der französischen Filmästhetik der 1920er Jahre das Experimentieren mit „Aggregatzuständen des Sichtbaren“ aus und spricht vom „Flüssigwerden der Wahrnehmung.“¹¹⁷ Deleuze, auf den sich Fahle hierbei nicht unwesentlich bezieht, konstatiert ebenfalls, „[d]ie französische Schule setze es [das Wasser, Anm.] frei, gibt ihm eigene Zwecke und macht aus ihm eine Form für das, was keine organische Existenz hat“.¹¹⁸ Und da im Hinblick auf

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd.

¹¹³ „Ich beunruhige mich“ (Epstein, „*Bonjour Cinéma*“ (1921), S. 32).

¹¹⁴ Epstein, „Die zeitlose Zeit“ (1946), *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Film*, S. 81f.

¹¹⁵ „Nicht ohne ein wenig Angst sieht sich der Mensch vor dem Chaos, das er versteckt, geleugnet, vergessen, das er für gezähmt gehalten hatte. Der Kinetograph stößt ihn auf ein Ungeheuer.“ (Epstein, „Photogénie des Unwägbaren“ (1935), *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Film*, S. 75–79, hier S. 77).

¹¹⁶ Vgl. Epstein, „Die Regel der Regeln“ (1946), *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Film*, S. 83–86, hier S. 86.

¹¹⁷ Oliver Fahle, „Aggregatzustände des Sichtbaren. Das Meer und die französische Filmästhetik der 1920er Jahre“, *Das Meer im Film. Grenze, Spiegel, Übergang*, hg. v. Roman Mauer, München: edition text+kritik 2010, S. 61–73, hier S. 65.

¹¹⁸ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 67.

den inhaltlichen Kern meiner Arbeit Epstein nicht nur als Theoretiker, sondern ebenfalls als Regisseur von Interesse ist, sollen auch die maritimen Welten seiner Filme kurz aufgesucht werden. Denn diese sind an jenem liminalen Ort angesiedelt, welcher in *Leviathan* längst überschritten wurde: der Küste.

Neben *La Chute de la Maison Usher* (1928) ist Epstein vor allem für seine Filme bekannt, die er in der Bretagne gedreht hat. In einem Artikel der *Neuen Züricher Zeitung* adressiert er diese als „Naturfilme“, denn hier stellen Einheimische „ein Lokalereignis, eine Überlieferung“ oder auch „eine mehr oder weniger romantische Episode aus der Geschichte der Gegend“ nach.¹¹⁹ Die EinwohnerInnen der bretonischen Küstenlandschaft spielen sich somit in Epsteins Naturfilmen selbst. Obgleich sich ihre Filme motivisch und atmosphärisch stark unterscheiden, verbindet ihn ein solches Vorgehen durchaus mit Robert Flaherty, der sich in Irland mit *Man of Aran* (1934) demselben insularen Handlungsraum wie Epstein zuwendet. Zudem ist beiden nicht viel an einer dichotomen Trennung von Fakt und Fiktion¹²⁰ gelegen, vermöge es doch gerade die Kinematographie mit der Illusion zu brechen, es hätte jemals Geschichten, also abgrenzbare Handlungen mit Anfang und Ende, gegeben.¹²¹ So ist denn auch Epstein versucht, um die Formulierung Nicole Brenez' aufzugreifen, „Aristoteles zu begraben“ und sich dem Kino ganz grundlegend als „einer Sache des beschreibenden Experimentierens zu widmen“, daher „unterscheide er auch nicht zwischen fiktiven und dokumentarischen Filmen.“¹²²

Ebenso wenig unterscheidet er zwischen vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Zeitebenen. Einerseits tritt in *Finis Terrae* (1929, einer seiner letzten Stummfilme) oder auch in *La Tempestaire* (1947, Tonfilm und zudem der vorletzte Film, den Epstein je drehen sollte) eine mythologische Komponente bereits im Filmtitel überdeutlich hervor; darüber hinaus evozieren die geschlossenen Gemeinschaften der abgelegenen bretonischen Fischerdörfer eine vormoderne Heterochronie zur übrigen gesellschaftlichen Gegenwart Frankreichs. Dennoch käme die Attestierung einer inhaltlichen wie motivischen Überzeitlichkeit, die auf den ersten Blick im Aberglauben (*La Tempestaire*), den historischen Kulturtechniken (*Finis Terrae*) wie auch in den immerwährenden Gefahren der See (Inhalt beider Filme) evident scheint, einem Trugschluss gleich. Wie könnten

¹¹⁹ Abdruck eines Artikels Epsteins aus der Rubrik „Der Film und seine aktuellen Fragen“, *Neue Züricher Zeitung*, 11. April 1933, in Epstein, *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Film*, S. 142.

¹²⁰ Siehe diese immer wieder thematisierte Frage: „Is it important that the man at the center of *Man of Aran* (1934), regularly heralded as a documentary classic, is not an islander at all but actor Tiger King?“ Jerry White, „Arguing with Ethnography: The Films of Bob Quinn and Pierre Perrault“, *Cinema Journal* 42/2, Winter 2003, Univ. Texas Press, S. 101–124, hier S. 103.

¹²¹ „Es gibt keine Geschichten. Es gab niemals Geschichten. Es gibt nur Situationen, ohne Schwanz oder Kopf; ohne Anfang, ohne Mitte und ohne Ende; ohne Vorderseite und ohne Rückseite (...) ohne die Grenzen der Vergangenheit oder Zukunft, sie sind die Gegenwart“ (Epstein, „Bonjour Cinéma“ (1921), S. 30).

¹²² Brenez, „Ultra-modern“, S. 153.

denn auch Bild- und Tonspur von einer alle Zeitalter diffundierenden Dauer Zeugnis ablegen, wenn sie doch Zeit selbst als variable Größe ausstellen. Das Kino-Auge offenbart bei Epstein, insbesondere in Sequenzen von an der Steilküste brechenden Wellen im Rückwärtslauf, eine hyperreale Schönheit und unheimliche Relativität. Die Bewegungen der ozeanischen Masse, als scheinbar ahistorische Naturgewalt gleichermaßen mit Dynamik wie Beständigkeit konnotiert, werden mittels Akzeleration und Verlangsamung nicht als einheitliches Ganzes, sondern als grundlegend singuläre Bewegungs-Erscheinungen überführt.¹²³

Auch wenn ich nicht behaupten möchte, bei Balázs und Epstein handle es sich um fundamental komplementäre Theoretiker, ließe sich dennoch gegenüberstellen, dass die Erkenntnisse einer Maschine – befreit und losgelöst „from the egocentricism of the directly human point of view“¹²⁴ – für Balázs eine neue Sinngebung bereithalten, einen Logos, den wir uns zwar erst aneignen müssen, aber dies stets auch vermögen werden. Bei Epstein ist der Kinematograph kein Agent des Rationalismus, vielmehr versetzt die filmische Zeitmaschine in Rauschzustände.¹²⁵ Sie arbeitet an der Auflösung vermeintlich stabiler Raum-Zeit-Ordnungen, aber sie verbleibt in ebendiesem Aggregatzustand – hier trennt sich Epsteins Theorie und Praxis deutlich von Balázs – ihre Verflüssigung bleibt demnach in Bewegung und gerinnt nicht erneut in klar definierbare Formen und Verbindungen. Was der Kinematograph hervorbringt lässt sich nicht eindeutig klassifizieren, vielmehr erzeugt er Chimären, gebiert er Ungeheuer.¹²⁶ So beschreibt Epstein das seltsame Phänomen der „Familiengestalt“ folgendermaßen:

„In einem zeitrafferartigen Überblick, in dem der rührende Stolz eines Großvaters zwanzig Jahre hindurch, Monat für Monat, alle Arten von kleinen familiären Ereignissen festgehalten hatte, habe ich auf der Leinwand drei Generationen gesehen und zwei gehört. (...) Vom Ahnherren bis zum jüngst Geborenen verschmolzen alle Ähnlichkeiten, alle Verschiedenheiten zu einer Person. Die Familie erschien mir wie ein einziges Wesen, dessen Einheit von der noch so großen Verschiedenheit ihrer Mitglieder nicht gestört, sondern hergestellt wurde.“¹²⁷

Überraschende Phänomene und Unheimliches offenbaren sich aber auch in jener Einstellungsgröße, die Epstein ebenso wie Balázs in ihrer visuellen wie akustischen Dimension theoretisiert, aber auch

¹²³ Vgl. „Es existiert kein Meer, das die Gesamtheit aller möglichen Bilder in sich tragen würde; und jede Einzelercheinung verweigert die Illusion der Vorstellung eines Ganzen“ (ebd., S. 149f).

¹²⁴ Epstein, „The Fluid World of the Screen“, *Jean Epstein. Critical Essays And New Translations*, S. 383–394, hier S. 392.

¹²⁵ Explizit eine Verbindung zum substanzinduzierten Rausch stellt Epstein u.a. in einem seiner späten Texte *Alkohol und Kino* her (vgl. Epstein, „Alkohol und Kino“ (1950), *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*, S. 122–129).

¹²⁶ Vgl. Brenez, ebd. S. 147).

¹²⁷ Epstein, „Photogénie des Unwägbaren“ (1935), S. 77.

praktisch einsetzt: der Großaufnahme bzw. der Tongroßaufnahme. Denn diese begreift Epstein nicht wie Balázs als Lupe, die das zuvor Unbemerkte ins Bewusstsein heben könne, sondern in ihrer sezierenden Qualität. Bild- und Tonspur werden in ihren zeitlich-räumlichen Auslenkungen moduliert, gedehnt und komprimiert. Vergrößert werden dadurch also keine Substanz besitzenden Entitäten, vielmehr finden sie sich in einer grundlegenden Relativität und Relationalität aufgelöst – mit Fable ließe sich auch von einer Verflüssigung der Grenzziehungen sprechen. Die dem Kinematographen immanente Wahrheit liegt bei Epstein somit auch nicht in der authentischen (Re-)Produktion der materiellen Welt, vielmehr hinterfragt er sie als solche. Er ist kein Apparat der Zeugenschaft, oder eher: seine ihm eigenen Parameter bezeugen ausschließlich, dass es kein außerhalb einer bestimmten Experimentalanordnung liegendes Verhältnis bzw. Wissen gibt. Laut Brenez „vermag es der Kinematograph in den Augen Epsteins daher auch, eine experimentelle Kosmogonie zu erschaffen.“¹²⁸ In Epsteins eigenen Worten, der Photogénie hier deutlich von jeglicher Abbildungsfunktion trennt, liegt das Wesen des Kinos gewiss nicht in der Sinnerzeugung, vielmehr gälte es, diesen Prozess abzuschwächen und das rationalistische Paradigma zu unterlaufen: „The mobilism of judgment in the cinema, the photogénie of movement (without forgetting acoustic movement) lead to these eruptions of absurdity that come out of reality’s limbo, through the weakened logic of the world on screen.“¹²⁹ Mit dieser Überlegung möchte ich nun auch zu einem provisorischen Abschluss überleiten.

Inwieweit Epstein, der sich sowohl in seinen theoretischen Schriften wie in seinen Filmen dem Ozean und dessen Bewegungen zuwandte, ‚Filmen‘ und ‚Fischen‘ darüber hinaus tatsächlich als verwandte Tätigkeiten begreift, werde ich so auch im Close-Reading *Leviathans* thematisieren. Zudem wird in Bezug auf Agency Balázs’ Idee der Teilhabe bzw. Homogenisierungsleistung des Films in Bild und Ton Einfluss finden, wie auch Epsteins Konzeption einer filmischen Experimentalanordnung. Es wird zu zeigen sein, ob mit *Leviathan* eher in Richtung Balázs’ Erschließung oder in Richtung Epsteins Relativierung der äußeren Wirklichkeit argumentiert werden kann. *Leviathans* ästhetisch-materieller Überfluss wird, wie bereits angedeutet, ebenfalls Gegenstand der Analyse sein, jedoch nicht hinsichtlich seiner Farbigkeit als solcher, sondern als wortwörtlicher Überfluss, als Exzess.¹³⁰ Bevor ich darauf zu einem späteren Zeitpunkt meiner Arbeit zurück kommen werde, habe ich hier zunächst versucht, zentrale Thesen Balázs’ und Epsteins im Hinblick auf den Forschungsgegenstand kohärent zusammenzufassen und wichtige Divergenzen herauszuarbeiten. Ich möchte dieses einleitende Unterkapitel, zwei bedeutenden

¹²⁸ Brenez, „Ultra-modern“, S. 146.

¹²⁹ Epstein, „The Fluid World of the Screen“, *Jean Epstein. Critical Essays And New Translations*, S. 392.

¹³⁰ Diese Idee will ich in Kapitel 2.1.3. anhand einiger Überlegungen John Laws nochmals von ganz anderer Seite her aufgreifen.

Theoretikern der frühen Filmästhetik gewidmet, daher mit einer Bemerkung Epsteins schließen, die im Kontext von Handlungsmacht, Ereignis und dem Aufbrechen eines hylemorphistischen Schemas gewiss nicht uninteressant ist. Hinsichtlich des Faktums einer relativen Zeit hält er nämlich fest: „From this perspective, no longer does any form exist separate from movement; no longer are there any objects to speak of, only events.“¹³¹

1.2. Agenturen des Films (Lorenz Engell)

Von der experimentellen Zeitmaschine Jean Epsteins ist es kein weiter Schritt zum thematischen Schlusspunkt dieses Kapitels: den „Kinematographischen Agenturen“ Lorenz Engells, der ebenfalls auf das filmische Dispositiv als Laboratorium abzielt, dieses jedoch dezidiert unter der Perspektive verteilter Handlungsmacht in den Blick nimmt. Dass er seine Untersuchung an Spielfilmen, genauer an Genrefilmen unternimmt, soll im Hinblick auf das Close-Reading *Leviathans* jedoch nicht abträglich sein. Einerseits kann mit Engell ein Sprung in die Gegenwart filmtheoretischer Forschung unternommen wie auch die leitenden Topoi der ‚Wahrnehmungsordnungen‘ und ‚Handlungsgefüge‘ weitergeschrieben werden. Darüber hinaus liegt mit seinem Forschungsgegenstand bereits ein Brückenschlag zum zweiten Kapitel vor, in welchem Fragen der ‚Verteilung‘ und ‚Übersetzung‘ im Vordergrund stehen. Wie die Terminologie ‚Agentur‘ nahelegt, besteht hier eine Verbindung zur Wissenschaftsforschung Bruno Latours, Michel Callons und John Laws, deren Schriften in der deutschsprachigen Medienwissenschaft in den letzten Jahren vermehrt rezipiert wurden.¹³² Engells Proposition filmischer Agenturen steht so auch im Kontext heterogener Versuche, den methodischen Ansatz bzw. das Denken der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) für die Medienwissenschaft produktiv zu machen. Engell, der an der Bauhaus-Universität in Weimar eine Professur für Medienphilosophie inne hat, macht Film als Agentur an unterschiedlicher Stelle zum Thema.¹³³ Ich möchte mich im Folgenden vordergründig

¹³¹ Epstein, „The Close-up of Sound“, *Jean Epstein. Critical Essays And New Translations*, S. 365–372, hier S. 367. Wie nahe der Filmtheoretiker Epstein hierbei der Wissenschaftsphilosophin Karen Barad und ihrer kleinsten ontologischen Einheit (dem Phänomen) kommt, wird in 2.2. so auch Gegenstand der theoretischen Auseinandersetzung sein.

¹³² Beispielhaft seien hier herausgegriffen: Ilka Becker et al. (Hg.), *Unmenge – Wie verteilt sich Handlungsmacht?*, München: Wilhelm Fink 2008; Lorenz Engell et al. (Hg.), *Agenten und Agenturen*, Weimar: Bauhaus Univ. 2008; Jiří Bystřický et al. (Hg.), *Medien denken. Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern*, Bielefeld: transcript 2010; Lorenz Engell/Bernhard Siegert (Hg.), *ANT und die Medien*, Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, Nr. 2/2013, Hamburg: Felix Meiner 2013.

¹³³ Siehe u. a.: „Die Agenturen des Glücks“, S. 83–112. und „Stanley Kubrick: The Shining. Szenographien des Schreckens“ S. 253–276. in Lorenz Engell, *Playtime. Münchener Film-Vorlesungen*, Konstanz: UVK 2010; Lorenz, Engell, „Kinematographische Agenturen“, *Medien denken. Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern*, hg. v. Jiří Bystřický et al., Bielefeld: transcript 2010, S. 137–155, Lorenz Engell, „Eyes Wide Shut. Die Agentur des Lichts – Szenen verteilter Handlungsmacht“, *Unmenge – Wie verteilt sich Handlungsmacht?*, hg. v. Ilka Becker

mit dem gleichnamigen Text „Kinematographische Agenturen“ (2010) befassen, den er als Vorschlag eines Forschungsgegenstandes der Medienphilosophie vorgelegt hat und der im Umkehrschluss die Relevanz dieser Disziplin beispielhaft begründen soll.¹³⁴ Denn die Idee der Agentur korreliert mit Engells Verständnis einer Philosophie der Medien, die sich Fragen des Medialen bzw. der Mediatisierung als Untersuchung multipler und multipel verschränkter Denk- und Handlungszusammenhänge zu stellen habe. Und diese Unterscheidung, Denken (als innerliche, immaterielle Reflexions- und Bewusstseinsoperation) und Handeln (als zwar nicht notwendig intentionales Agens, so aber doch als eine auf ein Außen gerichtete Praxis, ein materieller Zusammenhang) lässt sich zudem niemals absolut treffen. Daher begreift Engell Medien auch grundlegend als „denkende Felder der Umstände“, in denen innere und äußere Bewegungen, Reflexion und Aktion höchstens noch graduell unterscheidbar sind.¹³⁵ Ebendies sind Agenturen. Mit Bezugnahme auf Vilém Flusser spricht Engell von der Agentur als einem „gestischen Feld“.¹³⁶ Menschen und Dinge werden darin reflexiv/aktiv (diese Trennung fällt hier zusammen) denn einerseits organisiert es sie; zum anderen bringen sie ein solches Feld als „heterogenes Ensemble“¹³⁷ in ihrem Zusammenwirken selbst hervor. Gleichzeitig können ihre „Reflexions- und Bewusstseinstätigkeiten“ – ihre „Gesten“ – wiederum „neben den Menschen und Dingen als weitere Agenten dieses denkenden Feldes der Umstände angeführt werden.“¹³⁸ Mit dieser Ununterscheidbarkeit oder auch fundamentalen Relationalität knüpft Engell, wie zuvor erwähnt, an jene praxeologischen Ansätze der Wissenschaftsforschung an, die Erkenntnisgewinn als etwas Prozessuales, als vierteilige Übersetzungsketten nachzeichnen und somit die Trennung Epistemologie und Ontologie durchkreuzen. In der Bedeutung, die hierbei materiellen Anordnungen und Artefakten zukommt, besteht auch eine Nähe zu Michel Foucaults Dispositiv.¹³⁹ So hält Engell, explizit Michel Serres, Hans Jörg Rheinberger und Bruno Latour anführend, fest:

„Es gibt demnach in der Produktion von Wissen keine abstrakte Erkenntnis, sondern nur ein operatives Zusammenspiel. Das Materielle und das Immaterielle, Geräte und Gedanken, sind darin nur in ihrem Zusammenwirken im Labor noch unterscheidbar. Das Labor mit allem, was dazugehört, ist dann eine Agentur im hier gemeinten Sinn.“¹⁴⁰

et al., München: Wilhelm Fink 2008, S. 75–92.

¹³⁴ Vgl. Engell, „Kinematographische Agenturen“, S. 137f.

¹³⁵ Ebd., S. 138.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 137–139.

¹³⁷ Ebd., S. 138.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Gleichwohl werden in der ANT jene Übersetzungsprozesse positiver als bei Foucault gedacht, da mit der „Rekonstruktion der *agency*-Verhältnisse“ den Akteuren ein Zugewinn an Handlungsmacht zukommt (vgl. Cuntz, „Agency“, S. 35).

¹⁴⁰ Engell, „Kinematographische Agenturen“, S. 138f.

Und ebenso der Film. Er ist ebenfalls eine Sache verteilter Handlungsmacht, was in diesem Kontext auch verteilte Urheberschaft/Autorschaft impliziert, er ist ein ebensolches Laboratorium und dies auf mindestens drei Ebenen. Engell macht drei wesentliche Agenturen aus: das Studio oder Atelier, das Kino „und schließlich das bewegte Leinwandbild selbst.“¹⁴¹ Er geht demnach von drei immateriell-materiellen Anordnungen aus und wie hier vorschlagen sei, von drei Produktionsebenen des Films. Die letzte Produktionsebene, in welcher Film hervorgebracht wird, ist folglich das Filmbild selbst. Das Filmbild als eigene Agentur, welche Denk- und Handlungszusammenhänge in ihrer Ununterscheidbarkeit organisiert, diese „letzte handelnde Instanz des Films“, ¹⁴² ist für Engell von vorrangigem Interesse. Und als Instanz verstanden ist es wohl auch ursächlich für die tendenzielle Subjektivierung des Filmbildes, die seinen Text durchzieht. Neben der „Vorliebe des Filmbildes“¹⁴³ sei hier symptomatisch auch der eigentliche Schlusssatz angeführt: „Die Geschichte des Films aber einmal neu als eine fortgesetzte Geste zu schreiben, in der das bewegte Bild zeigt, wie es als ‚kinematographische Agentur‘ des Denkens eigentlich funktioniert, das wäre vermutlich ein aufschlussreicher Versuch.“¹⁴⁴ Indem Engell das Filmbild vorrangig als Agentur des Denkens verstanden wissen möchte, wird zudem offen gelegt welche Bezugsgröße neben der ANT ebenfalls in seinen Forschungsgegenstand hineinwirkt: Die Filmphilosophie Gilles Deleuzes.¹⁴⁵

Dass die drei von Engell bestimmten wesentlichen Agenturen des Films (Studio, Kino bzw. Aufführungsdispositiv, Filmbild) naturgemäß ineinander wirken, wird dann auch nochmals präziser in der Analyse von vier Filmen Stanley Kubricks¹⁴⁶ veranschaulicht, wobei der „letzten handelnden Instanz“ die eigentliche Gewichtung zukommt. Ich möchte an dieser Stelle anhand zweier Beispiele kurz zusammenfassen, wie Engell hierbei immateriell-materielle Anordnungen zusammendenkt: In *2001 – Odyssee im Weltraum* untersucht Engell beispielsweise mentale Reflexionen; so wird Bewusstseinsreflexion als Selbstreflexion der ersten Menschen in der Spiegelung des außerweltlichen Monolithen hervorgebracht. Diese Spiegelung kann wiederum als Handlung des Filmbildes verstanden werden, denn der Spiegelreflex ist hier ein Lichtreflex, der als solcher nur

¹⁴¹ Ebd., S. 139.

¹⁴² Ebd., S. 149.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 139.

¹⁴⁴ Ebd., S. 154.

¹⁴⁵ Dieser Umstand ließe sich nicht nur anhand der Querverweise innerhalb dieses Aufsatzes (Vgl. ebd., S. 139, 150f.) aufzeigen, mit den Kinobüchern Gilles Deleuzes setzt sich Engell – oft in Zusammenarbeit mit Oliver Fahle – in zahlreichen Schriften auseinander. Vgl. u. a. Lorenz Engell/Oliver Fahle (Hg.), *Der Film bei Deleuze/Le cinéma selon Deleuze*, Weimar/Paris: Bauhaus-Universität/Sorbonne Nouvelle 1997.

