



DISSERTATION | DOCTORAL THESIS

Titel | Title

Zeit- und Bildkonzepte bei Benjamin, Deleuze und Marker

verfasst von | submitted by

Ana Vlasisavljević

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt |

UA 792 317

Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt | Field of
study as it appears on the student record
sheet:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

DANKSAGUNG

An dieser Stelle möchte ich meinen aufrichtigen Dank an all jene aussprechen, die mich während des Verfassens meiner Dissertation unterstützt und ermutigt haben. Mein besonderer Dank gilt zunächst Univ. Prof. Dr. Christian Schulte und den Kolleg*innen vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Mein Dank gilt auch Frau Dr. Margarete Schweinzer, die mich auf dem langen Weg zur Fertigstellung dieser Arbeit unterstützt hat.

Ebenfalls möchte ich meiner Mutter, Dr. Mirjana Stojisavljević, einen besonderen Dank aussprechen, die stets an mich geglaubt hat. Ihr ist die vorliegende Dissertation gewidmet. An dieser Stelle möchte ich mich ganz herzlich bei Reinhard Mader bedanken. Ohne ihn wäre dieser entscheidende Schritt in meinem Leben nicht möglich gewesen. Nicht zuletzt möchte ich meinem Partner, Dr. Paul Erker, danken, der mich mit unerschütterlicher Geduld immer wieder motiviert hat, wenn die Hoffnung in mir schwand.

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	X
1 Einleitung	1
1.1 Das Problem der Universalgeschichte	3
1.2 Dialektisches Bild und Kristallbild, Formen einer anschaulichen Geschichtsdarstellung	5
1.3 Einordnung in den wissenschaftlichen Kontext	6
2 Das denkende Bild	11
2.1 Die klassische Darstellung der Zeit - das Hollywoodkino	13
2.1.2 Die Grundlage jedes Films - die Bewegung	13
2.1.3 Zeit durch Raum interpretieren	15
2.1.4 Darstellbarkeit der Zeit	16
2.2 Bild	17
2.2.1 Fotografie	19
2.2.2 Fotografie und Geschichte	24
2.2.3 Fotografie als Totenkult	25
2.3 Der Film	27
2.3.1 Das Fotogramm	28
2.3.2 Die Bewegung im Film	30
2.3.3 Die zeitliche Gerichtetheit der Bilder	32
2.4. Die Montage von Bildern	32
3 Fotografie bei Benjamin und Deleuze	35
3.1. Benjamin und die Fotografie	35
3.1.1 Der Film - Veränderung in der Wahrnehmung	39
2.1.2 Die Aura	41
2.2 Begriff der Fotografie bei Deleuze	47
2.2.1 Skepsis gegenüber der Fotografie	47

4 Benjamins Bildphilosophie	51
4.1 Die Veränderung im Medium der Wahrnehmung - Erfahrung als Bild	52
4.1.1 Geschichtliche Erfahrung von Zeit in der Jetztzeit	58
4.2 Die neue Zeitbetrachtung, eine politische Zeit	54
4.2.1 Der Surrealismus, die politische Betrachtung der Welt	55
4.3 Die Profane Erleuchtung	58
4.3.1 Der Surrealismus als Avantgarde	59
4.4 Der Messianismus und der Materialismus, die Suche nach der Wahrheit	61
4.4.1 Das Hauptmerkmal der Moderne, die amnestische Temporalität	62
4.5. Die Ewige Wiederkehr des Gleichen	69
4.6. Benjamins Geschichtsphilosophie	69
4.6.1 Der Messianismus in den Gedanken von Walter Benjamin	70
4.6.2 Bilder der Wahrheit	72
4.6.3 Jetztzeit	73
4.6.4 Ein Moment der Erweckung	75
4.6.5 Die Temporalität und die Zeit	75
4.6.6 Überwindung der Einmaligkeit	77
4.6.7 Benjamins Konzept der Aura	78
4.6.8 Aktualisierung einer vergessenen Vergangenheit	82
4.7 Benjamin / Nietzsche – Wiederholungskonzept	84
4.7.1 Geschichtskonzept	85
4.8 Dialektisches Bild nach Walter Benjamin	87
4.8.1 Annäherung von entfernten Wirklichkeiten	89
4.8.3 Geschichte, eine Form von Interpretation	91
4.8.4 Bild und Sprache – Augenblick und Verlauf	91
4.8.5 Das Blitzhafte im Text wiederholen	92
4.8.6 Das Dialektische Bild - Grundlage einer anschaulichen Geschichtsdarstellung	92
4.9.1 Anschauliche Geschichtsdarstellung	93
4.9.2 Raumtiefe, ein Beitrag für Benjamins Geschichtstheorie	95
4.9.3 Der Integrative Moment	96

5 Deleuze und der Film	100
5.1 Bestandteile des Bildes	101
5.1.1 Film, die unmittelbare Erfahrung der Bewegung	101
5.1.2 Kontinuität und Kausalität als Grundlage des Bewegungs-Bild-Kinos	102
5.2 Philosophische Kraft des Kinos	102
5.2.1 1960iger Jahre: Veränderung der Wahrnehmung	104
5.3 Erinnerung als Grundlage eines Zeitbildes	107
5.3.1 Erinnerung nach Bergson	107
5.4 Das Zeit-Bild Kino	110
5.4.1 Zeitdarstellung als Bildmontage	110
5.4.2 Kristallbild	111
5.4.3 Virtualität und Aktualität	113
5.4.4 Entstehung des aktuellen Bildes	114
5.5 Reines Kristallbild	116
5.6 Deleuze: Philosophie und Film	117
5.6.1 Skepsis gegenüber dem indexikalischen Zeichen	118
5.7 L'eternel retour du même différent - Die ewige Wiederkehr des Gleichen in verschiedenen Gestalten	120
5.7.3 Veränderung der Zeit von Aktion zur Dauer	124
5.8.3 Die fotografische Wahrheit?	125
5.8 Die philosophische Kraft des Kinos	127
5.9 Fazit	127
 6 <i>La Jetée</i> – Praktische Anwendung einer diskontinuierlichen Zeitdarstellung	 129
6.1 Was ist ein Fotoroman?	129
6.2 Intermediales Wechselspiel von Film und Fotografie in <i>La Jetée</i>	130
6.3 Der Film und die Fotografie	136
6.3.1 Die Erscheinung von Doppelgängern	137

6.3.2 Die Fotografie und der Tod	138
6.4 Darstellung der Zeit. Die Einsetzung statischer Bilder/ Bewegungsbilder	141
6.5 Deleuze - <i>La Jetée</i> : vom Zeit-Bild-Kino zu dialektischen Bildern	142
6.6 Die Off-Stimme im Film	145
6.6.1 Ton und Stimme im Film	146
6.7 Mediale Wechselwirkung	147
6.7.1 Die Bedeutung von Erinnerung	148
6.7.2 Die Beziehung zwischen Einzelbildern und dem Film / Montage als Mittel zum Bedeutungsverständnis	150
 7 Konstellation Dialektisches Bild und <i>La Jetée</i>	 154
7.1 <i>La Jetée</i> - Walter Benjamin	153
7.2 Die Zeitreise in <i>La Jetée</i> : Eine Form von Nebeneinander von Zeitetappen und deren Verschränkung	156
7.3 Die Montage in <i>La Jetée</i>	157
7.3.1 Direkte Darstellung der Zeit durch die Montage	158
7.3.2 Horizontale Montage	159
7.3.3 Chris Marker und die Begegnung mit der Geschichte	160
7.4 Die zweite Zukunft in <i>La Jetée</i> – die utopische Zukunft	161
7.4.1 Benjamins Erfahrungsarmut in <i>La Jetée</i>	161
7.4.2 Die Jetztzeit in <i>La Jetée</i>	163
7.4.3 Die Dauer von Zeit	163
7.5 Das Konzept des Hier-und-Jetzt (Benjamin) in <i>La Jetée</i>	164
 8 Kristallbild und <i>La Jetée</i>	 165
8.1 Deleuzes Konzept von Wiederholung im Zusammenhang mit <i>La Jetée</i>	165
8.2 Zeitreise nach Deleuze im Sinne einer ewigen Wiederkehr	166
8.3 Die Zeitverschränkung in der Gegenwart	169
8.4.1 Reflexives Kino	172
8.4.2 Zeit als Prozess	172
8.4.3 Zeitpfeil nach Deleuze	173