¹⁴⁶ Dass es im Kontext verteilter Autorschaft problematisch ist, von Stanley Kubricks Filmen zu sprechen, ist so auch der springende Punkt, den Engell jedoch erst am Ende seines Aufsatzes thematisiert (vgl. Engell, „Kinematographische Agenturen“, S. 154).

mittels der Kamera erzeugt werden kann und nur im Lichteinfall auf die Kameralinse sichtbar wird. Das Treffen der Unterscheidung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem ist so auch die Handlung, zu der das (subjektivierte) Bild des Films elementar fähig ist.¹⁴⁷ Das Overlook Hotel in *The Shining* wiederum arbeitet Engell als Raum heraus, der in Wechselwirkung mit der Kamera tritt, die diesen in ihren Fahrten, ihren Vor- und Rückwärtsbewegungen erschließt und dadurch zugleich auch Szenographie, Studio und Filmbild zusammenschließt. Jenes Hotel bezieht seine Macht als Agentur vor allem aus den „mythischen und magischen Kräften der Vergangenheit“, die in „den zahlreichen dekorativen Artefakten ungebrochen anwesend“ sind und gleichfalls aktiv werden können.¹⁴⁸

Engells Prämierung des Filmbilds ist keineswegs unproblematisch, perpetuiert er doch dadurch – nicht nur in diesem Aufsatz – ein hierarchisches Gefälle von Filmbild und Filmtone, wonach letzterer quasi als Supplement dem Bild beigelegt werden könne. Diese Wertung zeigt sich sehr deutlich, wenn Engell gegen Ende seines Textes die eigene Vorgangsweise reflektiert und festhält, bei Kubrick könne Film nicht nur als Agentur des Lichtes und der Bewegung sondern ebenfalls auf ganz anderen Ebenen gelesen werden, und hierfür u. a. das Verhältnis Bild und Ton aufgreift.¹⁴⁹ Im Kontext verteilter Handlungsmacht im Film, im Aufzeigen jener konstitutiven Elemente und ineinander verschränkten Instanzen, die Film *hervorbringen*, auf den Filmtone nur im Vorbeigehen zu sprechen zu kommen, scheint mehr als fragwürdig. An dieser Stelle ist es daher ratsam, auch das eigene Vorgehen derselben Kritik zu unterziehen. Obschon der auditiven Sphäre des Filmischen in den bisherigen theoretischen Auseinandersetzungen quantitativ weniger Raum zukam, soll daraus nicht gefolgert werden, dass diese Dimension in der Filmanalyse qualitativ vernachlässigt werden wird. Die Konstruktion eines gleichwertigen Universums, jene „psychophysical naturecultural ecological fold“, welche Fisch, Vogel, Mensch und Maschine für einen Moment in der Zeit bewohnen,¹⁵⁰ wird von mir in ihrer raum-zeitlichen Organisation – die Ordnungsleistung, zu der ein Film fähig ist – sowohl hinsichtlich ihrer Sichtbarkeiten wie auch ihrer Vernehmbarkeiten analysiert werden. Denn gerade der (Sync-)Ton bezeugt/erzeugt ebenfalls eine Präsenz, eine Teilhabe an einem Geschehen, welches abzüglich dieser Präsenz ein anderes wäre,¹⁵¹ zudem habe ich bereits

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 152.

¹⁴⁸ Ebd., S. 146.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 154.

¹⁵⁰ Vgl. MacDonald, „Conversations on the Avant-Doc“, S. 330.

¹⁵¹ Ebendies macht ein Element eines Netzwerkes oder eines Kollektivs erst zum Akteur (der ohnehin einen hybriden, ontologisch indeterminierten Status inne hat) im Latour'schen Sinne: Dessen Subtraktion markiert eine Neudefinition des Ganzen. Eines Ganzen, welches weder in der Summe seiner einzelnen Teile aufgeht, noch als emergente Ebene gedacht werden kann, sondern als Relation, welche die Differenzen innerhalb ihres Gefüges als Effekt hervorbringt. Vgl. u. a. John Laws Erörterung Michel Callons symmetrischer Beschreibung von Fischern und Kammuscheln: „It was that if there are differences between people and scallops (and obviously there are) then these are an effect of the relations in which they are embedded – relations which work to enact their

einleitend erwähnt, dass in *Leviathan* versucht wurde, dem Sprechakt als emanzipatorischer Subjektkonstitution gegenzusteuern: menschliche Stimmen treten in ihrer Lautstärke und Deutungshoheit in dieser filmischen Zusammenkunft zurück, um auch andere Stimmen, Geräusche und Laute vernehmbar zu machen. Diesen Umstand möchte ich im Close-Reading unter Rückgriff auf Béla Balázs, wie bereits angekündigt, deutlich herausarbeiten. Dennoch werde ich mich hinsichtlich der Implikationen eines Geschehens, das sich erst in Relation herausbildet,¹⁵² nachdrücklicher der sichtbaren Spur dieses Films zuwenden. Obgleich ich ein solches Ungleichgewicht also eingestehen muss, hoffe ich doch bis hierher deutlich gemacht zu haben, dass die Materialität der Welt in *Leviathan* von mir in ihrer visuellen wie akustischen Dimension untersucht werden wird.

Für *Leviathan*, der nicht im Studio sondern draußen in der Welt, inmitten der Elemente entstanden ist, hat die Analyse von Film als Agentur, wie Engell dies vorschlägt, zudem vor allem auf der Ebene Bedeutung, die dieser nur en passant streift, und welche gemeinhin nicht als erste Agentur, sondern als eigentliche Produktionsebene verstanden wird: Die Aufnahme dessen, was sich vor und mit der Kamera in Bewegung zuträgt. Denn mit der intentionalen Verteilung von Autorschaft, hier sei an „Fish with a Movie Camera“¹⁵³ erinnert, wird Filmemachen als Zusammenwirken mehrerer Beteiligter wie auch mehrerer Faktoren (Zufall und Bewegung wurden hier bereits genannt) und somit als immateriell-materielle Anordnung thematisiert. Mit der Erwähnung der eigentlichen Produktionsebene bin ich an dieser Stelle auch bereits am Ende meines ersten theoretischen Kapitels angelangt, denn in Folge will ich mich mit der vorfilmischen Wirklichkeit beschäftigen, obgleich auch diese nicht als gegebene Totalität, als außerhalb materiell-medialer Transformationsprozesse stehend, gedacht werden kann.

differences“ (John Law, *Notes on Fish, Ponds and Theory*, <http://www.sv.uio.no/sai/english/research/projects/newcomers/publications/working-papers-web/law-notes-on-fish-ponds-and-theory.pdf>, Version 03. 07. 2012., abgerufen am 04. 08. 2014., S. 1–14, hier S. 1).

¹⁵² „In der Unmenge ist die konventionelle Aufteilung zwischen Akteuren und einem bloßen Schauplatz zugunsten eines Milieus aufgehoben, das sich im Geschehen herausbildet.“ Ilka Becker et al. (Hg.), „In der Unmenge“, *Unmenge – Wie verteilt sich Handlungsmacht?* München: Wilhelm Fink 2008, S. 7–34, hier S. 10.

¹⁵³ Marsh, „Leviathan“, *Slant Magazine*, 05. 02. 2015.

2. Soziologien und Ontologien einer assoziierten Welt

Wenngleich ich mit dem vorliegenden zweiten Kapitel also beabsichtige, einen Schritt heraus aus der virtuellen Welt des Films bzw. dem Gebiet der Filmwissenschaft zu tätigen und außer-disziplinäre Spurensuche betreiben möchte, will ich an dessen Kern – die Existenzberechtigung und Problemstellung dieses theoretischen Teils – dennoch über eine Filmkritik heranzuführen. Denn darin wird meine Grundannahme bezweifelt, die ich als solche bis jetzt niemals problematisiert habe; ob es sich bei *Leviathan* überhaupt um eine Dokumentation über kommerziellen Fischfang im Nordatlantik handelt.

„It's that lack of narrative that makes it seem ridiculous to call this something like 'a documentary on commercial fishing in the North Atlantic off the coast of New Bedford.' Rather, *Leviathan* takes on the shape of the system it describes, a circular flow, choppy like those cold waves, that moves neither forward nor backward but simply works and accumulates (fish, footage) without ever linking to a history, an endgame.“¹⁵⁴

Obschon bereits mit Jean Epstein, wie zuvor ausführlich thematisiert, Film bzw. die Praxis des Filmmachens grundlegend als eine Sache der Beschreibung, als beschreibendes Experimentieren verstanden werden kann, soll diese medienessentialistische These im Folgenden nicht weiter stark gemacht werden. Noch möchte ich an dieser Stelle näher darauf eingehen, dass der filmische Fischzug, der vor der Küste New Bedfords unternommen wurde, nicht nur als bloße Akkumulation sondern ebenfalls als mediale Transformation/Übersetzung zu erörtern wäre. Viel relevanter ist nämlich die Frage, warum es sich bei *Leviathan* spezifisch um einen Versuch handelt, den Verhältnissen der materiellen Welt *beschreibend* gerecht zu werden, denn hierin liegt die Verbindung zum theoretischen Strang dieses Kapitels. Phil Coldiron ist durchaus zuzustimmen – „*Leviathan* takes on the shape of the system it describes [...] without ever linking to a history, an endgame“¹⁵⁵ – aber gerade diese Vorgehensweise macht *Leviathan* nach meinem Erachten zu einer Dokumentation über kommerziellen Fischfang im Nordatlantik. Die Frage ist jedoch, *was* hierbei dokumentiert wird. Um in Coldirons Argumentationslogik zu verbleiben: in/mit diesem Film wird nicht der Kampf des Menschen gegen die Elemente inszeniert,¹⁵⁶ sondern wahrnehmbar gemacht, welche Elemente an jenem Geschehen beteiligt oder davon unmittelbar betroffen sind, das mit dem Begriff „Hochseefischerei“ erfasst bzw. adressiert wird. Dadurch wird der Film nun auch zu einer

¹⁵⁴ Coldiron, „Blood and Thunder: Enter the Leviathan“, 05. 02. 2015.

¹⁵⁵ Coldiron, ebd.

¹⁵⁶ Es ist anzunehmen, dass die tatsächlich fehlende Fokussierung auf ein menschliches Drama (denn dies wollten Castaing-Taylor und Paravel von Anfang an vermeiden – vgl. Kapitel 3.1.) von Coldiron als Argument für ein (mutmaßlich) fehlendes Narrativ herangezogen wurde.

Beschreibung im Besonderen und zu einer filmischen Investigation, der ihr politisches Gewicht entzogen wird, wenn die Frage, ob es sich hierbei um eine Dokumentation handelt, als irrelevant befunden wird.¹⁵⁷ Hinsichtlich *Leviathans* empirischer Dimension habe ich bereits in meiner Einleitung ein Naheverhältnis zu jenen praxeologischen Untersuchungen der ANT und deren Weiterentwicklungen argumentiert, die den ethnologisierenden Blick auf die eigene Gesellschaft richten und deren Zusammensetzung hinsichtlich ihrer stark polarisierenden Dualität Subjekt/Objekt (oder eher menschlich/nicht-menschlich) wie auch ihres vermeintlich konstitutiven Außens – der Natur – reformulieren bzw. neu denken. Um ebensolche ‚Beschreibungen‘ von Prozessen und Praktiken, in denen der Mensch nicht als einzig handelndes Subjekt im Zentrum steht, also um Fragen der ‚Verteilung‘ (von Handlungsmacht) und ‚Übersetzung‘ wird es daher im Folgenden gehen. Wirft doch gerade *Leviathan* als Produktion des *Sensory Ethnography Labs* die Frage auf, wer oder was hier überhaupt Gegenstand ethnographischer Forschung ist: welcher anthropologische Ansatz steckt demnach hinter einem Film, der Hochseefischerei nicht als eine der ältesten Kulturtechniken *des* Menschen darstellt, sondern dieses asymmetrische Verhältnis auf produktionstechnischer wie auf diegetischer Ebene problematisiert? Ich denke, Castaing-Taylor und Paravel thematisieren mit *Leviathan* nicht nur das alttestamentarische Monster, sondern einen noch viel gewaltigeren, vielgestaltigeren Hybriden.¹⁵⁸

2.1. Redefinitionen des Leviathans – Ethnographie der „Modernen“

„Aber zu sagen, daß sie (die Humanwissenschaften, Anm.) zum epistemologischen Feld gehören, bedeutet lediglich, daß sie ihre Positivität darin verwurzeln, daß sie darin ihre Existenzbedingungen finden, daß sie also nicht nur Illusion und pseudowissenschaftliche Chimären sind, die auf der Ebene der Meinungen, der Interessen, des Glaubens motiviert sind, daß sie nicht das sind, was

¹⁵⁷ „The question whether to call *Leviathan* a documentary is simply without interest. It is an epic and a poem, an investigation and an essay; in other words, a film, though it would be hard to compare it to any other film“ (Jean-Michel Frodon, „A Monster Rises from the Abyss“, DVD Booklet zu *Leviathan*, Dogwoof, Arrête Ton Cinéma 2012, S. 6–7, hier S. 7). Jean-Michel Frodon findet in seiner Rezension zwar treffende Worte für einen Film, dessen Einzigartigkeit ich ebenfalls herausstreichen würde. Aber Frodon verunmöglicht eine tiefergehende Analyse von *Leviathans* Kosmos mit dem essentialistischen Argument, es handle sich um einen *Film* und daher um etwas grundlegend Uneinholbares. An diesem ärgerlichen Eingeständnis möchte und werde ich nicht stehenbleiben.

¹⁵⁸ Wenngleich von einem differenten Ausgangspunkt argumentierend, stellt Phil Coldiron diese Verbindung ebenfalls her und weitet sie zudem auf das *Sensory Ethnography Lab (SEL)* als solches aus. (vgl. Coldiron, ebd.: „Let’s start with a coincidence. The title of Part I, Chap. 1 of Thomas Hobbes’ *Leviathan*: ‘Of Sense.’ The name of the Harvard project headed by Lucien Castaing-Taylor, whose new film, made in collaboration with Véréna Paravel, shares a title with Hobbes’ seminal work of political philosophy: the Sensory Ethnography Lab. [...] Hobbes’ brief explication positions sense as a response to movements in an Other, one unconcerned with its status as a viewed-smelled-heard-touched-tasted object. And *Leviathan* [...] applies this to the relationship between the camera and the world, and functions as such an object itself, a mass of sound and light vibrating in the dark, unknowable beyond the waves in our eyes and our ears.“)

andere mit dem seltsamen Namen ‚Ideologie‘ belegen. Das heißt aber nicht, daß es Wissenschaften sind.“¹⁵⁹

Der moderne Mensch kann laut Michel Foucault niemals Gegenstand jener Wissenschaften sein, die er um sich herum errichtet hat, das heißt um jenes Wesen, welches die abendländische Philosophie unter dem Namen des Menschen konstituiert hat.¹⁶⁰ Denn in der „Disposition der *episteme*, die ihnen [den Humanwissenschaften, Anm.] Raum gibt,“¹⁶¹ ist der Mensch „durch dasselbe Spiel von Gründen positives Gebiet des *Wissens*,“ könne jedoch selbst „nicht Gegenstand der *Wissenschaft* sein.“¹⁶² Vielleicht ist Bruno Latour ganz einfach versucht, Foucault einerseits das Gegenteil zu beweisen, als ihn auch ausdrücklich beim Wort zu nehmen, indem er dessen beiläufige Bemerkung gegen Ende der *Ordnung der Dinge* zum Forschungsprogramm¹⁶³ erhebt: „Dabei ist selbstverständlich, daß wir die Ethnologie unserer eigenen Gesellschaft vollkommen erstellen könnten.“¹⁶⁴ Denn laut Latour sind wir ohnehin niemals modern gewesen¹⁶⁵ und müssen demnach auch nicht daran arbeiten, Foucaults „empirisch-transzendente Dublette“¹⁶⁶ zu überwinden. Bei Latour ist der ‚nicht-moderne‘ Mensch denn auch keine zweigeteilte sondern eine viel hybridere Gestalt. Die Frage nach der Seinsweise des Menschen findet sich *übersetzt* in ein Denken der Symmetrisierung, in welchem der Mensch grundlegend nur als relationale Größe in ‚Assoziation‘ mit Menschen und Nicht-Menschen¹⁶⁷ existent ist, in ‚Kollektiven‘ denkt, handelt und behandelt wird. In seiner symmetrischen Anthropologie verwirft Latour daher auch den Hobbes’schen Gesellschaftsvertrag und fordert eine Revision all jener Teilnehmenden, welche die klassische Soziologie Durkheim’scher Prägung als konstitutiv für den Zusammenhalt von Gesellschaft auffasst. So begreift die ‚Soziologie der Assoziationen‘ bzw. ‚Soziologie der Übersetzung‘ – die ANT in ihrer gesellschaftspolitischen Dimension – die Dichotomie von Natur und Kultur nicht bloß als leere Markierung, sondern darüber hinaus als irreführend. Denn sie verstelle den Blick auf die

¹⁵⁹ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 437.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 439.

¹⁶¹ Ebd., S. 437.

¹⁶² Ebd., S. 439.

¹⁶³ Im Kontext meiner Arbeit interessiert mich Latour vorrangig als Ethnologe.

¹⁶⁴ Ebd., S. 451.

¹⁶⁵ Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008 (Orig. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, 1991). In späteren Schriften revidiert Latour seinen symmetrischen Versuch, da er dabei die Bedeutung der „Konstruktion nichtmenschlicher Entitäten“ (Cuntz, „Agency“, S. 28.) vernachlässigt habe: „In meiner Untersuchung zu den Modernen wollte ich die Anthropologie ‚symmetrisch‘ machen, so daß sie nicht mehr eine Natur und mehrere Kulturen absorbieren mußte, sondern ‚Naturen/Kulturen‘, wie ich es damals nannte, die auf einer anderen Grundlage als der alten universalen Natur vergleichbar geworden waren. Der Ausdruck war ungeschickt und der Versuch naiv, denn Artefakte bleiben Artefakte, auch wenn sie symmetrisiert werden.“ Bruno Latour, *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 352.

¹⁶⁶ Foucault, ebd., S. 390.

¹⁶⁷ Latour hintergeht zwar die kartesianische Trennung, aber gänzlich ohne Dualismus kommt er dennoch nicht aus.

heterogene Gesamtheit des Sozialen, auf die eigentliche Konstituierung der (nicht-)modernen Gesellschaft. „Der Stoff des Sozialen“ umfasst nicht nur das Menschliche, sondern ebenfalls andere „Materialien“ wie Maschinen, Texte, Geld oder auch Architekturen.¹⁶⁸ Obgleich sich die ANT in ihren Anfängen vorrangig den erkenntnisproduzierenden Praktiken im Laboratorium¹⁶⁹ zuwandte und darin immateriell-materielle Anordnungen in den beschreibenden Blick nahm – daran wurde bereits im Kontext von Engells „Kinematographischen Agenturen“ erinnert – hat die Untersuchung von verteilter Handlungsmacht spätestens seit Beginn der 1990er Jahre auch außerhalb eines spezifisch wissenschaftstheoretischen Feldes Konjunktur. In der Folge möchte ich mit Bezugnahme auf Michael Cuntz, Bruno Latour und John Law – aber auch jenen Ansätzen, die sich unter der Bezeichnung „Neue Materialismen“ sammeln und versammeln lassen – eine kritische Reflexion von Agency vornehmen.

2.1.1. Kritische Reflexion von *Agency* – Zwischen Praxis und Ereignis

„Einem subjektzentrierten Handlungsbegriff lassen sich Konzepte einer verteilten Handlungsmacht entgegensetzen, die den Blick nicht nur auf die Kontingenzen von Handlungs- und Aushandlungsprozessen, sondern auch auf die Ereignishaftigkeit und Situationalität ihrer Zuschreibungen lenken.“¹⁷⁰

Bevor verteilte Handlungsmacht hinsichtlich der Phänomene und Wechselwirkungen, die durch die Prämierung von Aktivität möglicherweise verdeckt oder gar überdeterminiert werden, kritisch untersucht werden kann, scheint es sinnvoll zuallererst daran zu erinnern, was mit solch praxistheoretischen Ansätzen zunächst grundlegend gewonnen wurde. Agency-Theorien richten sich zum einen gegen einen anthropozentrischen Subjektbegriff und damit folglich gegen die Vorstellung, dass ein menschliches Subjekt durch Handlungen und Praktiken dienstbare Objekte in Anspruch nimmt oder Handlungsanweisungen an technische Hilfsmittel delegiert, die somit immer nur als funktionalisiert zu denken wären. Unter der Perspektive der verteilten Handlungsmacht werden nicht nur vielteilige Übersetzungsschritte wie auch Widerständigkeiten oder Gegenprogramme von Seiten der vermeintlichen Handlanger nachgezeichnet und registriert – all diese Kräfte und Impulse ließen sich als Wechselwirkungen zwischen Menschen und Nicht-Menschen verstehen – im Denken der Verteilung bzw. Symmetrisierung werden die solcherart involvierten Entitäten darüber hinaus als ontologisch instabil aufgefasst, da sie sich in ihren

¹⁶⁸ John Law, „Notizen zur Akteur-Netzwerk-Theorie“, *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, hg. v. Andréa Belliger/David Krieger J., Bielefeld: transcript 2006 S. 429–446, hier S. 432.

¹⁶⁹ Ohnehin ist das Labor kein Raum, der als außerhalb sozialer Aushandlungsprozesse stehend zu denken ist.

¹⁷⁰ Becker et al. (Hg.), „In der Unmenge“, S. 15.

respektiven Relationen wechselseitig hervorbringen bzw. bedingen. Demnach sind Agency-Theorien „keine Theorien der Substanz, sondern der Relation“.¹⁷¹ Die symmetrische Verteilung von Handlungsmacht impliziert somit ebenfalls einen verteilten Subjektstatus. Eine der bekanntesten Ausprägungen solcher Agency-Theorien stammt aus der Wissenschaftsforschung. Die ANT, die John Law als „ruthless application of semiotics“¹⁷² charakterisiert, nimmt terminologisch auf die strukturelle Narratologie des Semiotikers und Linguisten Algirdas J. Greimas Bezug. Dessen Begriffspaar Aktant und Akteur, ursprünglich als „Modell der Analyse wie der Konstruktion von Narrationen“ entwickelt, wird in der ANT jedoch verschoben.¹⁷³ Denn Greimas’ Zuschreibung von Aktantenrollen an überindividuelle, nichtmenschliche oder abstrakte Akteure, wird in der ANT nicht als metaphorische „sondern als wörtlich zu nehmende Beschreibun[g] der tatsächlich verteilten Handlungsmacht zwischen den Akteuren ernst genommen“.¹⁷⁴ Donna Haraway, Gilbert Simondon oder auch Poststrukturalisten wie Michel Foucault, Michel Serres oder Gilles Deleuze werden oftmals explizit wie implizit als Bezugsgrößen für die Entwicklung der ANT bzw. deren Post-Strängen¹⁷⁵ genannt/herangezogen. Latour, dem ohnehin öfters (mit pejorativer Konnotation) Eklektizismus attestiert wird, räumt hinsichtlich der ‚Soziologie der Übersetzung‘ noch ganz andere Übersetzungstätigkeiten ein, auch solche, die hinsichtlich seiner Kritik am *linguistic turn* auf den ersten Blick wohl überraschend erscheinen: „[Ich las] Derrida tatsächlich positiv – als jemanden, der weitere Vermittlungsschichten sichtbar machte. Ich las alles positiv, die ganze kritische Abfolge der zeitgenössischen französischen Philosophie: ‚Noch mehr Vermittlung? Großartig! Je mehr Vermittlung, desto besser!‘“¹⁷⁶ Die Vermittlungstätigkeit ist so auch das, was einen bloßen *intermédiaire* von einem *médiateur* unterscheidet – nur letzterer kann als Akteur innerhalb einer Kette oder eines Kollektivs verstanden werden.¹⁷⁷ Dass Agency nicht auf intentionale Handlungsmacht verweist, habe ich schon einleitend erörtert. Eine Entität wird aber bereits zum Akteur, wenn sie schlicht „die Handlungen anderer Agenten veranlasst“, demnach genüge auch „eine ‚schwache‘ Ontologie, um starke Resultate zu zeitigen“.¹⁷⁸ Ein solcher Akteur hat also nicht

¹⁷¹ Cuntz, „Agency“, S. 28.

¹⁷² John Law hier zitiert nach Matthias Wieser, „Technik/Artefakte. Mattering Matter“, *Poststrukturalistische Sozialwissenschaften*, hg. v. Stephan Moebius/Andreas Reckwitz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 419–432, hier S. 426.

¹⁷³ Cuntz, ebd., S. 29.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Vgl. John Law, *Practising Nature and Culture: an Essay for Ted Benton*, <http://www.heterogeneities.net/publications/Law2007PractisingNatureandCulture.pdf>, Version 12. 01. 2007, abgerufen am 04. 11. 2014, hier Abschnitt „After-ANT“ S. 2–7.

¹⁷⁶ John Tresch, „Existenzweisen der Moderne (Interview mit Bruno Latour)“, *Die spinnen. Zeitschrift für Ideengeschichte*, hg. v. Christian Heitzmann/Ulrike Gleixner, Heft VII/4, Winter 2013, München: C.H. Beck 2013, S. 65–78, S. 68.

¹⁷⁷ Vgl. Becker et al. (Hg.), „In der Unmenge“, S. 16.

¹⁷⁸ Cuntz, ebd., S. 36.

nur einen ontologisch instabilen Status, eine relationale Seinsweise inne, bei den kurzfristigen wie dauerhaften Verbindungen, die dieser einzugehen vermag, werden „gewissermaßen nur jeweils Teile von Individuen in Anspruch [genommen]“. ¹⁷⁹ Demzufolge ist ein Akteur immer bereits selbst ein Netzwerk und kann wiederum an anderen hybriden Zusammenkünften Anteil haben. Neben der ungeklärten Frage, ¹⁸⁰ was solchen kontingenten Zusammenkünften Halt gibt, warum sie sich festigen und was Gesellschaft folglich stabil macht, richtet sich die Kritik, die praxistheoretischen Ansätzen – im Besonderen der Ausrichtung der „alten“ ANT der Laborpraktiken – zukam und zukommt, jedoch nicht etwa gegen den Versuch der Symmetrisierung an sich. Ohnehin habe die ANT niemals die „Gleichsetzung von menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren“ proklamiert, sondern deren ProponentInnen, oder auch WissenschaftsforscherInnen wie Donna Haraway, hätten (zuvor verborgene) Asymmetrien dadurch geradezu betont. ¹⁸¹ Wichtig ist daher auch festzuhalten, dass es in der ANT oder vergleichbaren Agency-Theorien niemals darum ging, die Subjekt-Objekt-Dichotomie zugunsten einer egalitären Losung aufzugeben und anstelle dieser Trennung nur noch von Akteuren zu sprechen, von distinkten Entitäten, ¹⁸² die es innerhalb von Netzwerken, Ketten oder Kollektiven aufzufinden oder gar zu konstruieren gälte, um diese retrospektiv in einem demiurgischen Akt mit Handlungsmacht auszustatten. Vielmehr wurde und wird kritisiert, dass mit dem Primat von Aktivität niemals all jenen Kräften, die innerhalb und zwischen Kollektiven wirken, Genüge getan wird. So hält auch Cuntz die Tendenz fest, dass es explizit Ziel sei, „die ANT zu verschieben, um komplexere Phänomene von Wechselwirkungen zu denken“. ¹⁸³ Er spricht in diesem Zusammenhang von einer Verschiebung in Richtung des Gedankens, Handlung schlicht als bloße „Unterkategorie von Ereignissen und Geschehnissen“ ¹⁸⁴ zu verstehen. So macht u. a. Antoine Hennion den von Callon übernommenen Begriff des *attachements* stark, und fragt, was uns *anhänglich* macht, woran wir und warum wir daran *hängen*. ¹⁸⁵ Um zunächst in der Binärlogik der handlungsprämierenden Modelle zu verbleiben: Hennion denkt hierbei weniger von der Handlung, als vielmehr von der Behandlung her. Es geht ihm in Folge denn auch weitestgehend um affektive Bindungen und Erfahrungswerte, so erinnert er, dass „Passiva“ im ökonomischen Kontext eine vergleichbare

¹⁷⁹ Ebd., S. 28.

¹⁸⁰ Eine weitere Frage, die immer wieder gern gestellt wird, betrifft die Problematik, wann der Imperativ „follow the actors“ als erfüllt zu betrachten ist. Folglich: wann sind alle Konstituenten eines Netzwerks ausgemacht? „[W]here should we stop tracing the networks?“ (vgl. Law, *Notes on Fish, Ponds and Theory*, S. 5).

¹⁸¹ Vgl. Cuntz, ebd., S. 36.

¹⁸² Es handelt sich ja, wie zuvor angemerkt, stets um individuelle Größen.

¹⁸³ Ebd., S. 30.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Vgl. Antoine Hennion, „Offene Objekte, Offene Subjekte? Körper und Dinge im Geflecht von Anhänglichkeit, Zuneigung und Verbundenheit“, *Offene Objekte*, hg. v. Lorenz Engell/Bernhard Siegert, ZMK Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung (ZMK) 2/1/2011, Hamburg: Felix Meiner 2011, S. 93–109, hier S. 93.

Bedeutung haben: „die Rechnung, welche die Vergangenheit der Gegenwart präsentiert“.¹⁸⁶ Wenn dann des Weiteren Leidenschaften und Suchtverhalten thematisiert, „Handlungen ohne Akteure“¹⁸⁷ und Körper als unbestimmte, offene und widerständige Größen in den Blick genommen werden,¹⁸⁸ skizziert sich Hennions verschiebendes Programm sehr deutlich: Er möchte, wie er selbst sagt, „Passionierten ihre *patience* wiedergeben“,¹⁸⁹ und folglich auch den Affekt, die Erleidensfähigkeit als wechselwirkende Bindung zwischen Menschen und Nicht-Menschen, zwischen heterogenen Körpern hervorheben. Demnach sei „die Fähigkeit zu affizieren und affiziert zu werden“¹⁹⁰ nicht als „Vermögen eines Subjekts [oder] Objekts“ aufzufassen, sondern als das, was „sich im Dazwischen [ereigne]“.¹⁹¹

Genau an diesem Punkt, der Ereignishaftigkeit der Dinge oder genauer der *Materie* nachzuspüren, setzen nun auch jene heterogenen Forschungsansätze an, die unter dem Terminus ‚Neue Materialismen‘ gruppiert werden. Diesen Plural haben beispielsweise Diane Coole und Samantha Frost programmatisch gewählt, denn die Texte, die in *New Materialisms. Ontology, Agency and Politics* (2010) versammelt werden, stammen aus den unterschiedlichsten Fachgebieten. Sie alle eint die Fokussierung auf widerständige Effekte und Kräfte seitens der Dinge – *agency of objects* – ebenso wie die Überzeugung, der Materie als solcher wäre seit dem *linguistic turn* zuwenig Gewichtung eingeräumt worden:

„For materiality is always something more than ‚mere matter‘: an excess, force, vitality, relationality, or difference that renders matter active, self-creative, productive, unpredictable. [...] [P]henomena are caught in a multitude of interlocking systems and forces and [therefore one has] to consider anew the location and nature of capacities for agency“.¹⁹²

Obgleich sich *New Materialisms* sehr ambitioniert gibt – den Einband der Erstausgabe zierte gar ein planetarischer Nebel – fragt etwa Andreas Folkers, ob hier nicht vielmehr nur ein „Kräuseln an der Oberfläche“¹⁹³ als ein Aufbruch in neue Welten vollzogen würde. So vermutet er dahinter eher eine

¹⁸⁶ Ebd., S. 94.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 95.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 97f.

¹⁸⁹ Ebd., S. 98.

¹⁹⁰ Andreas Folkers, „Was ist neu am neuen Materialismus? – Von der Praxis zum Ereignis“, *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*, hg. v. Tobias Goll et al., Münster: edition assemblage 2013, S. 17–34, hier S. 29.

¹⁹¹ Brian Massumi (2010) zitiert in Folkers, ebd.

¹⁹² Diane Coole/Samantha Frost, „Introducing the New Materialisms“, *New Materialisms. Ontology, Agency and Politics*, hg. v. Diane Coole/Samantha Frost, Durham/London: Duke Univ. Press 2010, S. 1–43, hier S. 9.

¹⁹³ Folkers, ebd., S. 17.

Neugewichtung, eine Verlagerung von praxis- zu ereignistheoretischen Ansätzen.¹⁹⁴ (Was es in diesem Zusammenhang mit der Idee der Neu-Versammlung, respektive der (scheinbaren) Überdeterminierung einer *materiell*-diskursiven Praxis auf sich hat, mache ich in 2.1.2. und 2.2. zum Thema.) An dieser Stelle möchte ich weniger an Folkers' Skepsis in Bezug auf das ‚Neue‘ des Neuen Materialismus anknüpfen – obgleich ich diese teile – sondern vielmehr kritisch zu seinem Versuch, dessen politisches Gewicht zu definieren Stellung nehmen. So liege dieses nämlich „darin, dass er (der Neue Materialismus, Anm.) auf das Neue, das Ankommende gefasst ist.“¹⁹⁵ Nun, einerseits leitet die Idee der Unabschließbarkeit der sozialen Agenda¹⁹⁶ bereits die ‚Beschreibungen‘ der klassischen praxistheoretischen Modelle an, zudem bietet die materielle Welt als im Werden begriffenes Gefüge philosophiegeschichtlich ebenfalls wohl nur geringen Neuigkeitswert. Jedoch richtet sich meine eigentliche Kritik gegen ein Paradox: wenn mit dem Neuen, dem Kommenden immer schon gerechnet wird, wurde dann nicht bereits eine deterministische Haltung eingenommen? Vor allem jedoch: zeichnet sich das Neue und Überraschende nicht gerade dadurch aus, dass man darauf nicht gefasst sein kann? Dennoch bietet die Überlegung, Handlung als Unterkategorie bzw. Sonderform von Geschehnissen und Ereignissen zu verstehen, wie Michael Cuntz festgehalten hat und wie es sich auch im Sinne der Neuen Materialismen argumentieren ließe, einen interessanten Ansatz für meine Arbeit: denn *Leviathan* kann durchaus als filmischer Versuch begriffen werden, Fischfang zwischen Praxis und Ereignis erfahrbar zu machen.

Zum nächsten thematischen Unterpunkt, zur *Diplomatie im Zeitalter des Anthropozäns* – denn solcherart ließe sich Latours großangelegtes Projekt der letzten fünfzehn Jahre zusammenfassen – möchte ich über eine spezifische ‚Versammlung‘ heranzuführen, mit der sich u. a. Jane Bennett ausführlich auseinandergesetzt hat und welche emblematisch für die heutige politisch-ökologische Krisenstimmung stehen könnte. In einem riesigen Müllstrudel in Form einer Ansammlung von Plastikabfall mitten im Pazifik auf einer Fläche doppelt so groß wie Deutschland,¹⁹⁷ zeigt sich zum einen, welche Wirkungen der Mensch als Geofaktor und Teil des ökologischen Zusammenhanges bereits gezeitigt hat, zum anderen aber auch der Eigensinn dessen, was als Müll verstanden nicht nur den Endpunkt einer Wegwerfkultur markiert, sondern über diese Zyklen hinausgehend befähigt scheint, gänzlich andere Verbindungen ohne ein Zutun des Menschen einzugehen und eine eigene

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 23.

¹⁹⁵ Ebd., S. 31.

¹⁹⁶ Vgl. ebd.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 28.

„Kultur des Weggeworfenen“¹⁹⁸ zu entwickeln. Denn die *assemblage* der Dinge, der Prozess des Versammelns, wird in diesem Fall nicht durch einen „menschlichen Werkmeister“ gelenkt oder vorgegeben, sondern durch Meeresströmungen, die Beschaffenheit der Materialitäten wie auch durch die Faktoren Zufall und unkontrollierte Bewegung.¹⁹⁹ Meeresströmungen, Abfall oder generell menschliche und nicht-menschliche Wesen haben demnach Anteil an der *Arbeit*,²⁰⁰ die in Latours politischer Ökologie „die schmerzhaft schrittweise Zusammensetzung des *kosmos* [...] re-präsentier[t]“.²⁰¹

2.1.2. Das Parlament der Dinge (Bruno Latour)

„Es gab eine Zeit, die noch nicht allzu weit zurückliegt, da kein amerikanisches Drama ohne jene Szene auskam, in der ein Revolver langsam aus einer halbgeöffneten Schublade geholt wurde. Wie ich diesen Revolver liebte. Er erschien mir wie das Symbol Tausender von Möglichkeiten. [...] All das verlieh ihm eine Art von Freiheit und die Eigenschaften einer juristischen Person.“²⁰²

Wenn nun Latour bemüht ist, das Parlament der Dinge einzuberufen, geht es in diesem Vorschlag jedoch nicht darum, Nicht-Menschen wie den Revolver mit Vollmachten, Rechten und Pflichten einer juristischen Person auszustatten, sondern die juristische „Person“ als solche und somit den „Aufbau der öffentlichen Ordnung“²⁰³ zu redefinieren. Denn in *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie* (1999) wird eine neue Gewaltenteilung proklamiert und eine politische Epistemologie entworfen, deren Arbeitsauftrag „politische Ökologie betreiben!“²⁰⁴ lautet. Latour entwickelt damit seine symmetrische Anthropologie kritisch weiter und stützt sich diesbezüglich unter anderem auf Michel Serres' *Der Naturvertrag* (1994). „Die historische Bedeutung der ökologischen Krisen liegt nicht in einer neuen Sorge um die Natur, sondern im Gegenteil in der Unmöglichkeit, sich länger eine Politik auf der einen und eine Natur auf der anderen Seite vorzustellen.“²⁰⁵ Latour ist daher zunächst versucht, begriffsklärende wie abgrenzende Arbeit zu leisten. Schließlich solle sein Programm (Politische Ökologie) nicht als Schulterschluss mit jenen missverstanden werden, gegen die es sich kritisch richtet: Latour ist keinesfalls bestrebt, sich dem Aufruf nach Versöhnung von Mensch und Umwelt bzw. Gesellschaft

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Ebd. Ähnlich ließe sich auch fragen: was tun die Dinge ohne uns?

²⁰⁰ Latour, *Das Parlament der Dinge*, S. 89.

²⁰¹ Ebd., S. 237.

²⁰² Jean Epstein, „Der Ätna vom Kinematographen aus betrachtet“ (1926), S. 45.

²⁰³ Latour, *Das Parlament der Dinge*, S. 278.

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 276–284.

²⁰⁵ Ebd., S. 88.

und Natur anzuschließen, da es sich dabei nicht um additive Größen handle.²⁰⁶ Weder stehen sich Kultur und Natur dichotom gegenüber, noch lässt sich von der Natur als einem Außenraum, einer Totalität sprechen. Wo Foucault das Ende des modernen Menschen sich ankündigen sieht, spricht Latour vom „Ende der Natur“.²⁰⁷ Das Parlament, das Latour entwirft, hat kein stabiles Fundament. Ebenso wenig ist es an vermeintlichen Schnittstellen von zuvor rein politischen respektive rein ökologischen Interessen zu errichten. Vielmehr handelt es sich dabei um einen offenen Prozess, ein diplomatisches Projekt, welches „das Zweikammersystem“²⁰⁸ – die Trennung von Natur und Gesellschaft – ersetzen soll. Was sich stattdessen immer wieder neu versammelt und versammeln muss, skizziert Latour als „Propositionen“²⁰⁹ von Menschen und Nicht-Menschen. Dieser der Sprachphilosophie entlehnte Begriff kennzeichnet bei Latour jedoch keine wahre oder falsche Aussage oder den Sprechakt als solchen, sondern erlaubt ihm im Gegenteil, quasi eine Ebene darunter anzusetzen: Es geht nicht um das Sprechen, sondern um die Schwierigkeit, „die gemeinsame Welt zu artikulieren“.²¹⁰ Propositionen stellen demnach ungefestigte Verbindungen – „Assoziationen von Menschen und nicht-menschlichen Wesen“²¹¹ – also den eigentlichen Aushandlungsprozess dar. So ist auch der *kosmos*²¹² bei Latour kein gegebener Raum, sondern wird durch die Arbeit, der gemeinsamen Politik der Menschen und Nicht-Menschen immer wieder neu aktualisiert bzw. hervorgebracht. Die Politik der Dinge in den Blick zu nehmen scheint für Latour überdies auch aus einer ganz anderen Perspektive naheliegend: schließlich handelt es sich beim „Ding“ oder „thing“ etymologisch betrachtet ohnehin um keinen Gegenstand im Singular, sondern bereits um eine „Versammlung“, genauer sogar um eine „Gerichtsversammlung“.²¹³

Latours Aufforderung politische Ökologie zu betreiben ist durchaus kritikwürdig, obschon manche kritischen Anmerkungen wohl selbst mit ebenso vielen Fragezeichen zu versehen wären, wie der Vorschlag, gegen den sie sich richten: „Statt die Realpolitik der Dingpolitik gegenüberzustellen, wäre es sicher interessanter, die Realpolitik der Dinge zu erforschen und gegebenenfalls zu kritisieren.“²¹⁴ Eher möchte ich mich einem Gedanken anschließen, der zwar nicht explizit als Kritik an Latours Parlament der Dinge formuliert wurde, sich dahingehend aber durchaus

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 86., S. 89.

²⁰⁷ Ebd., S. 93.

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 69–73.

²⁰⁹ Ebd., S. 297.

²¹⁰ Ebd., S. 298.

²¹¹ Ebd., S. 297.

²¹² „Kosmos ist also ein Synonym für gute gemeinsame Welt oder für das, was Isabelle Stengers Kosmopolitik nennt“ (ebd., S. 292).

²¹³ Ebd., S. 83.

²¹⁴ Folkers, „Was ist neu am neuen Materialismus?“, S. 30.

ummünzen lässt: Latours „Ausweitung“ des Politischen stellt zwar „eine erste notwendige Geste“ dar, aber seine Idee eines offenen Aushandlungsprozesses zwischen Menschen und Nicht-Menschen enthält im Kern auch das „Phantasma der All-Inklusion“.²¹⁵ Zudem existieren auch Entitäten und flüchtige Erscheinungen, für die selbst in Latours hybridem Kammer-System kein Platz ist bzw. die „sich [schlicht] der Einverleibung in das Parlament der Dinge entziehen“.²¹⁶ Solche Heterogenitäten, die sich weder in das Parlament der Dinge noch in die Netzwerk-Ketten der ANT eingliedern lassen, macht John Law so auch auf dem Grund einer ‚kultivierten Natur‘ aus.

2.1.3. Defining a Salmon – Exzess (John Law)

„I offer some thoughts about how animals are done in a particular human-relevant set of practices. Specifically, I suggest that salmon are beast-like not only because they have been reassembled in [...] practices into something that is a kind of fluid solid. I also argue that they are creatures partly because they are slippery and evasive in relation to people within those practices.“²¹⁷

Michel Callons symmetrische Beschreibung jener ‚Relationen‘, die Fischer und Kammuscheln eingehen, wurde bereits erwähnt. Nicht nur hat Callon mit *Einige Elemente einer Soziologie der Übersetzung: Die Domestikation der Kammuscheln und der Fischer der St. Brieu-Bucht* (1986) eine der berühmtesten Arbeiten der frühen ANT vorgelegt und ethnologische Feldforschung außerhalb des Labors betrieben, sondern auch jenes fluide Gebiet aufgesucht, auf welchem sich die relationalen Beziehungen *Leviathans* ebenfalls errichten. Ohne die Analogie von Akteur-Netzwerk²¹⁸ und Fischernetz überstrapazieren zu wollen, möchte ich mich mit John Law nunmehr in ganz unmittelbare Nähe jener Lebewesen begeben, um die herum sich die Geschehnisse *Leviathans* primär organisieren. In seiner Vor-Ort-Untersuchung einer Lachs-Aquakultur in Hordaland (West-Norwegen) erörtert Law unter Rückgriff auf Leibnitz’ Monadologie nicht nur, dass „fish in ponds“ und „ponds in fish“²¹⁹ existieren, er möchte ebenfalls die ‚Soziologie der Übersetzung‘ und somit auch Callons maritime Studie kritisch weiterentwickeln. Bevor es jedoch um das, was sich entzieht, bevor es folglich um den *Exzess* geht, betreibt Law zunächst unter

²¹⁵ Becker et al. (Hg.), „In der Unmenge“, S. 9. Siehe außerdem: So lässt sich „bestimmten Akteur-Netzwerk-Theoretikern (ich vermute, Karen Barad zielt hier hauptsächlich auf Latour ab, Anm.)“ grundsätzlich vorwerfen, dass „[entscheidende] gesellschaftliche Variablen und Machtverhältnisse vernachlässig[t] werden, wie z.B. diejenigen, die mit der Rasse, dem sozialen Geschlecht und der Sexualität zu tun haben“ (vgl. Karen Barad, *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp/edition unseld 45 2012, S. 72).

²¹⁶ Law hier paraphrasiert in Cuntz, „Agency“, S. 38.

²¹⁷ Law, *Notes on Fish, Ponds and Theory*, S. 2.

²¹⁸ Oder auch Netzwerk-Akteur.

²¹⁹ Ebd., S. 4.

Bezugnahme einer klassisch praxeologisch ausgerichteten ANT die Auflösung des „solid salmon“ in „salmon multiples“²²⁰.

Law versucht also zuallererst zu beschreiben, wie sich „salmon and their people“²²¹ in spezifischen Strategien und Praktiken wechselseitig konstituieren, in welchen Netzen der Lachs verstrickt ist und welche Größe er darin jeweils darstellt: wie er also zu „salmon multiples“ wird. Die erste Kette, die Law nachzeichnet, betrifft den „salmon as hazard“²²² denn in den riesigen Becken der Fischfarm, in denen sich jeweils an die 50.000 Tiere tummeln, bestehe konstant die Gefahr des Lausbefalls.

Daher müssen die *sea lice* mit bestimmten Giften unschädlich gemacht werden, zudem wird eine kleinere Fischart, „that eat the lice of the salmon,“²²³ in die Becken eingeschleust. In dieser Kette, die Law als „[e]nvironmental modelling-populations-timing-people-chemicals“²²⁴ festhält, wird der Lachs folglich in eine Gefahrenquelle transformiert. Eine Gefahr, die er für sich selbst wie auch für die Umwelt darstellt, denn nicht selten entkommen die *farmed salmon* ihren Becken und schließen sich ihren wilden Artgenossen an. In einem nächsten Schritt erweitert Law die Kette, schließlich bestehe auch von Seiten des Staates Norwegen ein Interesse daran, wie die Zucht der Tiere zu regeln sei. „Environmental science-regulations-timings-anaesthetics-statistics-people-and-chemicals“²²⁵ ist folglich jene Relation, die aus dem Lachs ein „regulated animal“²²⁶ macht. Warum Lachse überhaupt in einer Aquakultur gehalten werden und sich Menschen an heißen Sommertagen²²⁷ darum bemühen, deren Becken gegen *sea lice* zu immunisieren, zeichnet Law in einer dritten Kette nach: aus dem „regulated animal“ wird im Schlachthaus „tradable flesh,“²²⁸ jedoch nur, wenn die Ware Fisch den Anforderungen des Marktes entspricht – „market prices-costs-biomass-mortality rates-growth rates and oxygen levels.“²²⁹ Die Praxis, die der Bekämpfung der *sea lice* dient, birgt jedoch auch die Gefahr, dass die Lachse dabei Sauerstoffmangel ausgesetzt werden. Um gegen die Schädlinge wirkungsvoll mit Gift vorzugehen, müssen sich die Lachse nämlich nahe an der Wasseroberfläche befinden. Zu diesem Zweck werden die auf dem Boden liegenden Netze eingeholt, um die Fische, welche die längste Zeit auf dem Grund der Becken im Verborgenen leben, an die Oberfläche zu hieven. In diesem Zusammenhang spricht Law von einer vierten relationalen Kette: „the worlds of animal welfare activism [...] [and] the common-sense of the people of west

²²⁰ Vgl. ebd., S. 6.