8.4.4. Anachronistische Bilder bei Chris Marker	174
8.5 <i>La Jetée</i> , ein Beispiel für eine Welt der Diskontinuitäten	175
8.4.6 Aktualität und Virtualität in <i>La Jetée</i>	177
8.5 Der Moment des Aufwachens in <i>La Jetée</i> als Moment der Metamorphose	179
8.6 Zeitstruktur von <i>La Jetée</i>	180
 9 Konstellation: dialektisches Bild und Kristallbild	 182
9.1 Das dialektische Bild und das Kristallbild: Die Bildtheorien von Walter Benjamin und Gilles Deleuze im Vergleich	182
9.2 Ist das Zeit-Bild eine filmische Konzeption eines dialektischen Bildes?	184
9.3 Indexikalität und Virtualität: Die doppelte Temporalität von Bildern bei Walter Benjamin und Gilles Deleuze	188
9.4 Unreduzierbares filmisches Bild	191
 10 Montage / Re - montagen	 192
 11 Zusammenfassung	 199
Abstrakt	207
Literaturverzeichnis	208

Vorbemerkung

Die vorliegende Arbeit behandelt eine Vielzahl von Ideen und Konzepten, die sich nicht linear entwickeln lassen. Dennoch wurden diese Gedanken in die Form und Struktur einer Dissertation gegossen. Der Inhalt und das zugrundeliegende Material färben daher auch auf die vorliegende Arbeit ab - sie spiegelt das Wesen der behandelten Konzepte wider. Es sind Gedanken, die sich nicht linear, sondern in Konstellationen entfalten. Wiederholungen und Brüche sind keine methodischen Fehler, sondern integrale Bestandteile, die auch zur aktiven Auseinandersetzung mit den vorgestellten Ideen einladen. Auf diese Weise soll ein tieferes Verständnis für die radikale Potentialität von Bildern und ihre Fähigkeit, Zeit und Erinnerung zu konstellieren, entstehen.

Diese Vorbemerkung - außerhalb und innerhalb der Arbeit - bereitet auf eine Reise vor, in der Fragmente und Wiederholungen als notwendige Elemente eines umfassenden Gedankengebäudes erscheinen. Ich bitte daher um die Bereitschaft, sich auf eine nicht lineare Erkundung der Themen einzulassen, die sowohl die Form als auch den Inhalt dieser Arbeit prägen.

Die vorliegende Arbeit versucht eine geschlechtsneutrale Sprache zu praktizieren, sollte dies bei gewissen Begriffen oder Satzkonstruktionen nicht möglich oder zu störend sein, so wird das generische Femininum verwendet. Dies bedeutet konkret, dass in allen Fällen in denen wie erwähnt nicht geschlechtsneutral formuliert wird, sich die feminine Form nicht nur auf Frauen, sondern auf Personen aller Geschlechter bezieht.

Die vorliegende Arbeit versucht eine geschlechtsneutrale Sprache zu praktizieren, sollte dies bei gewissen Begriffen oder Satzkonstruktionen nicht möglich oder zu störend sein, so wird das generische Femininum verwendet. Dies bedeutet konkret, dass in allen Fällen in denen wie erwähnt nicht geschlechtsneutral formuliert wird, sich die feminine Form nicht nur auf Frauen, sondern auf Personen aller Geschlechter bezieht.

1

Einleitung

Der Kern dieser Arbeit ist die Analyse der diskontinuierlichen Zeitkonstruktion in Chris Marker's Film *La Jetée*¹ aus dem Jahr 1962 in ihrem Verhältnis zu den Begriffskonzepten zur Zeitverschränkung von Walter Benjamin („Dialektisches Bild“²) und Gilles Deleuze („Kristallbild“³). Die vorliegende Arbeit widmet sich einem Film, der in Form eines *Fotoromans*⁴ aufgebaut ist, bestehend aus einer Abfolge von schwarz-weißen Analogfotografien, die durch eine Off-Stimme kommentiert werden. Der Film erzählt die Geschichte eines Mannes, der nach dem Dritten Weltkrieg dazu auserwählt wird, die Menschheit durch Zeitreisen in seiner Erinnerung vor ihrem Untergang zu retten. In der vorliegenden Arbeit wird untersucht, wie die genannten Autoren, auf Basis der Montageeffekte Dissonanz und Bruch, Zugänge zu einer nichtlinear operierenden Geschichtserzählung und damit zu einer gefügeartigen Zeitlichkeit herstellen. Durch die Fokussierung auf Diskontinuität und Nichtlinearität entstehen in der Arbeit von Marker, Deleuze und Benjamin spezifische Formen bildhafter Zeitverschränkung, die man auch als *Denkbilder*⁵ bezeichnen kann. In dieser Arbeit wird eine Konstellation zwischen den beiden Begriffskonzepten und dem Film hergestellt, indem Beziehungen aufgebaut werden, die es den Konzepten und dem Film ermöglichen, sich gegenseitig zu reflektieren und füreinander produktiv zu sein. Auch untersuche ich, in welcher Art und Weise sich das Konzept *Dialektisches Bild* mit dem Konzept *Kristallbild* überschneidet und wo die Unterschiede zwischen beiden liegen. Es wird der Versuch unternommen, zu zeigen, wie die Arbeit der Montage in den genannten Bildtheorien und im Film besondere Formen von Zeitlichkeit produziert und welche Perspektiven die angeführten Beispiele auf Fragen der Geschichte (Geschichtlichkeit) und der Aktualität des Vergangenen eröffnen.

¹ *La Jetée*, (Am Rande des Rollfelds) R.: Chris Marker, FR, 1962.

² Vgl. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften. Bd. 5*, Rolf Tiedmann (Hrsg.), Suhrkamp Verlag, 1983. S. 577.

³ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991.

⁴ Vgl. Maria João Baltazar and Fátima Pombo, *The Face of a Woman to Survive the War: Childhood Memory in Chris Marker's La Jetée*, in: *Photography and Cinema 50 Years of Chris Marker's La Jetée*, Margarida Medeiros, Teresa Mendes Flores und Joana Cunha Lea (Hrsg.), Cambridge Scholars Publishing, 2015. S. 172.

⁵ Denkbilder sind Figuren einer *anschaulichen Erkenntnis*. Vgl. Walter Benjamin, *Einbahnstraße*, Suhrkamp Verlag, 2001.

Die zwei theoretischen Begriffskonzepte wurden ausgewählt, weil sie beide das Konzept der Zeitverschränkung untersuchen. Benjamins Zugang zum Thema ist medientheoretisch, während es der Zugang von Gilles Deleuze ist, das filmische Medium als Mittel zu verwenden, um die philosophischen Probleme anschaulich zu machen. Deleuze versucht durch das Konzept des *Zeit-Bildes* das Kino und die Philosophie einander näher zu bringen.⁶ Im Kino sah er die Möglichkeit, die Idee zu erfassen und die philosophischen Gedanken zu ändern.

In *La Jetée* zeigt Chris Marker, dass der Film als Medium wie eine Erweiterung vom Gedächtnis funktionieren kann.⁷ Der Film ermöglicht das freie Zusammenkommen von Bildern. Durch seine besondere Zeitstruktur versucht der Film die Gedächtnisarbeit an der Erinnerung darzustellen.⁸ Der Film ist jedoch keine bloße Chronologie, in welcher die historischen Fakten aufgezählt werden. Das menschliche Gedächtnis ist immer unvollkommen und voller Lücken. Der Film versucht genau diese Erinnerungslücken zu beleuchten. Deswegen ist *La Jetée* weniger ein Film über eine Zeitreise als vielmehr über die Erinnerung als Form des Umschreibens von Gedächtnisinhalten.⁹ In dem Film hat die Montage die Funktion, mentale Gedächtnislücken zu rekonstruieren. Die Erinnerung in diesem Film funktioniert in Form der Verarbeitung historischer Traumata vom Protagonisten und reflektiert die gebrochene Geschichtskonstruktion.

Meine Beschäftigung mit dem Denken von Benjamin, insbesondere seiner Geschichtsphilosophie¹⁰, die für die Entstehung seiner Medientheorie¹¹ verantwortlich ist, bildet den Ausgangspunkt für die Entstehung dieser Arbeit. In Reaktion auf die Geschichtsschreibung im 19. Jahrhundert baut Benjamin seine Theoren zur Geschichte auf, um diese der vorherrschenden Meinung entgegenzustellen.¹² Die

⁶ Oliver Fahle, *Zeitspaltungen Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze*, In: *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 11, 2002. S. 97.

⁷ Hanno Möbius, *Das Abenteuer "Essayfilm"*, in: *Augen-blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 10. Versuche über den essayfilm*, 1991. S. 129.

⁸ *Sans Soleil (Unsichtbare Sonne)*, R.: Chris Marker, FR, 1983. "Man erinnert sich nicht, sondern man schreibt das Gedächtnis um, wie man die Geschichte umschreibt."

⁹ Vgl. Barbara Filser, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, Wilhelm Fink Verlag, 2010. S. 196.

¹⁰ Vgl. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: *Sprache und Geschichte-Philosophische Essays*, Reclam, Stuttgart, 1992.

¹¹ Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981.; sowie Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982.