²²¹ Ebd., S. 2.

²²² Ebd., S. 5.

²²³ Ebd., S. 3.

²²⁴ Ebd., S. 5.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd., S. 6.

²²⁷ „That is the day’s work: delousing the fjord, on a long summer’s day“ (ebd., S. 3).

²²⁸ Ebd., S. 6.

²²⁹ Ebd.

Norway, who, after a lifetime of fishing, know a suffering fish, when they see one“.²³⁰ Denn der (*farmed*) *salmon* sei schließlich auch ein schmerzempfindliches Wesen, was folglich auch die vierte Multiplizität darstellt, in welche sich der Lachs aufgelöst findet: „salmon as sentient being.“²³¹

Mit diesen vier Ketten, in denen der Lachs jeweils in eine andere Größe transformiert wurde, hat Law also im Sinne einer praxeologisch ausgerichteten ANT illustriert „how animals are done in in a particular human-relevant set of practices“²³² und „everything that was solid [has been] dissolved.“²³³ Diese *Auflösung* hat Law jedoch nur betrieben, um damit zur Frage überzuleiten, die jenem auflösenden Schritt direkt folgt und die die ANT seit Ende der 1980er Jahre auch vordergründig beschäftigt: Warum stabilisieren sich manche Relationen und andere nicht? Denn, wie Law festhält: „Sometimes, after all, these webs successfully produced actors such as people, salmon, objects, or even ,nature‘.“²³⁴ Über die Erörterung dieser Problemstellung gelangt Law schließlich zum Schluss- wie Kernpunkt seines Aufsatzes: „STS in its ANT mode needs to say something about the moments when the beast slips out from the edges of our human practices; about the moments that hint at fishy heterotopias. It becomes important to note those moments and to try characterise them.“²³⁵ Auch in *Leviathan* gibt es Momente, die sich als ästhetisch-materieller Überschuss beschreiben ließen, und die Laws Versuch, den Lachs als „excessive“ und „elusive being“ und somit als „Kreatur“ zu charakterisieren,²³⁶ sehr nahe kommen. Wenn Law nämlich anhand von vier Szenen illustriert, dass Lachse „slippery“, „invisibel“, „anomalous“ und „marginal“ sind,²³⁷ dann definiert er sie sowohl hinsichtlich ihrer Widerständigkeit wie auch ihrer Körperlichkeit als solcher. „Anomalous“ sind sie hinsichtlich ihrer Größe nur im Kontext normierender Zuchtpraktiken, „marginal“ und „invisibel“ wiederum kennzeichnet die Tiere in Bezug auf ihr Verhalten: obgleich sie unter kontrollierten Bedingungen gehalten werden, bleiben sie die längste Zeit über menschlichen Blicken entzogen. So hält Law diesbezüglich fest: „A part of human practice, but *Other* too. [...] Because they slip in and out of the edges of human practices in their particular salmon-like, ways.“²³⁸ Dass Fische menschlicher Handhabung wortwörtlich entgleiten weil sie „slippery“ sind, mag auf den ersten Blick einer überaus banalen Erkenntnis gleichkommen. Für Karen Barad, mit deren Forschungsgegenstand ich an der letzten theoretischen

²³⁰ Ebd.

²³¹ Ebd.

²³² Ebd., S. 2.

²³³ Ebd., S. 7.

²³⁴ Ebd. Law setzt „die Natur“ aus demselben Grund in Anführungszeichen, aus dem Latour ihr Ende verkündet.

²³⁵ Ebd., S. 10f.

²³⁶ Ebd., S. 8.

²³⁷ Ebd., S. 10.

²³⁸ Ebd.

Station des vorliegenden 2. Kapitels angelangt bin, liegt hierin jedoch der Kernpunkt ihrer relationalen Ontologie.

2.2. Körpergrenzen und Relationen – Agentieller Realismus (Karen Barad)

„Die Welt wird nicht von Dingen bevölkert, die sich mehr oder weniger voneinander unterscheiden. Beziehungen hängen nicht von ihren Relata ab, sondern umgekehrt. Die Materie ist weder fest und gegeben noch das bloße Endergebnis verschiedener Prozesse. Materie wird produziert und ist produktiv, sie wird erzeugt und ist zeugungsfähig. Materie ist ein Agens und kein festes Wesen oder eine Eigenschaft von Dingen.“²³⁹

Dass menschliche und nicht-menschliche Wesen nicht als unabhängige Größen existieren und dass es folglich die Relation ist, die sie konstituiert und ihre Differenzen als Effekt hervorbringt wurde bereits nachdrücklich mit Bezugnahme auf Bruno Latour und John Law gezeigt. Obgleich die ANT die Unterscheidung in Mikro- und Makroebene ablehnt, kann hier dennoch konstatiert werden, dass Karen Barads ‚Relationen‘ nochmals tiefer in die Materie hineinreichen, geht es doch um die agentielle Kraft der Materie als solcher. Barad²⁴⁰ betritt hierfür ebenfalls jenen Ort, den auch die WissenschaftsforscherInnen der ANT in den 1980ern primär aufgesucht haben: das Laboratorium. So ist die wesentliche Bezugsgröße für Barads Konzeption einer relationalen Ontologie die Quantenphysik Niels Bohrs und genauer dessen eigentümliches Verständnis messungsbedingender „Agentien“ (agencies).²⁴¹ Denn Anteil an einer Experimentalanordnung haben bei Bohr Apparate und Begriffe gleichermaßen: „Für Bohr haben die Dinge keine vorgegebenen bestimmten Grenzen oder Eigenschaften, und Wörter keine vorgegebenen bestimmten Bedeutungen.“²⁴² Letzterer Punkt scheint aus semiotischer und (sprach)philosophiegeschichtlicher Sicht zunächst keinerlei neuen Erkenntniswert zu bieten. Aber bei Bohr geht es weder darum, dass Begriffe nicht ideell sind, noch dass sie bereits Spuren anderer Bedeutungen in sich tragen, sondern darum, sie als „wirkliche physikalische Anordnungen“ zu verstehen.²⁴³ Jene Erkenntnis Bohrs weiterentwickelnd und auf Foucaults Diskursbegriff zurückgreifend spricht Barad in diesem Zusammenhang – zunächst geht es immer noch um

²³⁹ Karen Barad, *Agentieller Realismus*, S. 14f.

²⁴⁰ Theoretische Physikerin, Wissenschaftsphilosophin und Professorin für Feministische Theorie in Personalunion. Barads Name und ihre Schriften tauchen des öfteren im Kontext Neuer Materialismen auf (vgl. u. a. Rick Dolphin/Iris van der Tuin, „Interview with Karen Barad“, *New Materialism: Interviews & Cartographies*, hg. v. Dolphin/van der Tuin, Univ. of Michigan Library/Ann Arbor: Open Humanities Press 2012, S. 48–70).

²⁴¹ Barad, ebd., S. 19.

²⁴² Ebd., S. 17.

²⁴³ Vgl. ebd., S. 33.

Experimente im Labor – von „materiell-diskursiven Praktiken“²⁴⁴. Bei diesem Neologismus – einem von vielen in Barads Terminologie – handelt es sich jedoch wohl weniger um eine Überdeterminierung des Diskurses hinsichtlich der materiellen Bedingungen, die einschränken oder ermöglichen „was als sinnvolle Aussage gilt“.²⁴⁵ Vielmehr scheint Barad von Bohrs Einsicht her argumentieren zu wollen, dass bereits Begriffe selbst eine Art Materialität besitzen, da sie nicht der Welt als Repräsentation vorgestellt sondern mit der Welt verbunden sind. Es geht also im Kern darum, Epistemologie und Ontologie, Wort und Welt zu verschmelzen. Obgleich sich Bohr in seinen Schriften auf die „erkenntnistheoretische Relevanz“ seiner Einsichten fokussiert, ist Barad darauf bedacht, dessen Schriften hinsichtlich „seine[r] impliziten ontologischen Ansichten [zu] durchforsch[en]“.²⁴⁶

Barad möchte ihre relationale Ontologie dezidiert als posthumanistischen²⁴⁷ Ansatz verstanden wissen, denn: „Der Posthumanismus setzt nicht die Getrenntheit irgendeines ‚Dings‘ voraus, geschweige denn die vermeintliche räumliche, ontologische und erkenntnistheoretische Auszeichnung, die den Menschen absondert“.²⁴⁸ Die Unmöglichkeit der Abgrenzung „irgendeines Dings“ argumentiert Barad wie zuvor angedeutet jedoch auf einer anderen Ebene als Latour. Denn bereits bzw. gerade auf atomarer Ebene lassen sich keine Körpergrenzen ausmachen, es gibt keine „Anzahl x von Atomen, die [zu einer] Hand und eine Anzahl y von Atomen, die [zu einer] Kaffeekanne gehören“.²⁴⁹ Demzufolge könne auch nicht von einer Interaktion von Dingen, sondern nur von der ‚Intraaktion‘ gesprochen werden:

„Der agentiell-realistischen Auffassung zufolge bezieht sich Materie nicht auf eine feste Substanz; vielmehr *ist Materie Substanz in ihrem intraaktiven Werden – kein Ding, sondern eine Tätigkeit, eine Gerinnung von Tätigsein. Materie ist stabilisierender und destabilisierender Prozeß schrittweiser Intraaktivität* (i. O. kursiv, Anm.).“²⁵⁰

Eine vergleichbare relationale Ontologie findet sich solcherart bereits bei Gilbert Simondon angedacht: „Wenn der Relation ein Seinswert zukommt, gibt es keinen Gegensatz mehr zwischen

²⁴⁴ Ebd., S. 31.

²⁴⁵ Vgl. ebd., S. 32.

²⁴⁶ Ebd., S. 18.

²⁴⁷ Im Gegensatz zu Rosi Braidotti stellt Barad aber diesbezüglich klar, dass sie „kein Interesse an postmodernen Siegesfeiern (oder Dämonisierungen) des Posthumanen als lebendige Zeugnisse für den Tod des Humanen oder als nächstes Stadium des Menschen [hat]“ (ebd., S. 13). Bei Braidotti, die zudem auf fast jeder Seite ausdrücklich an ihren Gegenstand („the posthuman“, „posthumanism“, „post-human subjectivity“) erinnert, liest sich dies stellenweise durchaus triumphierend: „My deep-seated anti-humanist leanings show in the glee with which I welcome the displacement of anthropos“ (Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge (UK)/Malden(MA/USA): Polity Press 2013, S. 75).

²⁴⁸ Barad, ebd., S. 14.

²⁴⁹ Ebd., S. 49.

²⁵⁰ Ebd., S. 40.

dem Begehren nach Unendlichkeit und der Notwendigkeit des kollektiven Lebens.“²⁵¹

Um nochmals zu den experimentellen Anordnungen im Labor zurückzukehren: Die kleinste ontologische Einheit, die Barad demnach bestimmt, ist „das Phänomen“, ²⁵² denn dabei handelt es sich um das Verhältnis (die Relation) welche in der Experimentalanordnung hervorgebracht wird, außerhalb dieser jedoch inexistent ist. Barad spricht diesbezüglich auch von „agentiellen Schnitten“²⁵³ als zeugungs- und erzeugungsfähige wie bedeutungsgenerierende Schnitte in die Welt. An dieser Stelle möchte ich daher erneut an Jean Epstein erinnern, der über die Experimentalanordnung „Film“ zu einer vergleichbaren Einsicht gelangte, die hier wiederholt werden soll: „From this perspective, no longer does any form exist separate from movement; no longer are there any objects to speak of, only events.“²⁵⁴ So kann daher mit Barad der Weg zurück zum Medium Film und insbesondere zu *Leviathan* gegangen werden. Denn Barads Definition von Apparaten als „Grenzen herstellende“ und „materiell-diskursive Praktiken“²⁵⁵, findet ihr Echo nicht nur in Epsteins beschreibendem Experimentieren, sondern ebenfalls in Fahles Verständnis dessen, was das filmische ‚Material‘ ureigentlich hervorbringt:

„Medien sind eben nicht mehr nur Texte, die mental aufgeschlüsselt werden, sondern Schnitte in den Körper der Welt. [...] Deshalb kann man von Material statt Text sprechen, denn es handelt sich in einer filmischen Äußerung immer um einen materialen, das heißt medialen, das heißt überhaupt erst Sinn generierenden Schnitt (wobei ‚Schnitt‘ nicht umsonst eine körperliche Dimension aufweist).“²⁵⁶

Für *Leviathan*, der nicht nur gemäß eines essentialistischen Denkens sondern ebenfalls in produktionstechnischer Hinsicht eine filmische Experimentalanordnung darstellt, kann mit Rückgriff auf Karen Barad den praxis- respektive ereignistheoretischen Modellen die Differenzierung in Tätigkeit und Tätigsein beigelegt werden. Diese Unterscheidung möchte ich im Close-Reading produktiv machen und insbesondere in der Conclusio problematisieren.

²⁵¹ Gilbert Simondon hier zitiert in Stephan Trinkhaus, „Welcher Tisch? Relationale Ontologien affirmieren!“, *Dokument und Dokumentarisches 11*, hg. v. Gesellschaft für Medienwissenschaft, Zeitschrift für Medienwissenschaft (zfm) 2/2014, Zürich-Berlin: diaphanes 2014, S. 179–185, hier S. 179.

²⁵² „Da Phänomene die ontologisch kleinste Einheit darstellen, hat es keinen Sinn, über unabhängig existierende Dinge als irgendwie hinter den Phänomenen stehend oder als Ursachen von Phänomenen zu sprechen. In einem gewissen Sinne gibt es keine Noumena, sondern nur Phänomene. Agentiell-realistische Phänomene sind keine Kantschen Phänomene oder Phänomene des Phänomenologen“ (vgl. Barad, ebd., S. 105).

²⁵³ Ebd., S. 35.

²⁵⁴ Epstein, „The Close-up of Sound“, S. 367.

²⁵⁵ Barad, ebd., S. 31.

²⁵⁶ Oliver Fahle, „Das Material des Films“, *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*, hg. v. Oliver Fahle et al, Marburg: Schüren 2011, S. 293–306, S. 301.

3. Notizen zum *Sensory Ethnography Lab*

„The Sensory Ethnography Lab (SEL) is an experimental laboratory at Harvard University that promotes innovative combinations of aesthetics and ethnography. It uses analog and digital media to explore the aesthetics and ontology of the natural and unnatural world. Harnessing perspectives drawn from the arts, the social and natural sciences, and the humanities, the SEL encourages attention to the many dimensions of the world, both animate and inanimate, that may only with difficulty, if it [sic!] all, be rendered with propositional prose. Most works produced in the SEL take as their subject the bodily praxis and affective fabric of human and animal existence.“²⁵⁷

Nachdem meine theoretische Spurensuche und somit auch meine Annäherung an *Leviathan* abgeschlossen ist, möchte ich als letzten Schritt eine kurze Verortung vornehmen. Denn es gilt, *Leviathan* als Produktion des *Sensory Ethnography Labs (SEL)* zu kontextualisieren. Obgleich das *SEL* von Lucien Castaing-Taylor erst 2006 am Institut für Anthropologie an der Harvard University ins Leben gerufen wurde, kann Harvard selbst „the longest continuous history in ethnographic filmmaking of any university in the United States“²⁵⁸ für sich beanspruchen. Erst kürzlich hat so auch Scott MacDonald die Bedeutung Bostons (oder genauer, des angrenzenden Cambridge) für den amerikanischen ethnographischen Film aufgearbeitet und Cambridge als eigenes Zentrum auf der Landkarte der (Dokumentar-)Filmgeschichte verortet. *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn* (2013) liest sich so auch wie ein Versuch, persönliche und örtlich-bedingte Querverbindungen zwischen unterschiedlichen ProtagonistInnen der Visuellen Anthropologie aufzuzeigen: Robert Gardner, Timothy Ash, Lorna und John Marschall oder eben aktuell dem *SEL* – um hier nur einige Namen und Institutionen zu nennen, denen MacDonald je eigene Kapitel gewidmet hat. Da meine Arbeit jedoch nicht von der Ambition getragen wird, die historische Bedeutung des *direct cinema* oder *cinéma vérité* für filmtechnische Entwicklungen (wie beispielsweise den Synchronon) oder im größeren dokumentarfilmgeschichtlichen Zusammenhang aufzuarbeiten, beschränke ich mich diesbezüglich nur auf wenige namentliche Nennungen – auf Einflüsse, welche für die Ausrichtung des *SEL* in positiver wie negativer Dimension bedeutsam sind.

Ein Film, der im Kontext *Leviathans* öfters genannt wird, ist Robert Gardners *Forest of Bliss* (1986).²⁵⁹ Gardner hat mit *Forest of Bliss* ebenfalls einen impressionistischen sensorischen Kosmos geschaffen. Die Bestattungsrituale im indischen Benares erschließen sich, wie die Geschehnisse

²⁵⁷ Sensory Ethnography Lab, <http://sel.fas.harvard.edu/>, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

²⁵⁸ Karen Nakamura, „Making Sense of Sensory Ethnography: The Sensual and the Multisensory“, *American Anthropologist* 115/1 2013, S. 132–144., S. 133.

²⁵⁹ Vgl. u. a. Nakamura, ebd., S. 135.

Leviathans, nur allmählich und zyklisch innerhalb der Diegese. *Forest of Bliss* kommt gleichfalls ohne Voice-Over oder andere erklärende Gesten aus und vermittelt die Rituale und Traditionen, welche in einer der heiligsten Städte am Ganges gelebt werden, gleichermaßen über akustische wie visuelle Indices: Ketten und Kränze von Ringelblumen in gelb und orange, streunende Hunde, Holz, Leitern, Gesänge, quietschende Ruderdollen und eine gewaltige Treppe, die von der Stadt bis hinunter ans Flussufer führt und einen zentralen Ort des Films bildet.

Gardner, der das *Harvard Film Study Center* im Jahr 1957 mitgegründet hat²⁶⁰ und dessen Filme Teil des vielfältigen Curriculums des *SEL* sind, steht aber auch für einen ethnographischen Zugang, von dem sich die im *SEL* entstehenden Arbeiten vorrangig abgrenzen. So lässt sich der positiven Selbstdefinition, die eingangs zitiert wurde, auch eine negative beistellen: „It (das *SEL*, Anm.) opposes the traditions of art that are not deeply infused with the real, those of documentary that are derived from broadcast journalism, and those of visual anthropology that mimic the discursive inclinations of their mother discipline.“²⁶¹ Der letzte Kritikpunkt richtet sich sowohl gegen jene didaktische Haltung, wie sie in den (älteren) Arbeiten Gardners oder John Marschalls durchscheint, wie auch gegen den Umstand, dass nichtfiktionale Filme oftmals dazu neigen, die ästhetische Dimension und ihre Ambiguitäten einer nüchternen Bildsprache zu opfern, um dadurch vermeintlich an Klarheit ergo Wissenschaftlichkeit zu gewinnen. In Castaing-Taylors und Paravels treffenden, wenn auch hyperbolischen Worten: „The owl of Minerva takes flight at twilight, and art and cinema do too. Nonfiction films to their own impoverishment, tend not to, being beholden to the dazzling discursive clarity of daylight.“²⁶²

Wie der Name vermuten lässt, handelt es sich beim *SEL* weniger um eine strikt dem Dokumentarfilm gewidmete akademische Einrichtung, als vielmehr um einen offenen Ort für Experimente und kinematographische Forschung.²⁶³ Die innovativen Verbindungen von Ästhetik und Ethnographie²⁶⁴, wie sie an prominenter Stelle auf der Homepage reklamiert werden, schlagen sich auch im audio-visuellen Lehrplan nieder, denn dieser umfasst neben Arbeiten aus dem ethnographischen Bereich auch experimentelle, avantgardistische Werke: Peter Kubelka, Tacita

²⁶⁰ Vgl. Nakamura, ebd.; Scott MacDonald, *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn*, Berkley/Los Angeles/London: Univ. of California Press 2013, S. 62.

²⁶¹ Sensory Ethnography Lab, <http://sel.fas.harvard.edu/>, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

²⁶² MacDonald, „Conversations on the Avant-Doc“, S. 329.

²⁶³ Solcherart stellt (zumindest) die Viennale, die dem *SEL* 2013 eine eigene Schiene gewidmet hat, dieses ethnographische Laboratorium vor. (vgl.: Viennale 2013, „Special: Wild Ethnography. The Work of Harvard's Sensory Ethnography Lab“, <http://www.viennale.at/en/series/special-sensory-ethnography-lab>, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015).

²⁶⁴ Eine erst kürzlich erschienene Anthologie, die im Titel ebenjene Konfluenz aufzeigt, die das *SEL* weitestgehend auszeichnet, kommt jedoch damit aus, dieses bzw. *Leviathan* nur in einer Fußnote zu erwähnen. Einerseits verwunderlich, andererseits ein wichtiges Beispiel wider aktuellen Kanonisierungsprozessen (vgl. Arnd Schneider/Caterina Pasqualino (Hg.), *Experimental Film and Anthropology*, London [u. a.]: Bloomsbury 2014, S. 129).

Dean, Stan Brakhage – dies sind nur einige Namen, die in den Interviews, die MacDonald mit Lucien Castaing-Taylor, Ilisa Barbash, Stephanie Spray, Véréna Paravel oder J.P. Sniadecki geführt hat, immer wieder fallen. Die Projekte und Arbeiten, die dem *SEL* entstammen und sowohl auf Filmfestivals²⁶⁵ wie in diversen Ausstellungsorten und Galerien gezeigt werden, weisen ganz unterschiedliche Formate auf: Film, Video, Photographie, mediale Installationen oder auch reine Sound-Works.

Bevor ich mich der Hochseefischerei zuwende, möchte ich zunächst zwei weitere Arbeiten von Castaing-Taylor und Paravel erwähnen, da es sich bei diesen ebenfalls um in Kollaboration entstandene ethnographische Erkundungen der USA handelt, die hybride Beziehungen und vom Verschwinden bedrohte Praktiken/Orte zum Thema haben.

Sweetgrass. The last ride of the American Cowboy (2009), den Castaing-Taylor und Ilisa Barbash zwischen 2001–2003 in den Absaroka-Beartooth Mountains (Montana) gedreht haben, trägt eigentlich einen irreführenden Titel. Vordergründig geht es darin nämlich gar nicht um den „Cowboy“ sondern um eine andere dividuelle Größe: um die Relation von Menschen (people) und Schafen (sheep) – um „sheeple“.²⁶⁶ *Sweetgrass* beginnt weiß auf weiß: mit Schafen in einer Winterlandschaft. Deren Blöken kann als Äquivalent zum Schiffsmotor in *Leviathan* verstanden werden: allgegenwärtiges Hintergrundgeräusch und in diesem Fall auch primärer Kommunikationsmodus. Der titelgebende letzte Ritt bezieht sich auf die Tradition, die Schafherden zur Sommerweide hunderte von Kilometern in die Berge zu treiben. Eine Reise von Mensch, Pferd, Hund und Schaf, die in Montana im Jahr 2003 zum letzten Mal unternommen wurde, wie das Insert am Ende des Films verkündet: „In 2003, over three months and one hundred and fifty miles, the last band of sheep trailed through Montana's Absaroka-Beartooth mountains.“²⁶⁷

Während sich Castaing-Taylor und Barbash in die Berge Montanas begeben und einen Abgesang

²⁶⁵ *Leviathan* ist nur eine Form, die das vor der Küste New Bedfords entstandene Material angenommen hat. Castaing-Taylor und Paravel haben damit ebenfalls die zwei Serien „Spirits Still“ und „The Last Judgement“ hergestellt. Bei beiden handelt es sich um Installationen, die aus *still images* bestehen. (vgl. Berlinale 2013, „Forum Expended“, https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2013/08_pressemitteilungen_2013/08_pressemitteilungen_2013detail_16980.html, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015. Siehe auch: Whitney Biennale 2014, „Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel, And Sensory Ethnography Lab“, <http://whitney.org/Exhibitions/2014Biennial/LucienCastaingTaylorVerenaParavelAndSensoryEthnographyLab>, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

²⁶⁶ So hält Castaing-Taylor fest: „They (die Schafe, Anm.) gave humanity our first staple proteins: milk and meat. [...] They wouldn't exist without us, and couldn't survive without us, because of the way we've bred them (to maximize both birth weight and the number of life births) over millenia. So I don't think you can distinguish between ‚people‘ and ‚sheep‘. It's more that we're so many variations of ‚sheeple‘“ (MacDonald, ebd., S. 274).

²⁶⁷ *Sweetgrass. The last ride of the American Cowboy*, Aufnahme: Lucien Castaing-Taylor, Produktion: Ilisa Barbash, 2010, DVD, Dogwoof 2013, 01:34:02–01:34:12.

auf den amerikanischen Weste(r)n gedreht haben,²⁶⁸ haben V  rena Paravel und J.P. Sniadecki für *Foreign Parts* (2010) urbane Landschaften aufgesucht und somit ein weiteres Element der amerikanischen Mythologie: das Auto.²⁶⁹ In den Schrottpl  tzen und Autoersatzteillagern von Willets Point (Queens, NYC), die einem großangelegten Sanierungsprojekt weichen sollen, haben Paravel und Sniadecki während monatelanger Dreharbeiten die menschlichen und nicht-menschlichen Einzelteile einer eigenen Welt an der Peripherie gefilmt und interviewt. Oder, wie Paravel festhält: „We needed to arrive at the right ratio between the car as a creature and the human creature.“²⁷⁰

3.1. *Leviathan* als filmische Bodenprobe – Ein Close-Reading

„Fishing is perhaps the most photographed endeavor in the history of photography and cinema.“²⁷¹

„The initial idea was to make a film about fishing, and the ocean more broadly, without ever seeing, or at least recognizing, a fishing boat or the sea.“²⁷²

Ihrer initialen Idee sind Castaing-Taylor und Paravel weitestgehend treu geblieben. Obgleich Schiff und Ozean nach und nach Gestalt annehmen, handelt es sich in *Leviathan* dabei niemals um Umgebungsgrößen, sondern selbst um Elemente. Ich möchte im Folgenden wichtige konzeptuelle Entscheidungen ansprechen sowie *Leviathans* Diegese überblicksmäßig zusammenfassen. Im Anschluss daran soll anhand ausgewählter Filmproben und unter Rückgriff auf die zuvor erarbeiteten Theoreme und Überlegungen analysiert werden, wie mit *Leviathan* versucht wurde, Fischfang zwischen Praxis und Ereignis bzw. Fischfang als Tätigkeit und Tätigsein erfahrbar zumachen. Schließlich werde ich in meiner Conclusio nicht nur reflektieren, was *Leviathan* zum Thema macht, sondern mich ebenfalls kritisch mit der Ambition, eine posthumane ontologische Gleichwertigkeit zu konstruieren, auseinandersetzen.

Leviathan ist die erste Kollaboration von Lucien Castaing-Taylor und V  rena Paravel, die für die Postproduktion des Films mit Ernst Karel (Manager des *SEL* und für die auditive Dimension vieler dort entstehender Arbeiten verantwortlich) wie auch mit Jacob Ribicoff zusammen gearbeitet haben. Die Anekdoten, die Paravel und Castaing-Taylor über die Anfangsphase des Projektes wie

²⁶⁸ „*Sweetgrass* depicts the twilight of a defining chapter in the history of the American West“ (Lucien Castaing-Taylor, DVD Booklet zu *Sweetgrass*, DVD, Dogwoof 2013).

²⁶⁹ V  rena Paravel hierzu: „[F]or me, the U.S. is an automobile culture, with both the putative freedoms and the imprisonment that cars represent in American history“ (MacDonald, ebd., S. 319).

²⁷⁰ MacDonald, ebd., S. 322.

²⁷¹ Ebd., S. 325.

²⁷² Ebd., S. 324.

auch über erste Erfahrungen auf See in immer wieder leicht abgewandelter Form erzählen, lassen sich in folgende Erzählung bündeln: Am Anfang stand die Idee, eine Dokumentation über die Fischfangindustrie rund um New Bedford, eine Stunde südlich von Boston gelegen, zu drehen und sich somit auf die historischen Spuren von *Moby Dick* zu begeben. New Bedford, einst „whaling capital of the world“, ist heute jedoch „more famous for its fast decline“. ²⁷³ In dieser ersten Zeit entstanden zwar auch Aufnahmen an Land, aber dieses Material hat es nicht in den fertigen Film geschafft. Denn nachdem Castaing-Taylor und Paravel, die in Interviews die Kooperationsbereitschaft der Fischer stets herausstreichen, die Einladung angenommen hatten, mit dem Trawler ²⁷⁴ *F.V. Athena* hinaus auf See zufahren, wurden die Aufnahmen an Land wieder verworfen, da sie als „altogether too familiar“ erschienen. ²⁷⁵ Dies kann somit als die erste konzeptionelle Entscheidung begriffen werden, die *Leviathan* zu einer solch immersiven Erfahrung macht: es existiert kein Außerhalb der Heterotopie Schiff. Auch die Entscheidung nur mit den winzigen GoPros und anderen kleinen, digitalen Spiegelreflexkameras zu drehen stand nicht von Anfang an fest. Hinter deren Verwendung steckt nicht nur eine kreativ-ästhetische Überlegung sondern auch eine praktische Notwendigkeit: die schweren, größeren Kameras liegen heute auf den Grund des Ozeans. ²⁷⁶ Das lässt sich auch positiver formulieren: „One's style is borne [sic!] out of one's encounter with one's subject.“ ²⁷⁷ Mit der Verteilung von Autorschaft – indem die GoPros sowohl an die Crew gereicht oder eher an dieser wie auch strategisch am Schiff montiert wurden – haben Castaing-Taylor und Paravel weit mehr als nur eine selbstreflexive Geste gesetzt sondern den wichtigsten Akt für die Entstehung *Leviathans*. Die letzte bedeutsame Entscheidung wurde während des Schneideprozesses getroffen. Obgleich sowohl bei Tag wie auch bei Nacht aufgenommen wurde, leuchten die Farben und Formen *Leviathans* die längste Zeit über in der Dunkelheit auf: „[T]he footage at night seemed more evocative of our experience at sea, and our sense of wonder before what we were witnessing.“ ²⁷⁸

Um also einer der am meisten portraitierten Unternehmungen der Filmgeschichte neue sensorische Erfahrungswerte zu entlocken, wurden während des Aufnahmeprozesses wie auch während der Postproduktion entscheidende Schritte in ebendiese Richtung gesetzt, die ich hier wie folgt zusammenfasse: kein Land, kein anthropozentrisch ausgerichtetes Drama über Menschen im Kampf

²⁷³ Manish Agarwal, „Interview with V  rena Paravel“, *Birds Eye View*, <http://birds-eye-view.co.uk/2013/11/28/interview-leviathan-filmmaker-verena-paravel/>, 28. 11. 2013, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

²⁷⁴ Ein hochseetaugliches Schiff, mit dem Schleppnetzfischerei betrieben wird.

²⁷⁵ MacDonald, ebd., S. 325.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. 327.

²⁷⁷ Ebd., S. 325.

²⁷⁸ Ebd., S. 329.

gegen die Natur,²⁷⁹ Verteilung von Autorschaft/Handlungsmacht um somit unterschiedliche Perspektiven von Menschen und Nicht-Menschen wahrnehmbar zu machen und schließlich: die Nacht in ihrer verfremdenden ästhetischen Wirkmächtigkeit nutzen.

Mit dem aufgenommenen Material, während mehrerer Wochen und mehrerer Fahrten hinaus auf den Atlantik entstanden, ist mit *Leviathan* ein Film ‚organisiert‘ worden, der zwar einer sensorischen und teilweise surrealen Erfahrung gleichkommt, aber dennoch (oder gerade deswegen) seine Konstruiertheit keineswegs verbirgt. Ich möchte an dieser Stelle versuchen, *Leviathan* in wenigen Sätzen zusammenzufassen und daran anschließend das Close-Reading anhand ausgewählter Filmproben unternehmen.

Strenggenommen stellt die biblische Exposition nicht die eigentliche Exposition des Films dar. Denn wenn die mythische Kreatur beschworen wird, hat sich der Ozean in seiner Sonosphäre längst ausgebreitet. In *Leviathan* hören wir, bevor wir sehen und nachdem wir gesehen haben.²⁸⁰ Wie in *Forest of Bliss* erschließt sich der relationale Kosmos *Leviathans* sukzessive. Mit den Schleppnetzen, die während der knapp neunzig-minütigen Laufzeit zwei Mal bei Tag und einmal bei Nacht eingeholt werden, wird sowohl nach Fischen wie auch nach Muscheln gefischt. *Leviathan* zeigt alle damit verbundenen Praktiken und Handgriffe – wie das Ausnehmen und die Weiterverarbeitung des Fanges – nur eben aus unterschiedlicher verfremdender Perspektive und somit in modifizierender Wiederholung. Im Unterschied zu *Forest of Bliss* endet *Leviathan* jedoch nicht mit der Erschließung des (zunächst) Fremden sondern entfaltet neuerlich eine relativistische Kraft.

3.1.2. Genesis: Fragmentierte Körper in Bewegung – Ästhetisch-Materieller Exzess

„[W]hen directors and camera or sound operators do not keep watch carefully enough, despite all of their precautions, cinema by itself snags a lot of discrete or striking nonsense in a reality unseen and unheard, and brings it to a visible and audible reality, just as from the marine depths the nets of oceanographers pull a flock

²⁷⁹ Wie gefährlich es draußen auf See ist, vermittelt auch *Leviathan*, der überdies den „countless [...] vessels lost at sea“ gewidmet ist (*Leviathan*, Regie: Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel, DVD, Dogwoof, Arrête Ton Cinéma 2012, 01:23:10–01:23:24). Dennoch wurde hier vermieden, die Fischer als Helden auf See zu inszenieren (wie dies unter anderem *Deadliest Catch* (2005 –) unternimmt, auf den ich an anderer Stelle näher eingehen werden) oder ihre Arbeit zu romantisieren, wie John Griersons *Drifters* (1929), der damit die britische Heringsfischerei portraitiert hat.

²⁸⁰ „One of the distinctive qualities of the films produced in conjunction with the lab has been a commitment to sound and usually sync sound. It is typical of SEL films that we hear before we see (and after we see), and that sound is conceived not as an adjunct to image, an accompaniment, but as a complex, often intense auditory surround within which the imagery unfolds“ (MacDonald, ebd., S. 264).

of monsters whose forms at first look fantastical. The more deeply one fishes, the more miraculous the catch is.“²⁸¹

Jean Epstein, der diese Zeilen vor mehr als sechzig Jahren niedergeschrieben hat, scheint *Leviathan* antizipiert zu haben. Denn die Analogie, die Epstein bestrebt ist zwischen Fischfang und Filmemachen herzustellen, wird hier zum Programm erhoben: „Filming fish and fishing film“, so könnte ein möglicher Untertitel für jenen Film lauten der Véréna Paravel zufolge auch gar keinen anderen Titel außer *Leviathan* zuließ.²⁸² Im Folgenden möchte ich die der biblischen Exposition anschließenden ersten Minuten²⁸³ unter der von mir vorgeschlagenen Perspektivierung analysieren. Neben dem apokalyptischen Ende handelt es sich hierbei um die surrealsten Momente eines Films, der ohnehin reich an Übertritten ins Phantastische ist.

Wenn das Schiff bereits für Michel Foucault das „größt[e] aller Imaginationsarsenale“²⁸⁴ darstellt, findet es sich in *Leviathan* in einer solchen Wirkmächtigkeit nochmals potenziert. Was sich im Anschluss an die Beschwörung des Seeungeheuers ereignet, kommt tatsächlich einer Genesis gleich. Es handelt sich dabei jedoch nicht um eine Genesis im Sinne eines Schöpfungsaktes für die Ewigkeit sondern um ein Werden im Sinne eines *generierenden*, offenen Prozesses: um ein Ordnen und keine (stabile) Ordnung. Die ersten sichtbaren diegetischen Formen treten aus der Dunkelheit hervor und flackern im Rhythmus des Wellenganges am unteren Bildrand auf. Auf der auditiven Ebene, die zunächst nur die Bewegungen des Ozeans, Meeresrauschen und Wind vernehmbar gemacht hat, treten weitere Elemente hinzu: maschinelle Klänge, das metallische Rasseln eines Kurbelgewindes. Wie zuvor erwähnt, wurde in der Postproduktion die Entscheidung getroffen, vermehrt mit dem in der Nacht aufgenommenen Material zu arbeiten. Dass in der Dunkelheit eine besonders schöpferische Kraft liegt, zeigt sich gerade in diesen ersten Minuten. Es handelt sich bei der ersten Sequenz um eine ungeschnittene Aufnahme – die Eindrücke, die hier ebenso schnell auftauchen, wie sie sich wieder verflüchtigen, werden über einen fragmentierten Körper in Bewegung vermittelt/erzeugt. Dieser Umstand wird jedoch erst nach und nach deutlich, der Nicht-Ort erschließt sich somit sukzessive. Was hier zu sehen ist, entstammt einer am (menschlichen) Oberkörper befestigten GoPro-Kamera; so wird nach und nach erkennbar, dass hier Vorbereitungen getroffen werden, das Schleppnetz einzuholen. Immer wieder blitzen im Scheinwerfer des Trawlers, der einzigen Lichtquelle auf nächtlicher See, Farben und Formen auf und werden sogleich wieder von der Nacht geschluckt. *Leviathan* gereichen die beschränkten Lichtverhältnisse und die dadurch

²⁸¹ Epstein, „The Fluid World of the Screen“, S. 392.

²⁸² Neyrat, „Blood of the fish, beauty of the monster“, DVD Booklet zu *Leviathan*, S. 2–5, hier S. 4.

²⁸³ *Leviathan*, DVD, Dogwoof, Arrête Ton Cinéma 2012, 00:00:57–00:04:40.

²⁸⁴ Foucault, „Andere Räume“, S. 46.

erzeugte verschwommene Auflösung der digitalen Bilder durchaus zum Vorteil. Blaue Handschuhe greifen nach gelb leuchtenden Ketten, wo sich ihre Umrisse verflüssigen, tritt ihre Materialität und grelle Farbigkeit dafür um so exzessiver hervor. Menschen sind nur als Schutzbekleidung existent.



Flüchtige Erscheinungen



Grüner Malstrom

Aufgrund der schnellen Drehungen und Wendungen des Körpers mit der Kamera ist es nur schwer möglich sich länger als den Bruchteil einer Sekunde zu verorten. So wird die schwarze Wasseroberfläche plötzlich durchbrochen und ein stählerner grüner Container schießt in nur geringem Abstand an der Kamera vorbei. Gerade in dieser ersten Einstellung stellt sich somit schnell ein Gefühl von Vertigo ein. Ein Schwindelgefühl, das erst nachlässt, nachdem eine Totale erstmals längerfristig eine räumliche Trennung von Mensch, Schiff, Ozean und Horizont ermöglicht – ein seltener Augenblick in diesem Film.



Temporäre Ordnung

Der ästhetisch-materielle Exzess, wie er nicht nur in diesen ersten Minuten mittels der digitalen Ästhetik hervorgebracht wird, kommt Epsteins Verständnis von Photogénie als beweglicher, relativistischer Kraft des Mediums sehr nahe. Auch David MacDougall, wie Castaing-Taylor und Paravel dem ethnographischen Film verschrieben, stellt die Verbindung von Photogénie zu Exzess

her: „The notion of photogénie may also be seen as a heightening of cinematic ‚excess‘ – that physical residue in the image that resists absorption into symbol, narrative, or expository discourse.“²⁸⁵

3.1.3. „Before there are voices...there is everything else“

Michel Chions hierarchischem Diktum für den Filmton, „[t]here are voices, and then everything else“,²⁸⁶ wird in diesem Film nicht nur versucht gegenzusteuern, es wird sogar verkehrt. Die (menschlichen) Dialoge, in *Leviathan* ohnehin meist nur auf wenige Zurufe beschränkt, sind noch seltener intelligibel. Neben dem allgegenwärtigen Schiffsmotor, dessen Lautstärke zumeist alles übertönt, wird die Deutungshoheit des Sprechakts jedoch auch anderweitig unterlaufen. Der Ausweitung des Spektrums der Akteure in Bild und Ton – um im Sinne Béla Balázs' zu sprechen – wird hier durchaus Genüge getan. Es wird jedoch nicht nur aufgezeichnet, welche Entitäten weit draußen auf offener See überhaupt vernehmbar sind bzw. zum Vernehmen gebracht werden können, deren akustische Auslenkungen werden zudem merklich transformiert. Neben maschinellen Geräuschen, tierischen Lauten und dem Brüllen und Toben der Wellen enthält das Stimmenmeer dieses Films somit auch Äußerungen, die als solche nicht eindeutig klassifizierbar sind. Balázs sinnierte 1930 noch über die Potentiale des Tonfilms und erhoffte sich eine „Erlösung vom Chaos des Lärms“²⁸⁷, in *Leviathan* wird (in der Postproduktion) jedoch weniger daran gearbeitet, die vielfältigen Äußerungen der materiellen Welt in sinnvolle Ausdrücke zu übersetzen, als sie vielmehr zu verfremden. Erschließung und Relativierung gehen in dieser sensorischen Experimentalanordnung Hand in Hand. An vielen Stellen dieses Films ist die Arbeit der Postproduktion *hörbar* vertreten, denn oftmals wird geradezu evoziert, wie an den Tonreglern herumgeschoben, wie damit experimentiert wurde: Das Prasseln der Wassertropfen aus dem eingezogenen Schleppnetz kommt so auch einem lauten, metallischen Klirren gleich, neben und in dem die Dialogfetzen der Crew schlicht untergehen. „The sensorial intensity of life on the boat is as acoustic as it is visual.“²⁸⁸ Diesem Umstand trägt der Film, in welchem sowohl Sync-Ton wie Wild Sound zum Einsatz kommen, durchgängig Rechnung. Dass Ton Räumlichkeit besitzt und somit wiederum Raum herstellt und Verortung ermöglicht, ist eine Tatsache, die in *Leviathan* vielfältigst produktiv gemacht wird. Denn obgleich die Praktiken und Ereignisse, die hier Hochseefischerei ausmachen, nicht immer sichtbar sind – *Leviathan* enthält einige Sekunden, die nur Schwarzbild

²⁸⁵ David MacDougall, *The corporeal image*, Princeton, NJ [u. a.]: Princeton Univ. Press 2006, S. 18.

²⁸⁶ Michel Chion hier zitiert nach Rogers, *Visualizing Music*, S. 15.

²⁸⁷ Balázs, *Der Geist des Films*, S. 145.

²⁸⁸ MacDonald, ebd., S. 328.

zeigen – sind sie jedoch auf der Tonspur stets präsent. Wenn etwa in Akkordarbeit die Schalen der Kammuscheln aufgebrochen werden, handelt es sich dabei um eine Tätigkeit, die hauptsächlich über das kratzende Geräusch der Messer und das Knacken der Gehäuse vermittelt wird.



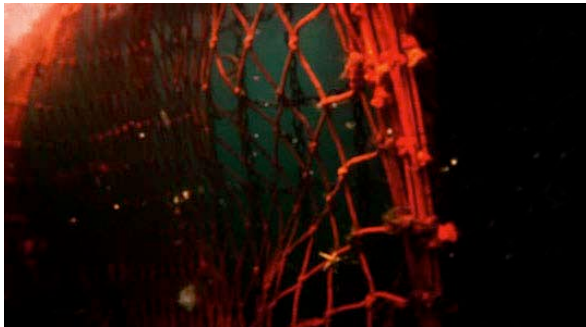
Akkordarbeit #1

Dass die akustische Dimension als Teil der materiellen Welt auch selbst ‚Materialität‘ besitzt, wird in *Leviathan* ebenfalls deutlich. Das Meer, das hier niemals eine Totalität darstellt sondern ein Element von vielen, wird so auch als das erfahrbare, was es *elementar* ist: Wasser. Und als solches scheint es auch als Schallwelle eine haptische Qualität zu besitzen. Es kratzt und knistert an den durch die Wellen gezogenen Videokameras und Wild-Sound-Mikros; es klirrt hell wie Metall oder findet sich transformiert in abgedämpftes Rauschen.

3.1.4. Das Schiff als Nexus

Leviathan ist eine sensorische Erkundung eines sich herausbildenden Geschehens in Bewegung. Eine filmische Bodenprobe, die das, was sie hervorbringt, nicht einer stabilen, sondern einer flüssigen Topographie entnimmt. Nicht nur die Dunkelheit dient hier der Verwischung von Grenzen, insbesondere die Entscheidung das Schiff – die *Athena* – niemals von einem externen Ort aus als geschlossenes Ganzes zu zeigen, ist ursächlich für *Leviathans* immersive, teils klaustrophobische Wirkung. Vielmehr wird das Schiff über Zusammenhänge erschlossen und bildet eine Agentur bzw. einen Nexus an dem und von dem heterogene Kräfte und Bewegungen ausgehen. Die Fahrt des Schiffes ist nicht Bewegung im gegebenen Raum, eher wird Räumlichkeit mittels Schnittpunkten einander querender Richtungsimpulse erzeugt – Ortlosigkeit ist ein konstitutives Charakteristikum dieses Films. Das Kamera-Netzwerk der GoPros vermittelt Fragmente von

Ereignissen und (Flug-)Bahnen die neben, um und unter dem Schiff stattfinden – parallele Geschehnisse in differenten ontologischen Sphären, deren Grenzverlauf jedoch problematisiert wird: Sternenschauer schießen durchs Wasser oder schweben rot funkelnd an der am Netz befestigten Kamera vorbei. Sie sind jedoch nicht der einzige Schwarm, der das Schiff begleitet: die an Stangen montierten GoPros tauchen nicht nur ins Wasser ein sondern begeben sich auch inmitten kreischender Schwärme aus weiß, grau und schwarz. Die Seesterne ziehen in gegenläufiger Richtung am Schiff vorbei, die Vögel folgen dessen Fahrt.



Leuchtendes Netz(werk)



Vogelperspektive

Eine Fahrt, deren schaukelnde Bewegung insbesondere in jener Einstellung deutlich wird, die eine am Bug befestigte Kamera ermöglicht: es scheint, als würde sich das Schiff immer wieder in die Wellen stürzen und von diesen geschluckt werden, die Gischt klettert an den Seitenwänden hoch – der Wellengang gibt in steter Frequenz aber unterschiedlichen Amplituden den Blick auf das Schiff frei oder umhüllt es.

Dass die *Athena* nicht oder nicht immer alleine auf See unterwegs ist, kann auch die Nacht nicht verbergen. Weit hinten am Horizont, der in der Schwärze nahtlos in den Ozean übergeht, scheinen in der Verlängerung des schwach beleuchteten Kielwassers weitere Lichter auf.