¹² Vgl. Gérard Raulet, *Benjamins Historismus-Kritik*, in: *Walter Benjamin zum 100. Geburtstag*. Uwe Steiner (Hrsg.).

damalige Tendenz war, die Geschichte als *Grand Narrative* (Universalgeschichte)¹³ zu denken. Man versuchte, die Gesamtheit des menschlichen Lebens kausal zu erklären.¹⁴ In diesem Sinne wurde die Welt so verstanden, dass alles, was bis jetzt passiert ist, durch lineare und kausale Verbindungen entsteht. Aus dieser Perspektive wird die Geschichte durch Fortschrittsideen betrachtet, wobei der Blick immer auf die Zukunft ausgerichtet ist. Der Nachteil einer Universalgeschichte besteht darin, dass ein fester Blickwinkel benötigt wird. Die Totalität kann eben nur durch einen festen Standpunkt des Betrachters geschaffen werden, der von einer bestimmten, vorgegebenen Gegenwart aus auf die Vergangenheit blickt.

1.1 Das Problem der Universalgeschichte

Die Konstruktion der Universalgeschichte auf der Basis von Linearität und Kausalität führt jedoch zu Brüchen, denn nicht jede Ursache führt zu einer entsprechenden Wirkung. Deshalb muss auch die Frage gestellt werden, warum etwas so geschehen ist, wie es geschehen ist, und nicht so, wie man es erwarten würde, ergo warum es Ausnahmen in einer scheinbaren Kontinuität gibt. Ein weiteres Problem der Betrachtungsweise der Universalgeschichte ist daher die Frage: warum hat sich nicht immer das, was nachgekommen ist, aus dem Vergangenen ergeben. Diese Frage nach dem sich nicht Ergeben gehört zu dem Problem des *Grand Narrative*. Der Versuch, aus einer fixen Position im Jetzt die Vergangenheit zu betrachten, trägt das Problem der Unterbrechung von Erwartung in sich. Die Betrachtung von Ereignissen aus einem fixierten Blickwinkel baut ein kontinuierliches Narrativ auf, welches aber eindimensional ist. Dies ist so, da eine Betrachtung aus einem fixierten Blickwinkel nicht alle Zustände und Kontexte wahrnimmt, sondern nur die, die ihre Politik der Betrachtung unterstützen, sodass viele Ereignisse, welche Diskontinuitäten darstellen könnten, nicht wahrgenommen werden. Und so sind wir am Anfang einer weiteren neuen Re-montage und Geschichtsschreibung. Edward Said erklärt das folgendermaßen:

¹³ Vgl. Jeanne Marie Gagnebin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: *Benjamin Handbuch*, Burkhardt Lindner (Hrsg.), S. 298.

¹⁴ Siegfried Kracauer, *Geschichte vor den letzten Dingen*, S. 224.

„All must tell, re-tell their stories. It is as if each ‘telling’ opens up wounds, errors, flaws, lies, that do not get resolved. Each telling attempts to explain, clarify, reveal, the truth, but also re-enacts the lies, the errors, which then must be narrated again.“¹⁵

Daraus folgt, dass keine geschriebene Geschichte die Gesamtheit der Vergangenheit darstellen kann. Benjamin erklärt dies so: Die Geschichte bringt in der Gegenwart eine Synthese der Ereignisse aus der Vergangenheit hervor, die mit der Gegenwart synchron sind.

„Der historische Index der Bilder sagt nämlich nicht nur, daß sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, daß sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen. Und zwar ist dieses „zur Lesbarkeit“ gelangen ein bestimmter kritischer Punkt der Bewegung in ihrem Innern. Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: Jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit. In ihm ist die Wahrheit mit Zeit bis zum Zerspringen geladen. (Dies Zerspringen, nichts anderes, ist der Tod der Intentio, der also mit der Geburt der echten historischen Zeit, der Zeit der Wahrheit, zusammenfällt.) Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt.“¹⁶

In diesem Sinne verändert sich notwendigerweise die Geschichte ständig. Dies geschieht jedoch nicht durch das Hinzufügen neuer Beiträge, um die absolute objektive Betrachtungsposition zu bauen, sondern so, dass Vergangenheit nur durch Prozesse in der Gegenwart entstehen kann.¹⁷

„Jede Gegenwart, [...], schreibt sich diejenige Geschichte, die sie benötigt. Mit der Wahl eines bestimmten Geschichtsentwurfs ist auch immer die Entscheidung gegen mögliche andere Entwürfe verbunden. So liefert Geschichte offenbar nicht nur Bestätigung und Kontinuität, sondern auch Negation und Bruch, Vervielfältigung der Perspektiven, Varianten, Möglichkeiten.“¹⁸

¹⁵ Pamela Demory zitiert Edward Said in: *Apocalypse Now returns to the Heart of Darkness*, in: Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Paul B. Armstrong (Hrsg.), Fifth Norton Critical Edition, 2017. S. 470.

¹⁶ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS 5, S. 577.

¹⁷ Vgl. James Williams, *Gilles Deleuze's Philosophy of Time*, Edinburgh University Press, 2011. S. 19.

¹⁸ Vgl. Lorenz Engell, *Bewegen Beschreiben, Theorie zur Filmgeschichte*, Weimar, 1995. S. 64.

Die Vergangenheit ist deswegen in der Gegenwart ein Prozess in Bewegung. Dies impliziert nicht, dass es keine objektive Betrachtungsposition gibt, sondern dass man sich der Tatsache bewusst sein sollte, dass die Vergangenheit nur durch die Prozesse in der Gegenwart existiert und nur in der Gegenwart dargestellt wird. Wesentlicher Teil der Geschichtsschreibung ist es daher nicht nur, die Ereignisse aus der Vergangenheit zu dokumentieren, sondern auch, sich zu fragen, wie die Ereignisse aus der Vergangenheit ausgesucht worden sind und wie sie im Jetzt dargestellt werden.¹⁹

1.4 Dialektische Bild und Kristallbild, Formen einer anschaulichen Geschichtsdarstellung

Als Antwort auf solche allgemeingültigen geschichtsphilosophischen Überlegungen konstruieren Benjamin und Deleuze jeweils eine eigene Bildtheorie, die sich stark mit der Geschichtsphilosophie auseinandersetzt. Das von Benjamin formulierte *Dialektische Bild*²⁰ stammt aus dem Versuch, eine anschauliche Geschichtsdarstellung²¹ zu erstellen, die einen Widerstand gegen die Linearität und Kausalität in der Erzählung zeigt. Der Begriff versucht ein blitzhaftes Beziehungsgefüge zwischen Gegenwart und Vergangenheit als Konstellation herzustellen, um eine neue Erkenntnisebene zu gewinnen. Die zeitlichen Positionen werden im Dialektischen Bild nicht synthetisiert, sondern miteinander in ihrem Werden interagierend gelassen. Diese offene Struktur in Benjamins Geschichtsphilosophie kommt aus der Überzeugung, dass die Ereignisse aus der Vergangenheit sowie ihre Interpretationen nicht ewig gültig und unveränderbar sind. In seinem Verständnis werden die Bedeutungen durch die Zeit hinweg ständig verhandelt.²² Deswegen versucht Benjamin einen neuen Weg der Betrachtung aufzuzeigen, indem er die Geschichte als diskontinuierlich und als Konstellation betrachtet. Er sieht diese Änderung der Betrachtungsposition als revolutionären Schritt, der eine neue Lesbarkeit ermöglicht, um eine *echte Historische Zeit, die Zeit der Wahrheit*²³ hervorzubringen.

¹⁹ Siegfried Kracauer, *Geschichte vor den letzten Dingen*, S. 237.

²⁰ Vgl. Walter Benjamin, *GS 5, Das Passagen-Werk, Konvolut N*, S. 571-582; "Das dialektische Bild ist ein Kugelblitz, der über den ganzen Horizont des Vergangenen läuft." *GS 1*, S. 1233.

²¹ Walter Benjamin, *GS 5*, S. 1217.

²² Rolf Tiedemann, *Dialektik im Stillstand, Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Suhrkamp Verlag, 1983. S. 31.

²³ Walter Benjamin, *GS 5, Das Passagen-Werk*, S. 578.

Um die Beziehung zwischen Benjamin und Deleuze aufzuzeigen, beziehe ich mich auf einen Essay von Peter Osborne „Small-scale victories, large-scale defeats: Walter Benjamin's politics of time“²⁴, in welchem Osborne eine systematische Analyse von Benjamins Zeitverständnis darlegt. In diesem Essay nimmt Osborn einen gesamtheitlichen Zugang zur Geschichtsdarstellung und Zeitwahrnehmung von Walter Benjamin ein, im Gegensatz zur bestehenden Literatur, die Benjamin fragmentarisch analysiert.²⁵ Aus dieser Perspektive eröffnet sich eine weitere Möglichkeit, die Zeitwahrnehmung beim Konzept *Kristallbild* von Deleuze und dem Film *La Jetée* zu betrachten. Die oben erwähnte Arbeit von Osborne bildet eine solide Basis für eine relationale Auseinandersetzung zwischen den zwei Konzepten, *Dialektisches Bild* und *Kristalbild*, sowie dem Film.

1.3 Einordnung in den wissenschaftlichen Kontext

Die vorliegende Arbeit erörtert Zeitwahrnehmung anhand einer relationalen Auseinandersetzung zwischen diesen beiden Konzepten der Zeitverschränkung. Obwohl über die Autoren Deleuze und Benjamin viel geschrieben wurde, ist ein Vergleich zwischen ihren Konzepten *Kristallbild* und *Dialektisches Bild* nur in Stichworten vorhanden.²⁶ Die Schwierigkeit für eine systematische Analyse besteht darin, dass Benjamin viele Konzepte eingeführt hat, die jedoch über sein umfassendes Arbeitswerk verstreut sind.²⁷ Weiters sind diese Konzepte bei ihm, wie auch seine Philosophie, nie eindimensional, sondern immer als eine Art Versuchsanordnung formuliert.²⁸ Gleichzeitig muss man

²⁴ Peter Osborne, *Walter Benjamin's Philosophy*, Routledge, New York, 2013.

²⁵ Rolf Tiedemann, *Dialektik im Stillstand, Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983; Cornelia Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern, Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, De Gruyter, Berlin, 2004.; Susan Buck-Morss, *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2000.; Lindner Burkhardt, *Walter Benjamin im Kontext*; Michael W. Jennings, *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*; Uwe Steiner, *Walter Benjamin 1892-1940: Zum 100. Geburtstag*; Miriam Bratu Hansen, *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley, 2012. Paula Schwebel, *Walter Benjamin's Monadology*, Dissertation, Institut für Philosophie, University of Toronto, 2012. Jessica, Nitsche und Nadine Werner (Hrsg.), *Entwendungen: Walter Benjamin und seine Quellen*. Paderborn, Wilhelm Fink, 2018.

²⁶ Als Beispiele dafür gelten folgende: D.N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University, 1997; Réda Bensmaïa, *From Photogram to Pictogram. On Chirs Marker's La Jetée, Camera Obscura*, vol. 24, September 1990.; Bellour, Raymond, *Cinema and the Moving Image*. Edinburgh University Press, 2018.; Tom Gunning, *Moving Away from the Index. Cinema and the Impression of Reality. An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In) Credulous Spectator*. 2010; Olaf Berg, *Benjamin und Deleuze: Ansätze für eine kritische Geschichtswissenschaft in Filmbildern*, Olaf Berg, *Benjamin und Deleuze: Ansätze für eine kritische Geschichtswissenschaft in Filmbilder*, in: *Zeitschrift für kritische Theorie*, Heft 22-23/2006, Lüneburg, 2006. Aktuelle medientheoretische Forschungen zu Benjamin und Deleuze konzentrieren sich auf ihre Leibniz- und Barocklektüren, wie in der Dissertation von Noa Natalie Levin, *Living Mirrors of the Universe: Expression and Perspectivism in Benjamin and Deleuze after Leibniz*, Kingston University, London, 2019.

²⁷ Christian Schulte, *Walter Benjamins Medientheorie*, Konstanz, UVK, 2005. S. 7.

²⁸ Miraim Bratu Hansen, *Room-for-play*, in: *Walter Benjamins Medientheorie*, Christian Schulte (Hrsg.), S. 139.

berücksichtigen, dass sein Hauptwerk *Das Passagen-Werk* zu seiner Lebenszeit nicht fertig geworden, sondern nur in Fragmenten vorhanden ist.²⁹ Aus diesem Grunde ist eine systematische Auseinandersetzung zwischen Benjamin und anderen Autoren eine herausfordernde Aufgabe. Deswegen stelle ich außerhalb des direkten Vergleichs zwischen den Konzepten auch die Verbindungen über den Film *La Jetée* her. Der Grund dafür ist, dass der Film in der gängigen wissenschaftlichen Arbeit oft im Kontext zu Deleuze, aber auch in Bezug zu Benjamin bearbeitet wird.³⁰ Neben dem direkten Vergleich von Zeitkonzepten werde ich in meiner Arbeit die bisherigen Erklärungen zur Analyse des Films als Ausgangspunkt für die Herstellung meiner Untersuchung von Beziehungsverhältnissen (Relationen) in der Konstellation *La Jetée - Kristallbild - Dialektisches Bild* nehmen.

Durch eine systematische Auseinandersetzung kläre ich, was sind die Gemeinsamkeiten und wo sind die Unterschiede im Zeitverständnis von Benjamin und Deleuze. Weiters erörtere ich wie die Diskontinuitäten und Umbrüche durch die Arbeit der Montage am Film eine Vielfalt unterschiedlicher Zeitwahrnehmungen produzieren. Ein weiteres Ziel ist es, Ähnlichkeiten und unterschiedliche Zugänge zur Entfaltung der Zeit und Zeitverschränkung, die in den Begriffen *Dialektisches Bild*, *Kristallbild* und dem Film *La Jetée* enthalten sind, herauszuarbeiten. Indem ich eine Konstellation aus Marker, Benjamin und Deleuze aufbaue, wird eine neue Perspektive für die Interpretation von Relationen eröffnet, die eine neue Sichtweise der jeweiligen Zeitwahrnehmungen ermöglicht. In der Konstellation *La Jetée - Kristallbild - Dialektisches Bild* werden spezifische Zeitlichkeiten durch den relationalen Bezug aufeinander analysiert. Daraus ergibt sich ein unterschiedliches Verständnis von zeitlichem Ablauf innerhalb jedes Teils der gewählten Konstellation, mit ihm eigenem kritischen Zugang zur Geschichtsschreibung.

Die in der Konstellation verhandelten Zeitverhältnisse sind nachhaltig durch Verfahren der Montage inspiriert. Deswegen wird in dieser Arbeit das Konzept der Montage als Methode verwendet, um die

²⁹ Vgl. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*.

³⁰ Urel Orlow, *Dialectical Image. La Jetee and Photography as Cinema*; Catherine Lupton, *Chris Marker: Memories of the Future*, Reaktion Books, London, 2005; Birgit Kämper, *Das Bild als Madeleine. „Sans Soleil“ und Immemory*; Janet Harbord, *Chris Marker „La Jetée“*, Afterall, Central Saint Martins, London, 2009; Olaf Berg, *Benjamin und Deleuze: Ansätze für eine kritische Geschichtswissenschaft in Filmbildern*; Christa Blümlinger, *Zwischen den Bildern/Lesen*; Birgit Kämper, *Sans Soleil - „ein Film erinnert sich selbst“*; Volker Pantenburg, *Film als Theorie, Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*.

unterschiedlichen Zeitwahrnehmungen und ihre jeweilige Zeitphilosophie zu analysieren.³¹ Die vorliegende Arbeit nimmt daher auch die Form einer Montage an, da die Zeitwahrnehmungen, die hier analysiert werden, selbst diskontinuierlich und fragmentarisch sind. Die unterschiedlichen zeitlichen Wahrnehmungen entstehen durch die Re-montage – im Sinne eines kritischen Durcharbeitens - von kausaler und linearer Zeitwahrnehmung. Neben der neuartigen Interpretation dieser drei Autoren möchte ich im Allgemeinen einen Beitrag zum Bereich der Zeit- und Geschichtsphilosophie leisten.

Darüber hinaus kommt eine transmediale und komparative Methode³² zum Einsatz. Durch diese soll überprüft werden, wie die zwei oben genannten theoretischen Begriffskonzepte und der Film miteinander interagieren, und welchen Einfluss sie aufeinander haben. Die oben angeführte Methode soll überprüfen, welche zeitlichen Korrespondenzen die Begriffskonzepte und der Film im Verhältnis zueinander aufweisen. Durch die transmediale und komparative Methode wird der Versuch unternommen, zu klären, ob die Begriffskonzepte imstande sind, für den Film *La Jetée* neue, die Zeitstruktur betreffende Aspekte aufzuzeigen. Die Beziehung zwischen *Dialektischem Bild* und *La Jetée* sowie die Beziehung zwischen *Kristallbild* und *La Jetée* werden durch die transmediale und komparative Methode analysiert, besonders wie das Begriffskonzept und der Film kommunizieren, beziehungsweise sich gegenseitig beeinflussen und zusammenwirken. Es wird aufgezeigt, inwiefern die Begriffe und der Film gemeinsame Bezugspunkte haben. Da es sich bei den theoretischen Konzepten und den Filmen um unterschiedliche Medien handelt, wende ich in dieser Arbeit die transmediale Methode an. Durch die transmediale Methode wird gezeigt, dass der Film *La Jetée*, obwohl er als diskontinuierlich erscheint, noch immer intrinsisch eine kontinuierliche und kausale Struktur hat.