In Fahrt



Begegnungen

Die *Athena* kann folglich als Transitzone verstanden werden, als offener Raum mit permeablen Grenzen – ein „Milieu, das sich im Geschehen herausbildet“.²⁸⁹ So entleeren sich Sturzbäche von Blut in den Ozean und stellen eine flüssige Verbindung zwischen Außen und Innen her – eine Unterscheidung, die in *Leviathan* ohnehin konsequent unterlaufen wird. Die temporären Begegnungen an Deck, werden so auch in der nächsten Film-Probe Thema sein. Denn in dieser ethnographischen filmischen Forschung, die nicht zwischen Neben- und Hauptschauplätzen unterscheidet, gewinnt durch die Aufhebung jeglicher Hierarchisierung auch jedes Element an Signifikanz.



Sturzbäche

3.1.5. Observational Camera – „I feel you looking“²⁹⁰

„Not to make a film about them, but just to make a film together of what it is to be at sea. To have this experience. The idea behind the small cameras, the GoPro, was to be able to film and pass the camera easily from hand to hand, or even attach it to them.“²⁹¹

Leviathan ist in vielerlei Hinsicht ein kollaboratives Projekt. Er (der Film) macht nicht nur Hochseefischerei als relationales Gefüge heterogener Beteiligter denkbar, sondern ist ebenso ein Film über die Praxis des Filmemachens als Kollektivarbeit. *Leviathan* ist aber auch die filmische Forschung zweier AnthropologInnen. Es mag zwar schwierig sein, in den abstraktesten Sequenzen des Films die Nahtstellen aneinander gefügter Aufnahmen auszumachen und es ist zum Teil ebenfalls nur schwer möglich, mit Bestimmtheit sagen zu können, an welchem Körperteil die GoPro gerade festgemacht ist – Handgelenk, Oberkörper oder Kopf? – jedoch tritt (zumeist) klar hervor, wann sich Castaing-Taylor oder Paravel selbst mit der Kamera in der Hand einem der zahlreichen Akteure nähern und sich gleichfalls als BeobachterInnen, wie als Teil der Wirklichkeit

²⁸⁹ Becker et al. (Hg.), „In der Unmenge“, S. 10.

²⁹⁰ O-Ton Stan Brakhage zu Robert Gardner, während einer gemeinsamen Sichtung von Gardners *Forest of Bliss* im Carpenter Center for the Visual Arts (Harvard) im Jahr 2000 (vgl. Kommentarspur auf *Forest of Bliss*, Regie: Robert Gardner, DVD, Documentary Educational Resources 2008).

²⁹¹ Agarval, „Interview with Véréna Paravel“, 05. 02. 2015.

auf See zu erkennen geben. Im Folgenden möchte ich drei aufeinanderfolgende Aufnahmen²⁹² besprechen, die als Versuch verstanden werden können, Fisch, Vogel und Mensch – und zwar genau in dieser Reihenfolge – in denselben neugierigen aber auch unerbittlichen Blick zu nehmen und den Gegenstand der Observation dadurch gleichfalls zu verfremden.

Wenn John Law von Momenten des Exzesses spricht, in denen Lachse bzw. Fische den Praktiken des Menschen entgleiten, in denen sie sich den relationalen Ketten entziehen, dann denkt er dabei an lebende Exemplare in Aquakulturen – gewiss nicht an makabere Tänze von abgetrennten Fischköpfen, die über das glitschige und blutige Deck der *Athena* gleiten. Dennoch handelt es sich dabei um Augenblicke des Exzesses: in der filmischen Existenzweise entwickelt auch das bereits Leblose wieder ein Eigenleben, es wird zum Wiedergänger. Die Pirouetten, die hier vollführt werden, werden von den Wellenbewegungen aber auch von anderen Impulsen gelenkt. Wie Billardkugeln stoßen die Köpfe aneinander und schießen sich gegenseitig über eine Öffnung in der Seitenwand des Schiffes ins Meer hinaus. Milchige Augen glotzen in die Kamera, eine 180° Drehung – dann hat die Schwärze sie geschluckt. Die Totentänze, die von der Kamera aufgezeichnet werden, sind grausig wie faszinierend zugleich. Ästhetisierung und Dokumentation sind keine Pole – dies zeigen Castaing-Taylor und Paravel mit *Leviathan* nur allzu deutlich.



Blickkontakt



3–2–1...

Leviathan ist aber nicht nur ein Film über hybride Entitäten, hier wird ebenfalls mit (simplen) Dualismen gearbeitet: Leben und Tod. Denn kaum ist der letzte metallisch schimmernde Fischkopf verschwunden, taucht ein weiterer Akteur auf. Zunächst ist jedoch nur ein mit Schwimmhäuten versehener Fuß dieser neugierigen Spezies zu erkennen. Der Umstand, dass das observierende Kameraauge dabei fast auf Tuchfühlung mit dem Vogel geht, legt nahe, dass die Kamera nicht in der Hand gehalten, sondern an einer Stange befestigt ist. Es (das Kameraauge) gleitet über dessen Gefieder und beobachtet die ebenso zahlreichen wie müßigen Versuche, ein hölzernes Hindernis zu erklimmen um sich ebenfalls einen Anteil am Fischzug zu sichern.

²⁹² *Leviathan*, Dogwoof, Arrête Ton Cinéma 2012, 00:31:11–00:37:04.

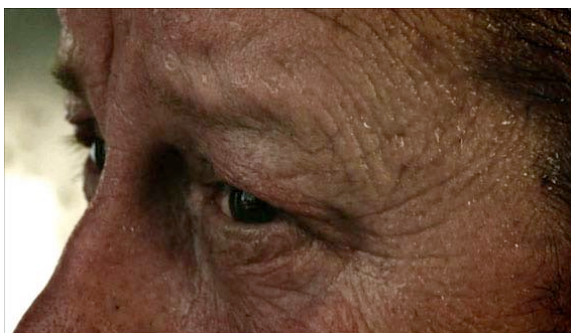


Auf Beute aus



Wozu fliegen? Vergebliche Klimmzüge

Unverrichteter Dinge entfernt sich der temporäre Passagier der *Athena* wieder, die Kamera verweilt jedoch an seinem Abflugort. Die Planken des Schiffes glitzern an jener Stelle leuchtend rot.²⁹³ Dem anschließend folgt ein komplementärer Farbschnitt: das rote Deck weicht einer zunächst undefinierbaren, grün-gelblichen Fläche. Rasch wird jedoch klar, dass es sich hierbei wiederum um etwas Organisches handelt: um Detailaufnahmen eines Oberarms. Es sind dies auch die ersten Aufnahmen, die den menschlichen Orientierungspunkt *Leviathans* etablieren: Captain Brian Jannelle – seine Tätowierungen, seine Poren, sein Schweiß, seine Falten und seine Bartstoppeln. Denn die Kamera lässt nicht von ihm ab: nachdem sie seinen Arm entlang gefahren ist, widmet sie sich seinem Gesicht. In keiner anderen Szene oder Einstellung agiert die Kamera – agiert hier Castaing-Taylor oder Paravel – forschender und unerbittlicher als in jener zwei-minütigen Heranfahrt an Jannelles Profil: das Mikroskop Kamera erkundet und erschafft das Universum Haut. Während sich die faltige Augenpartie in eine Kraterlandschaft verwandelt, ist zudem das erste und einzige Mal jenes Musikgenre zu hören, das die Crew selbst bevorzugt und in dessen Rhythmus *Leviathan* auch geschnitten wurde: Heavy Metal.²⁹⁴



Universum #1



Universum # 2

²⁹³ Castaing-Taylor und Paravel scheuen sich weder in dieser noch in vielen weiteren Szenen und Einstellungen zu zeigen, dass auch Blut eine ästhetische Dimension besitzt.

²⁹⁴ Véréna Paravel: „This is what the fishermen listen to. It's a heavy metal film“ (Adam Cook, „Heavy Metal: An Interview with ‚Leviathan‘ Co-Director Véréna Paravel“, *Notebook*, <https://mubi.com/notebook/posts/heavy-metal-an-interview-with-leviathan-co-director-verena-paravel>, 28. 08. 2012, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015).

3.1.6. Praxis – Subjektwerdung

Im Folgenden möchte ich auf die Augenblicke zu sprechen kommen, die ebenfalls dazu beitragen jenen relationalen filmischen Kosmos zu konstruieren, gerade weil ihnen nicht Hybridität sondern Eindeutigkeit zugeschrieben werden kann. Denn obschon *Leviathan* als beschreibende Dokumentation von Fischfang zwischen Praxis und Ereignis verstanden werden kann, enthält dieser Film ebenfalls Sequenzen, die kein ereignishaftes Tätigsein, sondern eine klar intentionale Tätigkeit zeigen. Einstellungen, die keinen Zweifel darüber aufkommen lassen, wer etwas *tut* und wem etwas *angetan* wird. Es sind dies vordergründig Momente, die in jener „discursive clarity of daylight“²⁹⁵ aufgezeichnet wurden, die mit *Leviathan* – einem Film der Nacht – zumeist erfolgreich umschifft wird. Hier wird sichtbar, warum sich die *Athena* überhaupt in die Gewässer New Bedfords begeben hat, welche Praxis eigentlich im Zentrum der „restless ontological parity“²⁹⁶ steht, folglich was nach dem Einholen der Schleppnetze passiert: Fischbäuche werden aufgeschlitzt und ausgenommen und in schnellen Handgriffen werden zunächst Haken in die Flügel der Stachelrochen gerammt und diese sogleich mit dem Messer abgetrennt. Solche Aufnahmen zeugen gewiss nicht von symmetrischer Verteilung, hier treten die *fishermen* klar als Subjekte und als einzig handelnde Akteure auf.



Akkordarbeit #2

Die Verbindung zwischen den blutigen Vorgängen an und unter Deck und dem Pariser Schlachthaus in *Le sang des bêtes* (1949) hat beispielsweise Cyril Neyrat hergestellt.²⁹⁷ Eine Referenz, die bereits in der Einleitung Erwähnung gefunden hat. Denn *Le sang des bêtes* zeigt das Schlachten von Tieren (hier Kühe, Pferde und Schafe) ähnlich wie *Leviathan* gleichfalls ohne Sentimentalitäten, realistisch wie ästhetisch zugleich. Tatsächlich lassen sich zwischen diesen beiden Dokumentationen, die mehr als ein halbes Jahrhundert (filmtechnische Entwicklungen)

²⁹⁵ MacDonald, ebd., S. 329.

²⁹⁶ Ebd., S. 327.

²⁹⁷ Vgl. Neyrat, „Blood of the fish, beauty of the monster“, S. 3.

trennt, aber weniger Parallelen als viel eher Differenzen aufzeigen. Das schwarz-weiß Bild der kettenrauchenden französischen Schlächter findet durchaus sein farbig-digitales Pendant weit draußen im Atlantik: hier steckt man sich trotz (bzw. wegen) Wind und Wetter ebenfalls konstant die Zigarette an. Die Gesichter, obwohl die Öljacken tief in die Stirn gezogen wurden, sind dennoch klar erkennbar und blicken auch ab und an in die Kamera, bezeugen deren Präsenz und interagieren solcherart mit Castaing-Taylor oder Paravel. Aber wo *Le sang des bêtes* Biographien über Voice-Over einspricht, Schlachtschussapparate erklärt und durchaus marxistische Arbeiterromantik anklingen lässt, beschränkt sich *Leviathan* auf wenige Momente, in denen die Crewmitglieder als klar abgrenzbare Entitäten erkennbar sind und ihnen eindeutige Tätigkeiten zugeschrieben werden können. Zudem hat *Le sang des bêtes* seine fertige Form bekanntlich dem Umstand zu verdanken, dass jenes Blut, das literweise aus geöffneten Körpern strömt, nicht rot sondern dunkelgrau ist.



Die ubiquitäre Zigarette

3.1.7. Agens/Patiens – Symmetrische Verteilung

In *Leviathan* wird unter dem Gesichtspunkt der verteilten Handlungsmacht versucht, die Geschehnisse, Praktiken und Zusammenkünfte, die unter dem Begriff Hochseefischerei subsumiert werden, aus der Perspektive menschlicher wie nicht-menschlicher Akteure wahrnehmbar zu machen. Neben der eigentlichen Aufnahmesituation (Stichwort: verteilte Autorschaft) wird auch mittels Montage versucht, eine solche Gleichwertigkeit zu konstruieren. Ich habe bereits erwähnt, dass hierbei oftmals unsichtbare Schnitte zum Einsatz kommen; zumeist ist es die Dunkelheit, die erlaubt, distinkte Räume und Formen aneinanderzufügen. Aber ebenso signifikant wie die unsichtbaren gestalten sich die sichtbaren Schnitte in den Körper der Welt. Den egalitären, observierenden Blick auf die Vertreter dreier Spezies habe ich hierbei bereits behandelt. Neben der Komplementär-Montage der Farben (rot und grün) kommt in *Leviathan* auch ein Verfahren zum Einsatz, das als Schuss-Gegenschuss (Mensch-Fisch oder Vogel-Fisch), folglich als symmetrische

Verteilung verstanden werden kann. Eine solche dialektische Montage, die durchaus auch Slapstick Momente bereithält, soll an dieser Stelle analysiert werden. Schuss: Captain Brian Jannelle, der bis zu diesem Zeitpunkt im Film weniger als menschliches Subjekt denn als Hautfläche eingeführt wurde, tritt hier erstmals als Akteur auf. In dieser statischen Einstellung im medium close up²⁹⁸ bündeln sich nicht nur parallel stattfindende Bewegungen sondern ebenfalls mehrere einander observierende Blicke. Captain Jannelle bedient die steuer- und backbordseitigen Dredgen.²⁹⁹ Dass er diese Handlung ausführt, wird jedoch nur in der Spiegelung des Glases sichtbar sowie über die Tonspur gleichermaßen vernehmbar: die Metallrahmen können nur mit großem Energieaufwand bewegt werden, das widerständige Krächzen der Maschine zeugt von ihrer Massivität. In der Spiegelung hetzen einige Crewmitglieder zwischen Back- und Steuerbord hin und her. Ab und an kommuniziert Jannelle mittels Mikrophon mit den Fischern draußen an Deck.



Captain Brian „Bruce Willis“ Jannelle



Die Zigarette einmal gegen ein Mikro austauschen

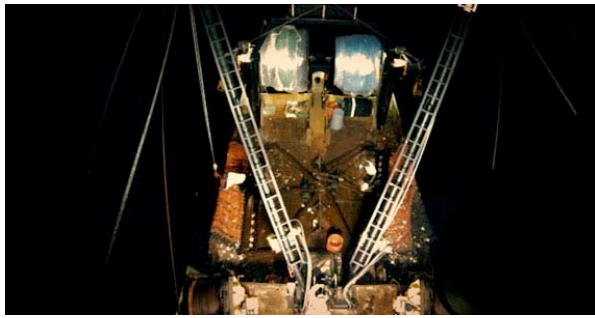
Gegenschuss:³⁰⁰ Dass das Kameranetzwerk *Leviathans* auch bis in die luftigen Höhen des Mastes reicht, wird nur in dieser Einstellung erfahrbar. Somit handelt es sich hierbei um die einzige Vogelperspektive des Films – zumindest, wenn darunter der Blick von Oben verstanden wird. Aus der Perspektive von Vogelschwärmen wird nämlich öfters gefilmt. Das Ächzen der Motoren erklingt hier oben deutlich abgedämpft. Die Tätigkeit, die in der Einstellung zuvor zwar Captain Jannelle zugeschrieben werden kann, die aber als solche nie tatsächlich sondern nur über ihre unmittelbaren Auswirkungen sichtbar war, wird in dieser Einstellung zur Handlung der Maschine. Das Patiens wird zum Agens. Die Dredgen scheinen sich wie von selbst zu bewegen: sie fahren auf und ab und verlangen von den über das nasse Deck schlitternden Arbeitern bestimmte

²⁹⁸ *Leviathan*, Dogwoof, Arrête Ton Cinéma 2012, 01:04:39–01:06:40.

²⁹⁹ Bei einer Dredge handelt es sich um ein an einem Metallrahmen angebrachtes Schleppnetz oder auch um einen Metallkorb, das/der zum Muschelfang verwendet wird (vgl. Cordis. Forschungs- & Entwicklungsinformationsdienst der Gemeinschaft, „Verbesserte Fanggeräte tragen zum Schutz der Meeresumwelt bei“, Europäische Kommission, http://cordis.europa.eu/result/rcn/87275_de.html, 11. 11. 2011, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015).

³⁰⁰ *Leviathan*, Dogwoof, Arrête Ton Cinéma 2012, 01:06:40–01:09:12.

Handgriffe ab.



Vogelperspektive ohne Vogel



Eher Chaplin als Keaton

3.1.8. Where to situate the human?

Obgleich ich die Frage „Where to situate humanity?“ bzw. „Where to situate the human?“ in meiner Einleitung als Problematik der Stellung des Menschen in Bezug zur Ordnung der Dinge übersetzt habe, kann und wird sie in *Leviathan* auch wortwörtlich verstanden. Wohin mit dem Menschen? Oder besser noch: wohin den Menschen setzen? Natürlich dorthin, wo er sich nach getaner Arbeit auch zumeist einfindet: vor den Fernseher. In einer mehr als vier-minütigen Einstellung,³⁰¹ die Kamera filmt vom Fernseher aus, können wir beobachten, wie Captain Jannelle langsam vor dem Gerät einschläft. *Leviathan* enthält zwar wesentlich längere Sequenzen als diese, aber gerade die Unbeweglichkeit dieser Einstellung evoziert eine Dauer, die im Kontext eines sonst so ruhelosen Films, umso eindringlicher wirkt. Nicht nur kulminiert hier der hybride Akteur Mensch zum „human-as-we-know-it“,³⁰² so Castaing-Taylor und Paravel im Wortlaut, auch die Antithese *Leviathans* dringt über den Satellitenempfang in den Film ein, dem dadurch auch eine intermediale Komponente zukommt. Denn bei der Sendung, während der Jannelle kaum die Augen offen halten kann, handelt es sich um *Deadliest Catch*, eine vom Discovery Channel seit 2005 durchgängig produzierte Reality-Show,³⁰³ die sowohl im geographischen wie im übertragenen Sinn tausende Kilometer von George's Bank³⁰⁴ entfernt ist. *Deadliest Catch* widmet sich den Krabbenfischern die in der Beringsee dem gefährlichsten Job Alaskas³⁰⁵ nachgehen und fokussiert dabei auf menschliche (Helden-)Dramen. Die Crews der *Northwestern*, der *Time Bandit* oder einer

³⁰¹ *Leviathan*, Dogwoof, Arrête Ton Cinéma 2012, 01:09:12–01:13:32.

³⁰² MacDonald, ebd., S. 328.

³⁰³ *Deadliest Catch*, Discovery Channel, <http://www.discovery.com/tv-shows/deadliest-catch/>, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

³⁰⁴ Der größte und bedeutendste Fanggrund zwischen Cape Cod (USA) und Cape Sable Island (CAN), der auch von der *Athena* befahren wird.

³⁰⁵ Dies besagt zumindest der deutsche Titel: *Der gefährlichste Job Alaskas*, DMAX, <http://www.dmax.de/programme/der-gefaehrlichste-job-alaskas/>, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

der anderen Schiffe, die sich in die Gewässer zwischen Alaska und Russland vorwagen, stehen im Mittelpunkt eines im klassischen zweiköpfigen Team (Produktion und Kamera) vor Ort aufgezeichneten Doku-Dramas. Ebenfalls kommen auch in *Deadliest Catch* strategisch am Schiff montierte Kameras zum Einsatz (beispielsweise am Mast) jedoch wird hierbei ein vollkommen differenter und klar anthropozentrisch ausgerichteter Kosmos erschaffen. Während in *Leviathan* die menschlichen Stimmen von anderen Lauten und Geräuschen beinahe niedergebrüllt werden, besitzen diese in *Deadliest Catch* absolute Deutungshoheit über die Geschehnisse. Nicht nur werden vor Ort Dialoge mitgeschnitten/inszeniert und Interviews geführt, jede Episode wird zudem durchgängig von einer OFF-Stimme³⁰⁶ kommentiert, ebenfalls werden Studiointerviews eingeschnitten und Szenen mit Musik, meist aus den Genres Hardrock und Metal, untermalt. Das Titelthema von *Deadliest Catch* stammt von Bon Jovi: *Wanted Dead or Alive*.³⁰⁷



„...und ich schlaf' vorm Fernseher ein.“³⁰⁸

Mit dem Film-Material, welches vor der Küste New Bedfords gefischt wurde, haben Castaing-Taylor und Paravel nicht nur *Leviathan* ‚organisiert‘, sondern auch *Still Life/Nature Morte*³⁰⁹ (2013).

Mittels derselben Einstellungsgröße, die Kamera ist am Fernseher platziert und gibt eine Halbtotale auf die Kombüse frei, kann knapp 29 Minuten lang beobachtet werden, wie müde Körper abwechselnd in die Sitze fallen und mit meist nur halbgeöffneten Augen und hängender Kinnlade auf den Bildschirm starren.

³⁰⁶ *Deadliest Catch* O-Ton: „Coming up next: Pain. Heavy weather. Exhaustion. Brotherhood.“ *Leviathan*, Dogwoof, Arrête Ton Cinéma 2012, 01:13:23–01:13–25.

³⁰⁷ *Deadliest Catch*, IMDb, <http://www.imdb.com/title/tt0446809/>, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

³⁰⁸ Fettes Brot, „Das Lied vom Ende“, <http://www.fettesbrot.de/fb/static/lyrics.php?txtfile=dasliedvomende.html>, erschienen auf *Fettes Brot für die Welt* (2000), zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

³⁰⁹ *Still Life/Nature Morte* (2013) ist *Leviathan*, Dogwoof, Arrête Ton Cinéma 2012 als Special Feature beigefügt.

3.1.9. Auflösung der Zonen – Agentielle Schnitte

„Die dynamische Kraft der Materie ist nicht nur in dem Sinne generativ, daß neue Dinge in die Welt gebracht werden, sondern auch in dem Sinne, daß neue Welten hervorgebracht werden, daß es eine Beteiligung an einer fortlaufenden Rekonfiguration *der* Welt gibt. Körper nehmen nicht einfach ihren Ort in der Welt ein. Sie sind nicht einfach in bestimmten Umgebungen situiert oder lokalisiert. Vielmehr werden ‚Umgebungen‘ und ‚Körper‘ intraaktiv gemeinsam konstituiert.“³¹⁰

„Bewegungen, in denen die Logik von Innen und Außen, Zentrum und Peripherie zunehmend außer Kraft gesetzt ist. An deren Stelle tritt eine *Topographie der Zone*, in der das scheinbar Getrennte kollidiert oder vermischt wird.“³¹¹

In keiner Sequenz³¹² zeigt sich die relativistische Kraft der Experimentalanordnung „Film“ so deutlich wie in den letzten apokalyptischen Minuten *Leviathans*. Denn nachdem der hybride Akteur Mensch in das Subjekt Fernsehzuschauer kulminiert, wird erneut – oder wird vielmehr die eigentliche – Auflösung betrieben. Sind Grenzen topographischer Zonen und ontologischer Sphären bis zu diesem Zeitpunkt problematisiert worden, so werden sie hier antipodisch verkehrt bzw. vollkommen aufgelöst. Denn die Kamera bewegt sich aus dem Inneren des Schiffes wiederum hinaus in die Nacht und lässt die statische Einstellung „Kombüse“ wie auch ‚den Menschen‘ hinter sich. An der in die dunklen Fluten gehaltenen Kamera fliegen seltsame Wesen vorbei; ab und an blitzt ein Fuß oder eine weiße Flügelspitze auf, während die ozeanischen Schallwellen hier erneut haptische Qualitäten entwickeln und donnernd an den Mikrofonen kratzen. Der fließende Grenzübergang zwischen Nacht und mariner Tiefe erlaubt erneut den Eintritt ins Phantastische, denn das Medium der Bewegung macht eine verkehrte Welt denkbar: die weiße Gischt der Wellenberge ist die einzige bewegliche, sichtbare Grenze in dieser Dunkelheit. Aber es handelt sich um eine trügerische Grenze: Denn oben ist hier unten, Wasser ist hier Luft. Die in die Wellen gehaltene Kamera liefert ein verkehrtes Bild der materiellen Welt. Immer wieder schwimmen Vögel an die Wasseroberfläche und tauchen für den Bruchteil einer Sekunde auf, bevor sie wiederum in die Tiefe des Ozeans hinab gleiten – so zumindest in dem antipodischen Kosmos *Leviathans*, der in diesen Minuten weniger an eine Dokumentation über Hochseefischerei als an die Erkundung noch viel fernerer Welten erinnert: *Leviathan* lässt sich hier als Science-Fiction Film charakterisieren. Aber auch wenn die Kamera in Folge tatsächlich aus den Fluten auftaucht, ist das Bild der Welt ein

³¹⁰ Barad, *Agentieller Realismus*, S. 73.