Schließlich verwende ich in dieser Arbeit die relationale Methode im Sinne Nicolas Bourriauds³³. Diese Methode betrachtet das Kunstwerk als „arena of exchange“, hier übersetze ich dies mit dem Kunstwerk als *Ort der Begegnung*. Dabei handelt es sich um einen Ansatz, der nicht mehr über identitäre Konzepte wie Werk und Autorschaft funktioniert, sondern über mehrschichtige offene Prozesse, in denen Produktions- und Rezeptionsästhetik ineinander verschränkt sind. Diese Methode eignet sich gut als

³¹ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, Wilhelm Fink Verlag, 2014. S. 171.

³² Vgl. Stephan Moebius, *Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung*, Transcript-Verlag, Bielefeld 2012. S. 185ff.

³³ Vgl. Bourriaud Nicolas, *Relational Aesthetics*, Les Presses du Réel, France, 2002.

Herangehensweise, um die Beziehung zwischen Dialektischem Bild und Kistallbild zu analysieren. Die Gegenstände werden vergleichend zueinander in Beziehung gesetzt und auf ihre wechselseitige Anschlussfähigkeit hin befragt. Auf diese Weise erprobt die relationale Methode, inwiefern sich der Film und die Begriffskonzepte sinnvoll aufeinander beziehen lassen. Durch das Inbeziehungsetzen von Benjamin und Deleuze zeigt sich erst, dass das Dialektische Bild, obwohl es auf den ersten Blick als ein diskontinuierliches Element erscheint, nach Revolution und Erlösung der Geschichte in dieser Welt strebt. Im Gegensatz dazu wird bei Deleuze die chronologische Zeit durch einen a-historischen Blickwinkel in Form einer puren Temporalität ersetzt.³⁴

Ein zentrales Ergebnis dieser Arbeit ist es, zu zeigen, wie Formen der Montage unterschiedliche Zeitwahrnehmungen produzieren und wie die genannten Konzepte miteinander und mit den Darstellungsmodi des Films interagieren. Die mit meiner Arbeit geschaffene Befragung der Konstellation Marker, Benjamin und Deleuze erfüllt nun das wissenschaftliche Desiderat, von dessen Bearbeitung ein hoher Erkenntniswert nicht nur allein hinsichtlich der beiden Begriffskonzepte und des Films, sondern vor allem hinsichtlich des transmedialen Gefüges zeitlicher Verschränkungen, innerhalb dessen ich diese drei Elemente relational aufeinander beziehe, ausgeht. Die Frage, wie und in welchem Maße sich die Begriffskonzepte und der Film in einem wechselseitigen Korrespondenzverhältnis befinden, wird beantwortet. Die Montage wird in dieser Hinsicht nicht nur als Methode, sondern auch als Ausgangspunkt für die Fragestellung verwendet, welche Formen von Zeitlichkeit durch die Montage produziert werden.

Übersicht

**

Die vorliegende Dissertation ist in elf Kapitel gegliedert. Kapitel 2 erörtert allgemeine filmische Begriffe. Hier skizziere ich, wie die Zeit im Film aufgenommen wird. Dabei wird Bezug zum vor-filmischen Medium, der Fotografie genommen, um zu analysieren, wie die Zeit im Film im Vergleich zur Fotografie dargestellt wird. In diesem Kapitel werden auch die Fragen untersucht, wie sich ein Bild (die Fotografie) von einem Bewegungsbild, also vom Film, unterscheidet. Dabei werden die

³⁴ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 113.

konstitutiven Elemente der filmischen Bewegung beschrieben und wie die kontinuierliche zeitliche Gerichtetheit durch die Bewegung im Film entsteht. Weiters zeige ich auch, wie die temporale Linearität erzeugt wird. In Kapitel 3 wird die Beziehung von Benjamin und von Deleuze zur Fotografie skizziert. Kapitel 4 widmet sich dem Zeitverständnis von Walter Benjamin. Seine Gedanken in Bezug auf Geschichtsphilosophie und Film werden dargestellt. Diese sind als Ausgangspunkte seiner Philosophie und auch für die Entstehung seiner Medientheorie von großer Bedeutung. Dabei wird die Beziehung zwischen Materialismus und Messianismus, sowie die Konzepte von *Jetztzeit*, *Schock*, *kairologische Zeit*, *Aura*, *Erfahrung*, *der Spur*, *indexikalische Zeichen*, *unwillkürliche Erinnerung*, *Revolution* behandelt. Die Analyse des Verständnisses von Zeitlichkeit in Bezug auf Linearität und Kausalität produziert sein Konzept vom Dialektischen Bild. In Kapitel 5 werden die Gilles Deleuzes wesentliche Ideen zu Film und Zeit dargelegt. Dabei handelt es sich um den Begriff von Dauer, sowie Erinnerung, die Konzepte von *Virtualität und Aktualität*, *das Bewegungs-Bild*, *das Zeit-Bild* und *das Kristallbild*. In Kapitel 6 analysiere ich den Film *La Jetée* und gehe dabei der Frage nach, aus welchen Elementen ein Fotoroman besteht. Eine Analyse der Beziehung zwischen Film und Fotografie im Film, sowie der Beziehung zwischen Bild und Ton folgen, dies inkludiert das Konzept der *horizontalen Montage*. In diesem Kontext wird weiters analysiert, wie die Erinnerung als eine neue Form von Geschichtsschreibung agiert. In Kapitel 7 und 8 werden die zwei zentralen Begriffe in eine Konstellation mit dem Film *La Jetée* gesetzt, um die unterschiedlichen Zugänge zur Zeitlichkeit und deren Verhältnisse zueinander herauszuarbeiten. In Kapitel 9 meiner Arbeit werden die zwei theoretischen Konzepte (*dialektisches Bild* und *Kristallbild*) in Beziehung zueinander gestellt. Schließlich wird untersucht, wo es Übereinstimmungen bezüglich des Zeitverständnisses gibt und wo sie sich unterscheiden. In Kapitel 10 erfolgt eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der Montage, welcher als wesentliches Merkmal dieser Dissertation dient. Die vorliegende Arbeit endet mit einer Zusammenfassung, Kapitel 11.

Das denkende Bild

Im Medium des Films wird die Bedeutung eines Bildes in Verbindung mit der Bewegung des Bildes vermittelt. Diese wird jeweils als Interpretation des Raumes in einem zeitlichen Medium verstanden. Das Medium Film kann allerdings nicht nur auf diese Weise verstanden werden. Das auf den Film angewandte philosophische Denken von Gilles Deleuze oder Filmemacher wie Chris Marker haben gezeigt, dass Ursache und Wirkung, Kausalität in der Erzählung und Bewegung nicht die einzigen Wege sind, um filmische Geschichte zu erzählen. Die Fokussierung auf die Zeit oder auf einzelne Fotogramme innerhalb des Mediums Film ermöglicht eine Reflexion über das Medium selbst und verwandelt Bilder in denkende Bilder. Deshalb wird in diesem ersten Kapitel der Schwerpunkt auf das Bild gelegt. Der Begriff des denkenden Bildes, der hier verwendet wird, hat seinen Ursprung bei Walter Benjamin, der ihn in seinem Buch *Einbahnstraße* als *Denkbilder* geprägt hat. Wie Gérard Raulet in *Benjamins Handbuch* zur *Einbahnstraße* schreibt: "Die Denkbilder experimentieren mit dem etablierten Verhältnis von Raum und Zeit"³⁵. Denkbilder analysieren das gesellschaftliche Leben im Detail durch Umbrüche.³⁶ Ihre Funktion ähnelt der eines Stereoskops, da sie der flachen Raumwahrnehmung eines Bildes die Dimension der Tiefe hinzufügt. Das Denkbild vereint die zwei Dimensionen eines Objekts, die Weite und die Tiefe, in einem einzigen Bild. Durch die gleichzeitige Betrachtung beider Aspekte wird die Tiefe des Bildes enthüllt. So entsteht eine Montage innerhalb eines Bildes. Dennoch sind Benjamins Denkbilder nicht vollständig begrifflich zu fassen, aber sie haben Anteil am *innersten der Wirklichkeit*³⁷. Sie entsprechen der Transformation der Wahrnehmung, die im Zentrum von Benjamins Medienästhetik steht.³⁸

Die Entkopplung der einzelnen Bilder von ihrer Umgebung erlaubt die Zuweisung unterschiedlicher neuer Bedeutungen an die einzelnen Bilder. Die einzelnen Bilder können auf diese Weise in verschiedene neue Konstellationen gebracht werden, wodurch eine neue Interpretation ermöglicht wird.

³⁵ Vgl. Gérard Raulet, *Einbahnstraße*, in: *Benjamin Handbuch. Leben–Werk–Wirkung*, Burkhard Lindner (Hrsg.), J.B.Metzler Verlag, 2011. S. 371.

³⁶ Ebd. S. 372.

³⁷ Vgl. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, GS I, S. 217.

³⁸ Vgl. Gérard Raulet, *Einbahnstraße*, in: *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Burkhard Lindner (Hrsg.), S. 368.

Die so vermittelte Bedeutung entsteht nicht mehr auf der Leinwand, sondern im Kopf des Publikums. Die Bedeutungszuschreibung erfolgt also nicht explizit, sondern implizit. Auf diesen Punkt werden wir zu einem späteren Zeitpunkt in dem Kapitel über *La Jetée* noch näher eingehen. Die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem bewegten Medium Film und dem statischen, vorfilmischen Medium Fotografie wird hier in ihrem historischen Kontext analysiert. Die vorliegende Untersuchung beschränkt sich nicht auf die allgemeine Frage nach dem zeitgenössischen Verhältnis von Film und Fotografie, Stasis und Bewegung, sondern zielt auf die historische Entwicklung dieses Verhältnisses ab.

Seit Anfang des 20. Jahrhunderts hat der Film als Medium den gesamten Kunstcharakter sowie Kultur und Gesellschaft beeinflusst.³⁹ Heutzutage leben wir im Zeitalter der Bildschirmkultur, die nach langer Zeit der Schriftkultur entstanden ist.⁴⁰ Während alle anderen Kunstgattungen versuchen, den Raum darzustellen, ist der Film ein Medium, das versucht, die Zeit festzuhalten. Die filmische Erzählung basiert auf der Aufzeichnung der Bewegung von Objekten, die sich vor der Kamera befinden. Als Kunstwerk kann der Film als eine aus statischen Bildern bestehende Bewegung definiert werden. Film erzeugt Bewegung, indem er sie in isolierte und statische Einzelbilder aufteilt, also in Augenblicke der Zeit, die beim Abspielen die Illusion von kontinuierlicher Zeit und Bewegung erzeugen.⁴¹ Die Filmsprache erzeugt die Bedeutung nicht wie die Schrift durch Begriffe, sondern durch Bilder. Die Fähigkeit, die ephemere Bewegung darzustellen und zu bewahren, ist eine Eigenschaft, die ausschließlich dem Film eigen ist. Im Gegensatz dazu sind die bildenden Künste, wie beispielsweise die Malerei und Bildhauerei, lediglich imstande, die Effekte der Bewegung zu illustrieren. In diesem Sinne produziert der Film als Medium die Bedeutung durch die Bewegung. Die Bedeutung einer Geschichte wird zusammen mit der Bewegung erzeugt, während in der klassischen Kunst die Bedeutung durch die Betrachtung und das Eintauchen in das Kunstwerk entsteht.⁴² Der besondere Unterschied zwischen Film und anderen Kunstrichtungen liegt in ihrem jeweils besonderen Fokus zur Weltbetrachtung. Im Vergleich zur Architektur oder zur Malerei, deren Schwerpunkt die räumliche Darstellung ist, reproduziert der Film als Medium die zeitliche Dimension. Seine wichtigste

³⁹ Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS I, S. 486.

⁴⁰ Marshall McLuhan, *Die Gutenberg Galaxis, Das Ende des Buchzeitalters*, Addison-Wesley Verlag, Bonn, 1995.

⁴¹ Vgl. Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time, Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University Press, Cambridge, 2002.

⁴² Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS I, S. 502.

Eigenschaft ist die Fähigkeit, Zeit aufzuzeichnen und wiederzugeben.⁴³ Die Vermittlung von Ereignissen in ihrer räumlichen Darstellung sowie die Sichtbarmachung ihrer zeitlichen Dauer sind wesentliche Merkmale des Mediums Film. Darüber hinaus ermöglicht das Medium Film eine Reflexion über die Darstellbarkeit von Zeit.

2.1 Die klassische Darstellung der Zeit - das Hollywoodkino

Der Film ist in der Lage, sowohl die räumliche als auch die zeitliche Ebene zu erfassen. Der klassische filmische Ansatz ermöglicht es, Raum im Zeitverlauf zu veranschaulichen, wobei das Hollywoodkino als typisches Beispiel dienen kann.⁴⁴ In einem derartigen Film wird die Geschichte als eine Abfolge von Handlungen dargestellt, die in chronologischer Reihenfolge angeordnet sind. Eine klassische Hollywood-Geschichte ist eine Erzählung, die auf einer Kette von Ursachen und Wirkungen und einer chronologischen Abfolge von Ereignissen beruht. Filme dieser Art bauen die Geschichte auf der Grundlage von Aktion und Reaktion auf. Dies ist jedoch nicht die einzige Art, Geschichte zu erzählen. Das Medium Film hat nicht nur die Fähigkeit, Raum und Bewegung in Zeit zu übersetzen, sondern auch Zeitlichkeit als Element an sich zu veranschaulichen.⁴⁵ In diesem Sinne ist Zeit im Film nicht nur durch die Darstellung von Raum zu verstehen.

2.1.2 Die Grundlage jedes Films - die Bewegung

Der für den Film wesentliche Bewegungsbegriff ist an sich nicht selbstverständlich, da er in der Moderne eng mit der Idee der Beschleunigung verknüpft ist.⁴⁶ Der durch die Industrialisierung geprägte Begriff der Bewegung wird im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem zentralen Thema. Die Beschleunigung der Bewegung in der Großstadt durch die neuen Verkehrsmöglichkeiten führt zum Verlust von Zusammenhängen und zur räumlichen Fragmentierung. Die Beschleunigung der räumlichen Wahrnehmung führt zu einer neuen Art von Diskontinuität in der Raumerfahrung.⁴⁷ Die

⁴³ Vgl. Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, S. 4.

⁴⁴ Vgl. David Bordwell, *The classical Hollywood cinema*, Columbia University Press, 1985. S. 157-174.

⁴⁵ Vgl. Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Kino, Das Sichtbare und das Sagbare*, Wilhelm Fink Verlag, 2003. S. 91.

⁴⁶ Vgl. Lorenz Engell, *Bewegen Beschreiben, Theorie zur Filmgeschichte*, Weimar, 1995. S. 30.

⁴⁷ Ebd., S. 31.

Kontinuität der Erfahrung und des Erlebens scheint im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr unterbrochen worden zu sein.

„Fragmente seien isoliert und in dichteste Kontexte oder besser: Pseudo-Kontexte zusammengepreßt worden, in denen das fließende Kontinuum der Bewegung ersetzt wurde durch rhythmische intermittierende Abfolge. Speziell den Stadtbewohnern, tendenziell aber allen Individuen scheint die Welt demnach weniger als ein großes, naturwüchsig zusammenhängendes, geregeltes Ganzes gegenüber getreten zu sein, als geschlossene Alltagswirklichkeit, in der alles seinen Platz und seinen Sinn hat, sondern eher als ein Gebilde aus Fragmenten, aus partiellen Ansichten, aus wechselnden und untereinander widersprüchlichen Perspektiven, die sich zudem dauernd in Bewegung und Veränderung befanden. Dies läßt sich in den Terminus des kinematographischen Weltverhältnisses fassen.“⁴⁸

Die Wahrnehmung, die sich auf der Grundlage von Tradition und Gewohnheit entwickelt hatte, wurde im 19. Jahrhundert durch die Regeln des Warenverkehrs, der Abstraktion und der Bewegung ersetzt.⁴⁹ Die Beschleunigung, die das Zeitalter der Industrialisierung mit sich brachte, ermöglichte es aber auch, mehr Raum zu erfahren als je zuvor. Dies führte jedoch zu einer Abstraktion des Raumes, da in kürzerer Zeit mehr Raum wahrgenommen und erlebt wurde. So erhält die Bewegung durch die Beschleunigung eine neue Dimension, die die Art und Weise, wie Raum erlebt wird, grundlegend verändert.⁵⁰ Die Frage, wie sich die Erfahrung des Raumes unter den Bedingungen der Beschleunigung transformiert, gehört zu den Kernfragen der durch die Industrialisierung geprägten Moderne. In diesem Prozess wird auch die Bewegung selbst hinterfragt. Die Beschleunigung verändert die Wahrnehmung der Bewegung, die nun nicht mehr als unteilbares Kontinuum verstanden wird. Die Kinematographie ist dafür das beste Beispiel.

⁴⁸ Ebd., S. 30 f.

⁴⁹ Ebd., S. 31.

⁵⁰ „Denn es ist nicht nur zu prüfen, wie der Raum erfahren wird, wenn er zunehmend mithilfe rascher Bewegung zugänglich ist, sondern auch, wie diese Bewegung selbst ihrerseits aufgefaßt wird, als was und in welcher Weise sie erfahren und konzipiert wird.“ Vgl. Lorenz Engell, *Bewegen Beschreiben, Theorie zur Filmgeschichte*, S. 31.