³¹¹ Becker et al. (Hg.), „In der Unmenge“, S. 22.

³¹² *Leviathan*, Dogwoof, Arrête Ton Cinéma 2012, 01:14:50–01:23:00.

verkehrtes. Die rhythmischen weißblitzenden Flügelschläge eines Vogelschwarms, dessen gefiederte Elemente bis weit hinten an den Horizont reichen, entfalten eine hypnotische Sogwirkung: ein taumelndes Bild am Nachthimmel.



Verkehrte Welt

Relationalität und Relativität lassen sich aber noch steigern. Wenn die Kamera erneut – und vor dem Abspann des Films zum letzten Mal – in die Wellen eintaucht, so scheint sich ihre transformatorische Kraft ebenfalls erneut zu potenzieren. Was jetzt folgt, kann im Sinne von Karen Barads Tätigsein der Welt als Intraaktion heterogener Materialitäten verstanden werden, die sich dadurch stets aufs Neue rekonfigurieren und aktualisieren. Die Phänomene, jene kleinsten ontologischen Größen, die in der Experimentalanordnung *Leviathans* hervorgebracht werden, bezeugen die Ununterscheidbarkeit von Körpern und Umgebung. Wenn Barad dafür plädiert, Entitäten „nicht als Wesen *im* Universum“ sondern „als integrale Bestandteile *des* Universums“³¹³ zu begreifen, so scheint ein solches Denken niemals greifbarer als hier: Wasser, metallene Ketten, Netze, Federn – die Elemente des Universums sind hier unauflösbar durchmischt, sie amalgamieren sich. Diesem autopoietischen Materiestrom, der einem Experimentalfilm von Stan Brakhage entnommen sein könnte, haftet durchaus etwas Unheimliches an. Oder, um an dieser Stelle nochmals an Epstein zu erinnern: „In this, the fondness of cinema for mobile aspects of the universe quickly came to transmute nearly all stable forms into the unstable.“³¹⁴

³¹³ Barad, ebd., S. 71.

³¹⁴ Epstein, ebd., S. 383.



Amalgamierung von Wasser, Metall und Netz

Die generativ medial-materiellen „Schnitte in den Körper der Welt“,³¹⁵ ohnehin laut Oliver Fahle ein/e das Medium Film charakterisierende/s Tätigsein/Tätigkeit, zeitigt nicht nur auf der visuellen Ebene Wirkung. In dieser allerletzten Sequenz wird auch das Motorengeräusch merklich verfremdet: sein Dröhnen³¹⁶ – einem Nebelhorn gleich – scheint zunächst aus der Tiefe zu kommen, jener verborgenen Sphäre, in der angeblich auch das namensgebende Ungeheuer haust. Obgleich sich dieses Geräusch recht schnell dem Schiff selbst zuschreiben lässt, trägt eine solche Rationalisierungsleistung in diesen letzten Minuten nur wenig zu Verortung bei. Die Auflösung, die Ununterscheidbarkeit der Aggregatzustände wird bis ins digitale ‚Material‘ selbst betrieben: bevor es schwarz wird, löst sich der grüne Malstrom in seine Elemente, in seine Pixel auf.

3.1.10. Akteure des Films – End-Credits

Sollten bis zum Abspann des Films noch Unklarheiten darüber bestehen, dass Castaing-Taylor und Paravel mit ihrem ästhetischen Portrait von Hochseefischerei auch wirklich versucht sind, all jenen gerecht zu werden, die darin involviert bzw. davon unmittelbar betroffen sind, tritt ihre Ambition in den End-Credits (nochmals) überdeutlich hervor. Tatsächlich liest sich die Liste der Akteure wie ein praxeologischer ANT-Bericht. Der menschliche Fixstern in *Leviathans* Kosmos, Captain Brian Jannelle, ist als erster Name aufgelistet, danach wird jedoch alphabetisch gereiht. Somit folgt auf Arthur Smith auch *Asterias vulgaris*, der gemeine Seestern und auf diesen *Callinectes sapidus*, die Blaukrabbe. Die *F.V. Athena* selbst ist ebenfalls vertreten und wahrscheinlich nicht ohne Augenzwinkern wurden der Auflistung auch *Luna* und *Mare* beigelegt, *Sol* sucht man hier jedoch vergeblich. Auf die Sonne kann in einem Film, der die längste Zeit die

³¹⁵ Fahle, „Das Material des Films“, S. 301.

³¹⁶ *Leviathan*, Dogwoof, Arrête Ton Cinéma 2012, 01:21:39–01:21:41.

Nacht zum eigentlichen Motiv hat/macht, scheinbar gut und gerne verzichtet werden. Heilbutt, Silbermöwe und andere animalische Akteure finden sich hier also durch ihre taxonomischen Gattungsnamen vertreten, die Schiffscrow mit Eigennamen individualisiert. Inkonsistenz im (postulierten) posthumanen Zeitalter? Nein, auf die Individualisierung zu verzichten und stattdessen nur *Homo sapiens* anzugeben, käme nicht nur einer selten absurden Idee gleich sondern würde ebenfalls jene Asymmetrien verdecken, die ich in meiner Conclusio unter anderem problematisieren möchte.

Zudem müssen Namen nicht unbedingt auf distinkte Subjekte verweisen, mit der Uneindeutigkeit typographischer Verschmelzungen kann manch ironisches Spiel betrieben werden. Castaing-Taylor war es in *Sweetgrass* (2009) noch ein Anliegen, nicht als „Régisseur“ genannt zu werden, schließlich habe er als teilnehmender Beobachter die Geschehnisse rund um die „sheeple“ nur aufgezeichnet und nicht inszeniert. So will Castaing-Taylor seine Tätigkeit als „Recorded By“ verstanden wissen – diese Angabe findet sich sowohl im Abspann wie auf der von mir herangezogenen DVD.³¹⁷ Mit *Leviathan* unterlaufen Castaing-Taylor und Paravel distributionsbedingte Vorgaben und treiben die Idee der Hybridisierung auf die Spitze. So lauten die Credits auf der Rückseite der von Dogwoof vertriebenen DVD wie folgt:

„Directed by: Lucien Castaing-Taylor and Véréna Paravel

Produced by: Véréna Castaing-Paravel and Lucien Taylor

Cinematography by: Véréna Taylor and Lucien Paravel

Sound Recording by: Lucien Castaing and Véréna Taylor-Paravel

Editing by: Verena Castell-Parlor and Lucien Taylaing“³¹⁸

³¹⁷ *Sweetgrass. The last ride of the American Cowboy*, Recorded By: Lucien Castaing-Taylor, Production: Ilisa Barbash, 2010, DVD, Dogwoof 2013 Im Kontext von *Agency* war es mir daher auch ein Anliegen, in der Filmographie die Angaben nicht zu vereinheitlichen sondern genau so zu übernehmen, wie sie auf der respektiven DVD gelistet sind.

³¹⁸ *Leviathan*, Dogwoof, Arrête Ton Cinéma 2012.

3.2. Conclusio: „Restless Ontological Parity“–

Ein posthumanes Experiment im Ordnen der Dinge?

Ich kann mich noch gut an zwei Aussagen Véréna Paravels erinnern, die damals während der Viennale 2012 im Zuge des Q&As gefallen sind und die ich hier paraphrasiert wiedergeben möchte. Die Frage, ob *Leviathan* ein politischer Film sei, beantwortete Paravel nach längerem Zögern mit einem schlichten „Yes“. Weiters wurde sie um Auskunft gebeten, ob sie in Anbetracht des Endergebnisses ihres Filmprojektes etwas hätte anders machen wollen, woraufhin sie mit Augenzwinkern auf die Auswahl des Fonts verwies (Anm. *Leviathan* ist in Titel, Exposition und End-Credits einheitlich in Frakturschrift gesetzt) und meinte, sie und Castaing-Taylor hätten es typographisch vielleicht doch zu weit getrieben. Tatsächlich wird in den nur schwer entzifferbaren End-Credits die Lesbarkeit der Namen der Mitwirkenden und derer, die dankend erwähnt werden, zu Gunsten biblischer Anspielungen geopfert.

Zentraler scheint jedoch Paravels ersteres Statement: *dass* es sich und vor allem *warum* es sich bei *Leviathan* um einen politischen Film handelt. Denn die Begründung ist Paravel im kurz getakteten Frage- und Antwort-Spiel schuldig geblieben. Mich aber führt sie direkt zur eingangs gestellten Frage zurück: Was mag ein Film zum Thema haben, in dessen Titel und Exposition die Omnipotenz des Seeungeheuers der jüdisch-christlichen Mythologie beschworen wird? In jedem Fall weist *Leviathan* mehr als nur ein Thema auf, schließlich behandelt diese beschreibende Dokumentation nicht umsonst die Multitude, das Gefüge. So ist *Leviathan* einerseits ein Film über die Praxis des Filmemachens als Kollektivarbeit. Die Verteilung der Autorschaft trägt nun auch ursächlich dazu bei, die Ereignisse auf hoher See als relationales Zusammenwirken heterogener Elemente wahrnehmbar zu machen. Obschon es einer Binsenweisheit gleichkommt, dass Produktionsbedingungen und Diegese stets verschränkt sind, stellt *Leviathan* diesbezüglich einen Extremfall dar: in der Aufnahmesituation gründet der narrative Kern. Der empirische Forschungsansatz zweier AnthropologInnen geht somit durchaus auf: hier wurde ein filmischer Kosmos geschaffen, in/mit dem sich ‚Hochseefischerei‘ im Sinne einer symmetrischen Verteilung denken lässt. Die Trennung der vermeintlich distinkten Bereiche ‚Natur‘, ‚Technik‘ und des ‚Menschlichen‘ scheint darin aufgehoben zu Gunsten einer Durchmischung und Fragmentierung, die nicht als Chaos verstanden werden sollte, sondern eher frei nach Henri Bergson, als die Ordnung, die ich nicht erwartet habe.³¹⁹

Wenn unter dem Stichwort ‚Posthumanismus‘ keine Siegesfeier über den Anthropos sondern

³¹⁹ Vgl. Henri Bergson, *Schöpferische Evolution*, Hamburg: Felix Meiner 2013 (Orig.: *L'Evolution créatrice*, Paris: Alcan 1907), S. 265–270.

schlicht die Relativierung der Exzeptionalität des menschlichen Subjekts verstanden wird, so wie dies Karen Barad tut,³²⁰ dann kann *Leviathan* als posthumanes Experiment im Ordnen der Dinge verstanden werden. Denn es ist ein *filmischer* Kosmos. Das ästhetisch-materielle Wissen und die Wahrnehmungsordnungen, die sich mit dem Medium Film erzeugen lassen, transzendieren dieses jedoch nicht, wie schon Epstein festgehalten hat.³²¹ Somit treten mit dem Versuch einer Verteilung von Handlungsmacht die Ungleichgewichte nur umso deutlicher zu Tage bzw. an die Oberfläche: „Es ist gerade die Umkehrung traditioneller Machtrelation zwischen Natur und Mensch, die ein neues Denken erfordert.“³²² Denn *Leviathan* bildet nur einen Teil dessen ab, was Hochseefischerei als Industrie umfasst. Wie bereits erwähnt, hatten sich Castaing-Taylor und Paravel während der Aufnahmen entschieden, das Festland hinter sich zu lassen, da es allzu *familiar* sei. Damit wurde das filmische Netzwerk ausschließlich über das ausgeworfen, was sich draußen im Atlantik ereignete, und unberücksichtigt gelassen, in welchem größeren, kapitalistischen Zusammenhang dieses vermeintliche Tätigsein steht. Schließlich nimmt die Ware Fisch auf See erst ihren Anfang. Die politisch-ökologische Dimension, die ich in meiner Einleitung bereits mit dem Schlagwort ‚Überfischung‘ angesprochen habe, trägt nun auch dazu bei, dass *Leviathan* als *salvage ethnography*, als bergende Ethnographie einer Welt am Verschwinden, verstanden werden kann.³²³ So ließe sich *Leviathan* ebenso wie *Sweetgrass* als eine ästhetische Elegie begreifen, lediglich mit dem signifikanten Unterschied der Unmöglichkeit, analog zu „sheeple“ von „fishple“ zu sprechen. Schließlich sind Fisch und Mensch nicht für einander ko-konstitutiv, mehr noch liegt hier eine gewaltige Asymmetrie vor: Einerseits ist der Fisch – oder sind die anderen (essbaren) Lebewesen der marinen Topographie – das wichtigste Element im Akteur-Gefüge ‚Hochseefischerei‘, denn anders bestünde kein Anlass, hinaus aufs Meer zu fahren und tage- und nächtelang Netze auszuwerfen/einzuholen, um schließlich in der Kombüse erschöpft vor dem Fernseher einzuschlafen. Ohne den Menschen gäbe es wiederum gewiss mehr Fische. Bruno Latours Idee eines Parlaments der Dinge als einem offenen Aushandlungsprozess zwischen Menschen und Nicht-Menschen bekommt hier deutlich Schlagseite.

In der größten Schönheit liegen so auch die prekärsten Momente dieses Films. Denn Epsteins Hinweis – „[t]he more deeply one fishes, the more miraculous the catch is“³²⁴ – bezieht sich schließlich primär auf die ästhetische Dimension und nicht auf die Wirkung, die ein solcher Akt zeitigt. Wenn in *Leviathan* Schwärme leuchtend roter Seesterne durch die Fluten jagen oder

³²⁰ Vgl. Barad, *Agentieller Realismus*, S. 13.

³²¹ Vgl. Epstein, „Die Regel der Regeln“ (1946), S. 86.

³²² Michel Serres hier zitiert in Becker et al. (Hg.), „In der Unmenge“, S. 22.

³²³ „One of its directors’ primary motivations was to represent an activity threatened by economic development“ (Neyrat, ebd., S. 2f).

³²⁴ Epstein, „The Fluid World of the Screen“, S. 392.

langsam durch die Netze schweben, so sind dies nicht nur magische Momente der Experimentalanordnung Film. Sie stellen auch den eigentlichen Grund dar, warum Schleppnetzfischerei im Zentrum politisch-ökologischer Kritik steht. Hier ist zugleich die schärfste Bruchstelle zwischen Tätigsein und Tätigkeit auszumachen, zwischen Fischfang als filmischem Ereignis und Fischfang als Praxis, die in die Welt eingreift. Denn die Tiefe, aus der das Schleppnetz jene magischen Wesen heraufgeholt hat, liegt nach einem solchen Fischzug brach – was hier funkelnd durchs Wasser treibt ist eigentlich Kollateralschaden. Obwohl *Leviathan* eine Vielzahl an Perspektiven wahrnehmbar bzw. denkbar macht, bleibt dieser Film so auch eine schuldig: die „Tiefenperspektive“, der Blick darauf, was weit unterhalb der Wasseroberfläche liegt. „Doch die Historizität des Meeres würde sich ebenfalls offenbaren, wenn der Blick unter seine Oberfläche führen könnte, die (zu ihrem eigenen Schaden) die Kahlschläge in Flora und Fauna verdeckt.“³²⁵ Somit ließe sich festhalten, dass *Leviathan*, der Hybridität in vielerlei Hinsicht betont, sein größtes politisches Gewicht in einem dialektischen Verhältnis findet: Überzeitlichkeit versus Historizität. So schließt sich auch der Kreis zum mythischen Seeungeheuer. Denn der vom Schöpfergott bis ans Ende aller Tage eingerichteten Ordnung wird hier das veränderliche und prekäre Ordnen offenen Ausganges entgegengestellt – die Historizität der materiellen Welt. Liegt nicht mehr Schrecken in dem Gedanken, dass die Tiefe nicht *mehr* vom gewaltigen Leviathan bewohnt sein könnte?

³²⁵ Roman Maurer, „Einleitung“, *Das Meer im Film. Grenze, Spiegel, Übergang*, hg. v. Roman Maurer, München: edition text + kritik 2010, S. 9–28, hier S. 10.

4. Anhang

4.1. Bibliographie

Anmerkung: Die Bibliografie umfasst neben der zitierten Literatur auch nicht zitierte Literatur, die im Arbeitsprozess jedoch Orientierung geboten und zum Arbeitsergebnis beigetragen hat.

Abel, Richard, *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology* (1907–1929), Princeton (NJ): Princeton Univ. Press, 1988.

Abel, Richard, *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology* (1929–1939), Princeton (NJ): Princeton Univ. Press, 1988.

Austin, Thomas; de Jong, Wilma (Hg.), *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*, Maidenhead: Open University Press (McGraw-Hill Education) 2008.

Balázs, Bela, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001. (Orig. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Wien [u. a.]: Deutsch-Österreichischer Verlag 1924.)

Balázs, Bela, *Der Geist des Films*, Halle (Saale): Wilhelm Knapp 1930.

Barad, Karen, *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp/edition unseld 45 2012.

Barad, Karen, „Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart“, *Parallax*, Vol. 20, Nr. 3 2014, S. 168–187.

Barad, Karen, „Getting Real: Technoscientific Practices and the Materialization of Reality“, in: Barad, Karen, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke Univ. Press 2007, S. 189–222.

Barbash, Ilisa; Castaing-Taylor, Lucien, *Cross-Cultural Filmmaking. A handbook for making documentary and ethnographic films and videos*, Berkeley [u. a.]: Univ. of California Press 1997.

Barbash, Ilisa et al., „Reframing Ethnographic Film: A ‘Conversation’ with David MacDougall and Judith MacDougall“, *American Anthropologist*, New Series, 98/2, June, 1996, S. 371–387.

Beattie, Keith, *Documentary Display. Re-Viewing Nonfiction Film and Video*, London: Wallflower Press 2008.

Becker, Ilka et al. (Hg.), *Unmenge – Wie verteilt sich Handlungsmacht?*, München: Wilhelm Fink 2008.

Belliger, Andréa; Krieger J., David (Hg.), *ANTHology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld: transcript 2006.

Bennett, Jane, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham/N.C.: Duke Univ. Press 2010.

Bergson, Henri, *Schöpferische Evolution*, Hamburg: Felix Meiner 2013. (Orig.: *L'Evolution créatrice*, Paris: Alcan 1907.)

Bergson, Henri, „Von der Auswahl der Bilder bei der Vorstellung (1896)“, Engell, Lorenz; Fahle, Oliver; Neitzel, Britta; Pias, Claus; Vogl, Joseph (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt (DVA) 2004, S. 308–318.

Braidotti, Rosi, *The Posthuman*, Cambridge (UK)/Malden(MA/USA): Polity Press 2013.

Castaing-Taylor, Lucien, „Iconophobia. How anthropology lost it at the movies“, *Transition* 69, Indiana University Press 1996, S. 64–88.

Castaing-Taylor, Lucien, DVD Booklet zu *Sweetgrass. The last ride of the American Cowboy*, DVD, Dogwoof 2013.

Coole, Diana; Frost, Samantha (Hg.), *New Materialisms. Ontology, Agency and Politics*, Durham/London: Duke University Press 2010.

Chion, Michel, *Film. A Sound Art*, New York: Columbia Univ. Press 2009.

Cuntz, Michael, „Agency“, *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, hg. v. Bartz, Christina et al., München: Wilhelm Fink 2012, S. 28.–40.

Cuntz, Michael, „Individuation, Werden und Kollektiv“, *Unmenge – Wie verteilt sich Handlungsmacht?* hg. v. Ilka Becker et al., München: Wilhelm Fink 2008, S. 37–43.

Cuntz, Michael; Engell, Lorenz, „Den Kühen ihre Farbe zurückgeben. Von der ANT und der Soziologie der Übersetzung zum Projekt der Existenzweisen (Interview mit Bruno Latour)“, *ANT und die Medien* hg. v. Engell, Lorenz; Siegert, Bernhard, Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung (ZMK) Nr. 2/2013, Hamburg: Felix Meiner 2013, S. 83–100.

Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1.*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989. (Orig. *L'image-mouvement*, 1983.)

Dolphin, Rick; van der Tuin, Iris, „Interview with Karen Barad“, *New Materialism: Interviews & Cartographies*, hg. v. Dolphin, Rick; van der Tuin, Iris, Univ. of Michigan Library/Ann Arbor: Open Humanities Press 2012, S. 48–70.

Engell, Lorenz et al. (Hg.), *Agenten und Agenturen*, Weimar: Bauhaus Univ. 2008.

Engell, Lorenz, *Bilder des Wandels*, Weimar: VDG 2003.

Engell, Lorenz; Fahle, Oliver (Hg.), *Der Film bei Deleuze/Le cinéma selon Deleuze*, Weimar/Paris: Bauhaus-Universität/Sorbonne Nouvelle 1997.

Engell, Lorenz, „Kinematographische Agenturen“, *Medien denken. Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern*, hg. v. Bystřický, Jiří et al., Bielefeld: transcript 2010, S. 137–155.

Engell, Lorenz, *Playtime. Münchener Film-Vorlesungen*, Schriften des Internationalen Kollegs für Kulturforschung und Medienphilosophie Bd. 4, Konstanz: UVK 2010.

Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007.

Epstein, Jean, *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Film*, hg. v. Brenez, Nicole; Eue, Ralph, Wien: Synema 2008.

Fahle, Oliver, „Aggregatzustände des Sichtbaren. Das Meer und die französische Filmästhetik der 1920er Jahre“, *Das Meer im Film. Grenze, Spiegel, Übergang*, hg. v. Mauer, Roman, München: edition text+kritik 2010, S. 61–73.

Fahle, Oliver, „Das Material des Films“, *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*, hg. v. Fahle, Oliver et al, Marburg: Schüren 2011, S. 293–306.

Fahle, Oliver, *Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*, Mainz: Bender 2000.

Fahle, Oliver et al. (Hg.), *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*, Marburg: Schüren 2011.

Folkers, Andreas, „Was ist neu am neuen Materialismus? – Von der Praxis zum Ereignis“, *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*, hg. v. Goll, Tobias et al., Münster: edition assemblage 2013, S. 17–34.

Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge: eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M.: suhrkamp10 1991. (Orig. *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966.)

Foucault, Michel, „Andere Räume“, *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. v. Karlheinz Barck et al., Leipzig: Reclam 1992, S. 34–46.

Fritz, Horst, „Impressionistischer Film“, *Reclams Sachlexikon des Films*, hg. v. Koeber, Thomas, Stuttgart: Reclam 2002, S. 268–269.

Frodon, Jean-Michel, „A Monster Rises from the Abyss“, DVD Booklet zu *Leviathan*, Dogwoof, Arrête Ton Cinéma 2012, S. 6–7.

Goll, Tobias et. al. (Hg.), *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*, Münster: edition assemblage 2013.

Gunning, Tom, „Moving away from the Index: Cinema and the Impression of Reality“, *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 18/1 Brown University 2007, S. 29–52.

Hagener, Malte, „Wo ist Film (heute)? Film/Kino im Zeitalter der Medienimmanenz“, *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*, hg. v. Fahle, Oliver et al., Marburg: Schüren 2011, S. 45–59.

Hennion, Antoine, „Offene Objekte, Offene Subjekte? Körper und Dinge im Geflecht von Anhänglichkeit, Zuneigung und Verbundenheit“, *Offene Objekte*, hg. v. Engell, Lorenz; Siegert, Bernhard, Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung (ZMK) 2/1/2011, Hamburg: Felix Meiner 2011, S. 93–109.

Kamensky, Volko; Rohrerhuber, Julian (Hg.), *Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm*, Berlin:

Vorwerk 8 2013.

Keller, Sarah; N. Paul, Jason, *Jean Epstein. Critical Essays And New Translations*, Amsterdam University Press 2012, 05. 08. 2014.

Koch, Gertrud, „Die Physiognomie der Dinge. Zur frühen Filmtheorie von Béla Balász“, *Frauen und Film* 40. *Männer die ins Auge gehen*, hg. v. Gramann, Karola et al., Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern 1986, S. 73–82.

Kreienbrock, Jörg, „Tückische Objekte. Zur Widerständigkeit der Dinge bei Friedrich Theodor Vischer und Heimito von Doderer“, *Agenten und Agenturen*, hg. v. Engell, Lorenz et al., Weimar: Bauhaus Univ. 2008, S. 101–110.

Latour, Bruno, „Agency at the time of the Anthropocene“, *New Literary History* 45, 2014, S. 1–18.

Latour, Bruno, *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*, Berlin: Suhrkamp 2014. (Orig. *Enquêtes sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, La Decouverte 2012.)

Latour, Bruno, *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.

Latour, Bruno, *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.

Latour, Bruno, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.

Law, John, „Notizen zur Akteur-Netzwerk-Theorie“, *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, hg. v. Belliger, Andréa; Krieger J., David, Bielefeld: transcript 2006 S. 429–446.

MacDonald, Scott, *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn*, Berkley/Los Angeles/London: Univ. of California Press 2013.

MacDonald, Scott, „Conversations on the Avant-Doc: Scott MacDonald Interviews“, *Framework: The Journal of Cinema and Media* Volume 54, Number 2, Fall 2013, Detroit (Michigan): Wayne State Univ. Press: 2013, S. 259–330.

MacDougall, David, *The corporeal image*, Princeton, NJ [u. a.]: Princeton Univ. Press 2006.

Maurer, Roman (Hg.), *Das Meer im Film. Grenze, Spiegel, Übergang*, Studien zu Natur, Kultur und Film Band 3 (Thomas Koebner Hg.), München: edition text+kritik (et+k) 2010.

Melville, Herman, *Moby-Dick or The whale, Moby-Dick: An authoritative text reviews and letters by Melville analogues and sources criticism*, hg. v. Hayford, Harrison; Parker, Hershel, New York: Northwestern Univ. Norton Critical Edition 1967.

Nakamura, Karen, „Making Sense of Sensory Ethnography: The Sensual and the Multisensory“, *American Anthropologist* 115/1 2013, S. 132–144.

Neyrat, Ciry, „Blood of the fish, beauty of the monster“, DVD Booklet zu Leviathan, Dogwoof, Arrête Ton Cinéma 2012, S. 2–5.

Pasqualino, Caterina; Schneider, Arnd (Hg.), *Experimental Film and Anthropology*, London [u. a.]: Bloomsbury 2014.

Peuker, Birgit, „Akteur-Netzwerk-Theorie und politische Ökologie“, *Handbuch Umweltsoziologie. Der Stand der Forschung in der Umweltsoziologie*, hg. v. Groß, Matthias, Wiesbaden: VS-Verlag 201, S. 154–168.

Rogers, Holly, *Visualising Music. Audio-Visual Relationships in Avant-Garde Film and Video Art*, Saarbrücken: Lambert Academic Publishing 2010.

Schrader, Astrid, „Responding to *Pfiesteria piscicida* (the Fish Killer): Phantomatic Ontologies, Indeterminacy, and Responsibility in Toxic Microbiology“, *Social Studies of Sciences* 40/ 2, April, 2010, S. 275–306.

Seier, Andrea, „Von der Intermedialität zur Intermaterialität. Akteur-Netzwerk-Theorie als Übersetzung post-essentialistischer Medienwissenschaft“, *ANT und die Medien* hg. v. Engell Lorenz; Siegert, Bernhard, Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, Nr. 2/2013, Hamburg: Felix Meiner 2013, S. 149–165.

Tresch, John, „Existenzweisen der Moderne (Interview mit Bruno Latour)“, *Die spinnen. Zeitschrift für Ideengeschichte*, hg. v. Heitzmann, Christian; Gleixner, Ulrike, Heft VII/4, Winter 2013, München: C.H. Beck 2013, S. 65–78.

Trinkhaus, Stephan, „Welcher Tisch? Relationale Ontologien affirmieren!“, *Dokument und Dokumentarisches 11*, hg. v. Gesellschaft für Medienwissenschaft, Zeitschrift für Medienwissenschaft (zfm) 2/2014, Zürich-Berlin: diaphanes 2014, S. 179–185.

White, Jerry, „Arguing with Ethnography: The Films of Bob Quinn and Pierre Perrault“, *Cinema Journal* 42/2, Winter 2003, Univ. Texas Press, S. 101–124.

Wieser, Matthias: „Technik/Artefakte. Mattering Matter“, *Poststrukturalistische Sozialwissenschaften*, hg. v. Moebius, Stephan; Reckwitz, Andreas, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 419–432.

Willemen, Paul, „On Reading Epstein On Photogenie“, *Afterimage* No. 10 1981, S. 40–47.

Yumibe, Joshua, *Moving Color: Early Film, Mass Culture, Modernism*, New Brunswick [u. a.]: Rutgers Univ. Press 2012.

4.2. Internetquellen

Agarval, Manish, „Interview with Véréna Paravel“, *Birds Eye View*, <http://birds-eye-view.co.uk/2013/11/28/interview-leviathan-filmmaker-verena-paravel/>, 28. 11. 2013, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

Berlinale 2013, „Forum Expended“,

https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2013/08_pressemitteilungen_2013/08_pressemitteilungen_2013detail_16980.html, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

Coldiron, Phil, „Blood and Thunder: Enter the Leviathan“, *Cinema Scope 52*, 2012, <http://cinemascope.com/features/blood-and-thunder-enter-the-leviathan/>, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

Cook, Adam, „Heavy Metal: An Interview with ‚Leviathan‘ Co-Director Véréna Paravel“, *Notebook*, <https://mubi.com/notebook/posts/heavy-metal-an-interview-with-leviathan-co-director-verena-paravel>, 28. 08. 2012, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

Cordis. Forschungs- & Entwicklungsinformationsdienst der Gemeinschaft, „Verbesserte Fanggeräte tragen zum Schutz der Meeresumwelt bei“, *Europäische Kommission*, http://cordis.europa.eu/result/rcn/87275_de.html, 11. 11. 2011., zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

Deadliest Catch, Discovery Channel, <http://www.discovery.com/tv-shows/deadliest-catch/>, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

Deadliest Catch, IMDb, <http://www.imdb.com/title/tt0446809/>, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

Der gefährlichste Job Alaskas, DMAX, <http://www.dmax.de/programme/der-gefaehrlichste-job-alaskas/>, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

Fettes Brot, „Das Lied vom Ende“, <http://www.fettesbrot.de/fb/static/lyrics.php?txtfile=dasliedvomende.html>, erschienen auf *Fettes Brot für die Welt* (2000), zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

GoPro. Be a Hero, <http://de.gopro.com/>, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

Gratzka, Agnieszka, „Real Time. Radical Filmmaking at the Sensory Ethnography Lab“, *frieze 163*, Mai 2014, http://www.frieze.com/issue/print_article/real-time/, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

Law, John, *Notes on Fish, Ponds and Theory* (03. 07. 2012.) <http://www.sv.uio.no/sai/english/research/projects/newcomers/publications/working-papersweb/law-notes-on-fish-ponds-and-theory.pdf>, abgerufen am 04. 08. 2014.

Law, John, *Practising Nature and Culture: an Essay for Ted Benton* (12. 01. 2007.) <http://www.heterogeneities.net/publications/Law2007PractisingNatureandCulture.pdf>, abgerufen am 04. 11. 2014.

Marsh, Calum, „Leviathan“, *Slant Magazine* Oktober 5. 2012., <http://www.slantmagazine.com/film/review/leviathan>, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

Seagull stole GoPro, Lukas Karasek, <https://www.youtube.com/watch?v=rIu5B3Fsstg>, 23. 06. 2011, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

Sensory Ethnography Lab, <http://sel.fas.harvard.edu/>, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

Viennale 2013, „Special: Wild Ethnography. The Work of Harvard's Sensory Ethnography Lab“, <http://www.viennale.at/en/series/special-sensory-ethnography-lab>, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

Whitney Biennale 2014, „Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel, And Sensory Ethnography Lab“, <http://whitney.org/Exhibitions/2014Biennial/LucienCastaingTaylorVerenaParavelAndSensoryEthnographyLab>, zuletzt aufgerufen am 05. 02. 2015.

4.3. Filmographie

Anmerkung: Die Filmografie (angeführt in alphabetischer Reihenfolge nach Titel) umfasst sämtliche Filme, die in der Arbeit erwähnt werden, auch jene, auf die nicht näher eingegangen wird.

Drifters/Caller Herrin', Regie: Grierson, John; Haper, Alan, DVD, Panamint Cinema 2003. (Orig.: *Drifters*, GB 1929)

Man with a Movie Camera, Regie: Vertov, Dziga, DVD, bfi British Film Institute 1996. (Orig.: *Человек с киноаппаратом*, USSR 1929)

Foreign Parts, Regie: Paravel, Véréna; Sniadecki, J.P., DVD, Viennale DVD 8 2010.

Forest of Bliss, Regie: Gardner, Robert, DVD, Documentary Educational Resources 2008. (Orig.: *Forest of Bliss*, US 1986)

Le sang des bêtes, Regie: Franju, Georges, The Criterion Collection 2004. (Orig.: *Le sang des bêtes*, FR 1949)

Leviathan, Regie: Castaing-Taylor, Lucien; Paravel, Véréna, DVD, Dogwoof, Arrête Ton Cinéma 2012.

L'Homme d'Aran, Flaherty, Robert, DVD, Editions Montparnasse 2006. (Orig.: *Man of Aran*, GB 1934)

Finis Terrae, Regie: Epstein, Jean, DVD, Gaumont & La Cinematheque Française 2007. (Orig.: *Finis Terrae*, FR 1929)

La Tempestaire, Regie: Epstein, Jean, in *Avant-Garde. Experimental Cinema of the 1920s and '30s*, DVD, New York, N.Y.: Kino on Video 2005. (Orig.: *La Tempestaire*, FR 1947)

Still Life/Nature Morte (2013), Regie: Castaing-Taylor, Lucien; Paravel, Véréna, *Leviathan*, DVD, Dogwoof, Arrête Ton Cinéma 2012.

Sweetgrass. The last ride of the American Cowboy, Aufnahme: Castaing-Taylor, Lucien, Produktion: Barbash, Ilisa, 2010, DVD, Dogwoof 2013.

4.4. Abbildungsverzeichnis

Für die freundliche Genehmigung der in meiner Arbeit verwendeten Bilder – allesamt Stills der von Dogwoof vertriebenen DVD (*Leviathan*, DVD, Dogwoof, Arrête Ton Cinéma 2012) – möchte ich mich an dieser Stelle sowohl bei Patrick Hurley (Distribution Manager, Dogwoof), dem österreichischen Filmverleiher (Norman Shetler, Geschäftsführung Gartenbaukino) und natürlich und vor allem bei Lucien Castaing-Taylor und Véréna Paravel bedanken.

3.1.2. Genesis: Fragmentierte Körper in Bewegung – Ästhetisch-Materieller Exzess

Flüchtige Erscheinungen © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 63.
Grüner Malstrom © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 63.
Temporäre Ordnung © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 63.

3.1.3. „Before there are voices...there is everything else“

Akkordarbeit #1 © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 65.
--	--------

3.1.4. Das Schiff als Nexus

Leuchtendes Netzwerk © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 66.
Vogelperspektive © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 66.
In Fahrt © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 66.
Begegnungen © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 66.
Sturzbäche © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 67.

3.1.5. Observational Camera – „I feel you looking“

Blickkontakt © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 68.
3–2–1... © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 68.
Auf Beute aus © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 69.
Wozu fliegen? Vergebliche Klimmzüge © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 69.
Universum #1 © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 69.
Universum #2 © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 69.

3.1.6. Praxis – Subjektwerdung

Akkordarbeit #2 © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 70.
Die ubiquitäre Zigarette © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 71.

3.1.7. Agens/Patiens – Symmetrische Verteilung

Captain Brain „Bruce Willis“ Jannelle © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 72.
Die Zigarette einmal gegen ein Mikro austauschen © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 72.
Vogelperspektive ohne Vogel © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 73.
Eher Chaplin als Keaton © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 73.

3.1.8. Where to situate the human?

„...und ich schlaf“ vorm Fernseher ein.“ © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 74.
---	--------

3.1.9. Auflösung der Zonen – Agentielle Schnitte

Verkehrte Welt © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 76.
Amalgamierung von Wasser, Metall und Netz © Castaing-Taylor and Paravel, Courtesy of Dogwoof	S. 77.

ABSTRACT

Für *Leviathan* (2012), eine Dokumentation über kommerziellen Fischfang im Nordatlantik, haben die AnthropologInnen Lucien Castaing-Taylor und Véréna Paravel im Jahre 2011 die der Küste New Bedfords vorgelagerte See aufgesucht, die bereits Herman Melville als Schauplatz für *Moby Dick* diente. Ausgestattet mit einem Arsenal an GoPro-Kameras, die sowohl an die Crew verteilt sowie an neuralgischen Punkten des Schiffes montiert wurden, wird hier ein Kosmos erschaffen, der Fischfang nicht als eine der ältesten Kulturtechniken des Menschen darstellt, sondern ihn als heterogenes Akteur-Gefüge von Vogel, Fisch, Mensch und Technik erfahrbar macht. Dieser Film ist der eigentliche Forschungsgegenstand meiner Diplomarbeit, welche folglich von der Forschungsfrage geleitet wird, wie und durch welche Verfahren in *Leviathan* versucht wurde, eine solche Gleichwertigkeit zu konstruieren. Aber ich reformuliere die Frage nach einer posthumanen ontologischen Ordnung als eine der Verteilung, als Untersuchung verteilter Handlungsmacht – als Untersuchung von ‚Agency‘.

Um diese Perspektive im Close-Reading produktiv machen zu können – um ein analytisches Instrumentarium zu entwickeln – gehe ich in meinen beiden Theorieteilten zweigleisig vor und nähere mich dem Film sowohl filmwissenschaftlich wie außer-disziplinär. Im ersten Kapitel gehe ich zunächst weit zurück in die Filmgeschichte: Dass es das Medium Film ermöglicht, dem anthropozentrischen Standpunkt differente Wahrnehmungsordnungen und Existenzweisen entgegenzuhalten, steht mehr oder weniger am Anfang der theoretischen Auseinandersetzung mit Film. Unter Rückgriff auf Theorien von Béla Balázs und Jean Epstein werden menschliche und nicht-menschliche Akteure in Bild und Ton besprochen, wie auch Film als Experimentalanordnung thematisiert. Weiters kann mit einem Sprung in die Gegenwart unter Bezugnahme Lorenz Engells „Kinematographischer Agenturen“ Film nochmals genauer auf seine handelnden Instanzen hin analysiert werden.

Mein zweites Kapitel entwickle ich ausgehend von der Überlegung, dass Castaing-Taylors und Paravels Versuch, Hochseefischerei als relationalen Zusammenhang heterogener hybrider Elemente wahrnehmbar zu machen, Parallelen zu Bruno Latours ethnographischem Appell aufweist: es gilt, den Gesellschaftsbegriff aufzuweiten und ohne die Dichotomie von Natur und Kultur zu operieren. In diesem Theorieteil wird auch der Terminus Agency selbst kritischer Reflexion unterzogen. Des Weiteren kann mit *Leviathan*, der Fischfang zwischen Praxis und Ereignis erfahrbar macht, auch eine Verknüpfung zu den ‚Neuen Materialismen‘ hier genauer zu Karen Barad, hergestellt werden.

Die Überlegungen und Theoreme, die in diesen beiden Kapiteln entwickelt bzw. nachgezeichnet werden, werden im Close-Reading des Films produktiv gemacht und gleichermaßen

problematisiert. Auch wenn mit *Leviathan* sowohl auf diegetischer, wie auf produktionstechnischer Ebene versucht wird, Handlungsmacht im Sinne einer symmetrischen Verteilung denkbar zu machen, liegen hier dennoch erhebliche Ungleichgewichte vor. Diese arbeite ich in meiner Conclusio insbesondere im Hinblick auf ‚Überzeitlichkeit‘ und ‚Historizität‘ heraus.

DANKE!

Tausendmal danke an alle, die mir geholfen haben und an alle, die mir ihre Hilfe angeboten haben. Ihr habt mir nicht nur Korrektur gelesen und hattet ein offenes Ohr, wenn ich mein Projekt intellektuell besprechen oder mich einfach nur darüber beschweren wollte. Gleichzeitig entschuldige ich mich bei allen, die ich ob meiner Einsiedelei und de facto inexistentem Sozialleben vernachlässigt habe. (Wer sich hier angesprochen fühlt, ist grundsätzlich im Recht.)

Danke, Praxiserfahrung. Rückblickend scheint es eine glückliche Fügung gewesen zu sein, dass mich mein erster studentischer Nebenjob (oder wie immer das Geldbeschaffungsverhältnis genannt wird, das mit dem eigentlichen Studium inhaltlich nichts zu tun hat) an den hiesigen Fischmarkt geführt hat. Wer einmal tief mit beiden Händen in Fischbeuschel gegriffen und mit Lachsköpfen Puppentheater gespielt hat, steht den Pirouetten drehenden Fischköpfen und blutigen Eingeweiden in *Leviathan* achselzuckend gegenüber. Wenn also in der Filmanalyse diesbezüglich empathische Bemerkungen vermisst wurden: das ist der Grund.

Danke, Eltern! Wegen euch konnte ich mich dieser geistigen Tätigkeit überhaupt widmen, denn ihr habt finanziell dafür gesorgt, dass ich mich sonst keiner Arbeit widmen musste. Sollte ich je zu Geld kommen, könnte es durchaus sein, dass ich mich erkenntlich zeigen werde.

Danke Brigitte, dass Du mir Freigang vom Ponyhof gestattet hast! Nie wieder „Reale Welt“!

Danke Andrea, dass Du ein Nachsehen hattest, dass ich die Abgabe meiner Arbeit immer wieder herausgezögert habe. Danke aber auch dafür, dass ich die Chance nutzen konnte, diese in ihrem Rohzustand Deinen Studierenden vorstellen zu können und konstruktives Feedback zu erhalten.

Danke, Hanna! Danke, Lukas! Und danke, Iris! Sowohl für eure inhaltlichen, insbesondere jedoch für eure orthographischen (get it?!) Hilfestellungen und Korrekturen. Und Hanna...Du weißt eh...ich hätte das sonst nicht geschafft. Ich danke Dir!

Aber...im Gegensatz zu den stets das eigene Licht unter den Scheffel stellenden Dankesreden, die im Rahmen der *Academy Awards* gehalten werden, möchte ich an dieser Stelle die Gelegenheit Nutzen, Dank auch der Person auszusprechen, der er ebenfalls – wenn nicht hauptsächlich – gebührt: Ich danke Dir, Ulrike Wirth, dass Du nicht aufgegeben hast und diesen !\$+#& tatsächlich beendet hast. Du bist großartig!

Wien, Februar 2015

CURRICULUM VITAE

Ulrike Wirth

AUSBILDUNG/Akademische Laufbahn

- 2001–2006 Höhere Bundes-, Lehr- und Versuchsanstalt für Grafik Design,
 „die Graphische“ in Wien, mit Auszeichnung maturiert
- 2006–2007 Besuch der Meisterklasse der „Graphischen“
 Abschluss mit Diplom in Grafik Design
- 2007– 2015 Dipl. Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
- 2007-2008 Bakk. Studium Biologie, Universität Wien
- WS 2011 Auslandsstudium am Washington & Jefferson College (PA/USA)
 im Rahmen von Joint Study
- 01.03.2012 – 28.02.2013 Studienassistentin am Institut für Theater-, Film- und
 Medienwissenschaft, Univ. Wien
- seit 01.03. 2013 Tutorin am Institut für Theater-, Film- und
 Medienwissenschaft, Univ. Wien

Vorträge

„Tischgespräch – Amplituden in/am Dinnertable“

Vortrag bei Animationskonferenz „In Bewegung bringen“
(15. 11. – 17. 11. 2012. Univ. Hamburg)

„Agenturen-Denken. Filmische Bodenproben“

Vorstellung des Diplomprojektes im Rahmen des Seminars
„Von der Intermedialität zur Intermaterialität“ (Leitung: Dr. habil Andrea Seier, MA)
(09. 12. 2014. Univ. Wien, Institut für TFM)

Publikationen

Ulrike Wirth, „Techno-organisches Leben – Hybride in vitro“, *verquer. Relektüren der Abweichung*,
SYN. Magazin für Theater-, Film und Medienwissenschaft (Band 6) Wien/Münster: LIT-Verlag 2013,
S. 135–145.

Sarah Tiefenbacher/Ulrike Wirth, „Stockroom Reinventions“ *Allan Kaprow. Stockroom. Sammlung Friedrichshof*, hg. v. Hubert Glocker, Köln: Walther König 2013, S. 58–67. (Publikation zur gleichnamigen Ausstellung)

Hanna Kessler/Ulrike Wirth, „Ars Electronica Interview Feature“, *tot. Jenseits der Repräsentation*, SYN. Magazin für Theater-, Film und Medienwissenschaft (Band 7), Wien/Münster: LIT-Verlag 2013, S. 33–39.

Valerie Dirk/Iris Fraueneder/Ulrike Wirth (Hg.), *strittig. Perspektiven des Widersetzens*, SYN. Magazin für Theater-, Film und Medienwissenschaft (Band 8), Wien/Münster: LIT-Verlag 2014

Valerie Dirk/Ulrike Wirth, „Ich hatte immer Angst, Sandler zu werden...“ (Interview mit Stefanie Sargnagel), *obszön. Variationen des Erregenden*, SYN. Magazin für Theater-, Film und Medienwissenschaft (Band 9), Wien/Münster: LIT-Verlag 2014, S. 145–161.

Forschungsgebiete

Fische & Ozeane. Genrekino. Dokumentarfilm. ANT. Populäre Formen. Humor. Agency of Objects. USA. Arabische Sprachen.

Mitarbeit und Praktika (Auszug)

2014	Let's CEE Filmfestival – Redaktion
2013– 2014	SYN. Magazin für Theater-Film und Medienwissenschaft – Redaktion und Lektorat
2013	„Under the Radar – Mediales Halbblut oder funkelnde Chimäre“ Animationssymposium der ASIFA AUSTRIA (23.–24. 02. 2013.) Mitarbeit Tagungsvorbereitung
2013	/slash Filmfestival – Produktionshospitanz
2009	TAG Theater – „Rashomon – was wirklich wahr“ – Regiehospitanz