„Wäre die Konzeption der Bewegung an die Vorstellung des unteilbaren Kontinuums geknüpft gewesen, wäre die Ideation der Kinematographie ausgeblieben. Der Kinematograph setzt voraus, daß selbst die Bewegung (nur mehr) bruchstückhaft aufgefaßt werden kann.“⁵¹

Der Begriff der Bewegung hat eine lange philosophische Tradition.⁵² Einerseits gilt Bewegung als Bewegung von Körpern im Raum, die durch eine Kausalkette von Ursache und Wirkung hervorgerufen wird. Andererseits erscheint Bewegung als die dem Objekt selbst innewohnende Möglichkeit, etwas anderes zu werden als das, was es gerade ist. In diesem Sinne wird Bewegung als das Vorhandensein alternativer Möglichkeiten innerhalb der gegebenen Realität verstanden. In jedem Jetztzustand trifft eine Vielzahl von Möglichkeiten aufeinander, zwischen denen eine Entscheidung getroffen werden muss. Die Betrachtung der Bewegung über ihre rein äußeren Lagepunkte fokussiert sich auf den technisch-faktischen Aspekt der Bewegung und betont damit das Reale im Gegensatz zum Fiktiven.⁵³ In der Zeit ist aber immer auch der Aspekt der unsichtbaren Möglichkeit enthalten.

2.1.3 Zeit durch Raum interpretieren

Durch die Linse der Bewegung betrachtet, kann die Zeit auch auf zwei verschiedene Arten wahrgenommen werden. Einerseits kann sie als äußere Darstellung verstanden werden, die durch Ursache und Wirkung bestimmt ist. Andererseits existiert Zeit als interne Möglichkeit für das Entstehen von etwas Neuem, im Verhältnis zum aktuellen Zustand. Diese Art von Zeit hat keinen räumlichen Bezug und wird intern als Dauer wahrgenommen. „Sie [Dauer] ist ein Übergang und ein Wandel; ein *Werden*, aber ein Werden, das dauert, und ein Wandel, der selbst Substanz ist.“⁵⁴ Die so verstandene Zeit manifestiert sich nicht durch Ursache und Wirkung, sondern durch innere Erfahrung, Kontemplation und Meditation, die eine andere Wahrnehmung der Zeit hervorbringen. In der Moderne wird der Raum zunehmend diskontinuierlich wahrgenommen, er löst sich aus seiner Bindung an die Zeit. Durch die Entkopplung der Zeit vom Raum wird es möglich, die Zeit als eigenständige

⁵¹ Ebd., S. 32.

⁵² Vgl. Friedrich Kaulbach, *Der Philosophische Begriff der Bewegung, Studien zu Aristoteles. Leibniz und Kant*, Böhlau Verlag, Köln/Graz, 1965.

⁵³ Vgl. Lorenz Engell, *Bewegen Beschreiben, Theorie zur Filmgeschichte*, S. 33.

⁵⁴ Vgl. Gilles Deleuze, *Henri Bergson zur Einführung*, Junius Verlagm 1989. S. 53.

Dimension zu betrachten.⁵⁵ Im Zusammenhang mit diesem Wissen stellen sich mehrere Fragen über die Eigenschaften der Zeit: Was ist Vergangenheit? Was ist Gegenwart und was unterscheidet sie von der Vergangenheit? Wie verhält sich die Vergangenheit zur Gegenwart?

Mit der Erfindung des Buchdrucks wurde das zyklische Zeitverständnis der traditionellen Agrargesellschaft durch eine lineare Zeit ersetzt. Dies führte dazu, dass auch das Erzählen einer Geschichte zur Linearität gezwungen wurde.⁵⁶ Dies führte zu einem Wandel in der Wahrnehmung der Zeit, der durch die Industrialisierung im 19. Jahrhundert noch verstärkt wurde. Mit der Erfindung der Dampfmaschine und der Eisenbahn änderte sich das Verhältnis zum Raum, der nun leichter und schneller durchquert werden konnte. Die einheitliche Wahrnehmung von Raum und Zeit wird dadurch gestört. Die am Rhythmus der Natur und der Jahreszeiten orientierte Zeit wird durch eine abstrakte, an der linearen Zeit der Uhr orientierte Abfolge ersetzt.⁵⁷ Die kapitalistische Produktionsweise führt zu einer Verschiebung der Bedeutung von Raum und Zeit. Nicht mehr die Erfahrung von Raum, sondern Geschwindigkeit und Zeit werden zu den wichtigsten Orientierungssystemen. Im Mittelpunkt steht nicht mehr die lokale Identität des Raumes, sondern Mobilität und Veränderung. „Nicht mehr seine Beschaffenheit, Struktur oder sein Ausmaß bestimmen den Raum, sondern die Geschwindigkeit seiner Durchquerung.“⁵⁸

2.1.4 Darstellbarkeit der Zeit

Der Zeitbegriff der *Dauer*, wie er von Deleuze entwickelt und auf den Film übertragen wurde, lehnt sich an die Ideen von Henri Bergson an. In Deleuzes' Büchern über Kino wird der Begriff der *Dauer* nicht in einer ausführlichen Weise behandelt, obgleich er eine wesentliche Grundlage für seine Theorie des *Zeit-Bild-Kinos* bildet. Eine ausführliche Behandlung des Themas findet sich jedoch in Deleuzes' Buch über Henri Bergson.⁵⁹ Nach Bergson kann Zeit als eigenständige Dimension mit eigenen Eigenschaften betrachtet werden.⁶⁰ Deleuze hat diesen Aspekt der Zeit übernommen, um eine reflektive

⁵⁵ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 55.

⁵⁶ Vgl. Lydia Nsiah, *Hybrid Fotofilm*, Verlag Turia + Kant, 2011. S. 29.

⁵⁷ Vgl. Thomas Kleinspehn, *Der flüchtige Blick, Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*, Rowohlt Verlag, 1989. S. 244.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Vgl. Gilles Deleuze, *Henri Bergson zur Einführung*, S. 53ff.

⁶⁰ Henri Bergson, *Time and free will*, S. 105.

Filmtheorie zu entwickeln. Durch die Konzentration auf die Zeit und nicht mehr auf den Raum bietet der Film die Möglichkeit, über die sich verwandelnden Eigenschaften der Zeit nachzudenken. Diese zeitliche Reflexivität kann dabei auch zeitliche Verschränkungen erzeugen.⁶¹ Die Montage auf Film bietet die Möglichkeit, Zeit neu zusammenzusetzen und so verschiedene Zeitebenen miteinander zu verschränken. Diese zeitliche Verschränkung kann bis hin zur Reduktion der Zeit auf ihre Momentaufnahme, das Fotogramm, führen. Darüber hinaus ermöglicht die Montage, zeitliche Abläufe zu erfassen, ohne sie in ihrer tatsächlichen Dauer zu zeigen.

Die Möglichkeit des Films, Zeit neu zu ordnen, wirft die allgemeinere Frage auf, wie Zeit in der Erzählung dargestellt wird. Diese Frage ist vor allem im Hinblick auf Geschichte und Geschichtsschreibung von Bedeutung. In diesem Zusammenhang sind folgende Gesichtspunkte von Bedeutung: Was ist Geschichtsschreibung und von welchen subjektiven und ideologischen Kriterien wird sie beeinflusst? Wie werden Ereignisse geordnet und interpretiert? In welchem Verhältnis steht die Vergangenheit zur Geschichte? Wie verhält sich ein Moment der Vergangenheit zu einem Moment der Gegenwart? Die dargelegte Fragestellung veranschaulicht die Komplexität und Vielschichtigkeit der Themen Zeit, Erzählung und Geschichtsschreibung und demonstriert die enge Verflechtung dieser Aspekte. Mögliche Antwort auf diese Frage könnte in der Montage gefunden werden. Eine mögliche Antwort auf diese Frage könnte in der Montage zu finden sein. Eine mögliche Antwort auf diese Frage könnte in der Montage zu finden sein. Die Montagetechnik im Film ermöglicht es, die Zeit durch die Montage zu manipulieren und den Prozess der Bearbeitung sichtbar zu machen, wodurch sich neue Perspektiven auf die Darstellung von Zeit in der Erzählung eröffnen.

2.2 Bild

Unter dem Begriff des Bildes und der Bildlichkeit wird etwas ganz anderes verstanden als unter dem Begriff der Idee.⁶² „Geistige Bilder scheinen im Verhältnis zu realen Bildern nicht gleichermaßen stabil und dauerhaft zu sein. [...] Und geistige Bilder scheinen im Unterschied zu realen Bildern nicht ausschließlich visuell zu sein, sondern alle Sinne mit einzubeziehen.“⁶³ Nach Platon ist das Bild als ein

⁶¹ Mirjam Schub, *Gilles Deleuze im Kino, Das Sichtbare und das Sagbare*, S. 17.

⁶² Vgl. W.J.T. Mitchell, *Bildtheorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2008. S. 15.

⁶³ Ebd., S. 25.

Abbild zu definieren, als eine getreue Kopie, die nie in der Lage ist, das Original zu übertreffen.⁶⁴ Für ihn ist das Bild daher bestenfalls eine unvollkommene Kopie.⁶⁵ Existierende Dinge sind unvollkommene Kopien von Ideen, Bilder sind unvollkommene Darstellungen von existierenden Dingen. Mit Unvollkommenheit ist ein Mangel an Übereinstimmung mit dem Original gemeint.

Die mit Bildern assoziierten Bedeutungen sind abhängig von einem Zeichen oder *Repräsentamen*, welches das jeweilige Objekt verkörpert. Nach Charles Sanders Peirce sind Bilder (Gemälde) als *Ikonen* zu definieren, weil sie auf den Gegenstand verweisen, den sie bezeichnen.⁶⁶ Das Gemälde (Bild) ist nach Peirce kein *Symbol*, weil die Ähnlichkeit für die Übertragung einer Bedeutung keine Rolle spielt.⁶⁷ Wichtig für das Bild ist nur die Bedeutung des *Zeichens*, die durch einen Code vermittelt wird. In der Malerei werden Ikonen verwendet, die durch eine erkennbare Ähnlichkeit eine Bedeutung vermitteln. Das Bild eines Pferdes hat beispielsweise einen *ikonischen Charakter*. Im Bild wird versucht, das Aussehen eines echten Pferdes darzustellen. Im Gegensatz dazu versucht ein Schriftzeichen nicht, eine direkte und physische Hinweisbeziehung herzustellen, sondern die Bedeutung wird durch einen *symbolischen Charakter* vermittelt. Hier wird der Schwerpunkt nicht auf die Ähnlichkeit, sondern auf die Vermittlung von Bedeutung gelegt. Eine andere Art von Kategorie bei Peirce sind die Bilder, die aus einer direkten, physischen und kausalen Verbindung entstanden sind. Peirce definiert solche Zeichen als *Index*.⁶⁸ Diese Bilder haben einen physischen Bezug zum dargestellten Objekt. Die Spuren eines Tieres im Schnee entsprechen den Tierpfoten. Ihre Ähnlichkeit entsteht durch einen *physischen Abdruck*. Die Fotografie gehört für ihn zum selben *Indexzeichen*, da sie eine direkte physische Verbindung zum Objekt hat.⁶⁹

Die Entwicklung der Fotografie geht auch mit der Skepsis gegenüber ihren *indexikalischen Zeichen* einher, besonders durch die Entstehung der digitalen Fotografie, bei der solche Zeichen in diesem Sinne nicht mehr existieren.⁷⁰ Zudem stellt sich bei der Fotografie die Frage nach ihrem Anspruch auf Wahrheit, Authentizität und Objektivität. Der Theoretiker W.J.T. Mitchell vertritt daher die Ansicht,

⁶⁴ Platon, *Der Staat/Politeia*, Hrsg. von Thomas A. Szlezák. Düsseldorf; Zürich: Artemis und Winkler, 2000. S. 561

⁶⁵ Ebd., S. 809.

⁶⁶ Vgl. Charles Sanders Peirce, *Phänomen und Logik des Zeichen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983. S. 64.

⁶⁷ Charles Sanders Peirce, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce 2*, Harvard University Press, 1960. S. 292.

⁶⁸ Charles Sanders Peirce, *Phänomen und Logik des Zeichen*, S. 65.

⁶⁹ Ebd. S. 65.

⁷⁰ Eine ausführlichere Diskussion des indexikalischen Zeichens folgt in Kapitel 4.

dass Fotografie nicht als Ausdruck universeller Wahrheit verstanden werden sollte, sondern das Lesen und Verstehen von Bildern als kulturelle Vermittlung im Sinne einer kulturellen Bedeutungspraxis.⁷¹

2.2.1 Fotografie

Ein Bild zeigt nie das genaue Bild von etwas, sondern ist immer nur ein Bild, sagt Godard.⁷² Der Realismus der Fotografie ist ein Realismus des Gewesenen, den man nur nachträglich im Realen erfasst, als Form von *Re-Präsentation*. „Photographien sind in Materie geschriebene Spuren des Lichts. Sie sind Zeugen für die Vergangenheit der Erscheinung.“⁷³ Die Fotografie zeigt nicht das Wesen der Dinge an sich, sondern die Differenz der Dinge zueinander. Sie trifft das Objekt im Zufall seiner Zeitlichkeit.⁷⁴ Damit impliziert André Bazin, dass mit dem Verlust der Zeitlichkeit die wahre Natur des Dings zum Vorschein kommt. Das Objekt kann nicht in der Temporalität der Fotografie eingefangen werden, und die Vergangenheit kann nicht durch die Bilder sublimiert werden. Die Bilder tragen immer eine Spur von Illusion, von Künstlichkeit in sich. Sie sind nie ein reines Abbild der Vergangenheit. Sie sind von der Totalität der Geschichte entfremdet. Anstatt ein Abbild der Wirklichkeit zu sein, sollten die Bilder sowohl eine Metapher für die Wirklichkeit als auch für die Arbeit des Gedächtnisses sein. In den Bildern ist die Totalität der Wirklichkeit nicht aufgehoben, sondern sie stellen eine reduzierte Wirklichkeit dar. Sie funktionieren gewissermaßen wie das Gedächtnis oder wie Traumbilder. Sie geben ein verzerrtes Bild der Vergangenheit, ein verzerrtes Erinnerungsbild wieder.

„[D]as erste technische Bild-medium spielt nach wie vor eine zentrale Rolle in der visuellen Kultur der Gegenwart. [...] Die Vielfältigkeit ihrer historischen und aktuellen Gebrauchsweisen stellt ein wesentliches Charakteristikum des Mediums dar, das sich dementsprechend schwer verorten lässt. So steht die Fotografie ebenso in einer Genealogie der Bildkünste wie der technischer Erfindungen und (proto-) wissenschaftlicher Experimente: Sie fungiert gleichermaßen als Aufzeichnungs-, Speicher-, und Distributionsmedium und ist sowohl Massenmedium als auch Kulturtechnik. Das mediale Dispositiv der Fotografie basiert auf zwei

⁷¹ Vgl. W.J.T. Mitchell, *Bildtheorie*, S. 18.

⁷² *Histoire(s) du Cinéma*, R.: Jean-Luc Godard, FR/CH, 1988.

⁷³ Ronald Berg, *Die Ikone des Realen: Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, Wilhelm Fink Verlag, 2001. S. 14.

⁷⁴ Vgl. André Bazin, *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Alexander Verlag, Berlin, 1975. S. 37.

Konzeptionen: dem der mechanischen Aufzeichnung einer Ansicht und dem der technischen Reproduktion von Bildern.“⁷⁵

Mechanisch gesehen, entsteht die Fotografie dadurch, dass Lichtstrahlen in der Kamera die lichtempfindliche Schicht des Filmmaterials treffen, welches durch den fotochemischen Prozess der Entwicklung sichtbar gemacht wird. Dieser Automatismus hat nichts mit der Subjektivität des Künstlers zu tun. André Bazin beschrieb die Fotografie als einen physischen Abdruck der Wirklichkeit, vergleichbar mit der Technik des Gusses.⁷⁶ Durch ihren starken Wirklichkeitsbezug wurde sie oft als Medium rezipiert, welches Authentizität, Objektivität und Zeugenschaft ins Bild setzt. Ihre Erfindung bewirkte einen Medienumbruch. Die Auswirkung der Erfindung von Fotografie ist mit der des Buchdrucks vergleichbar.⁷⁷ „Was die Erfindung Buchdruckerkunst für den Gedanken und das gesprochene Wort war, das wurde die Erfindung der Photographie für die Erscheinung und deren bildliche Darstellung.“⁷⁸

Es entstand eine Zäsur zwischen einer Welt vor und einer Welt nach der Fotografie. „Mit der Erfindung der Fotografie endet in dieser Sicht zugleich die Hegemonie der Schrift; an deren Stelle tritt das Bild.“⁷⁹ Menschen in der Zeit vor der Erfindung der Fotografie schien die automatische Erzeugung von Bildern als reine Utopie. Es wird als Lichtabdruck definiert, weil es das Ergebnis der Filmentwicklung ist, welches die Fixierung eines Bildes ermöglicht. Die zeitliche Verbindung zwischen der Realität und dem Foto wird jedoch durch das Konzept der *Indexikalität*⁸⁰ hergestellt, die bestimmt, in welchem Moment ein Bild aufgenommen wurde.

„So ist ein Foto ein Index, weil die physikalische Wirkung des Lichts beim Belichten eine existentielle eins-zu-eins-Korrespondenz zwischen den Teilen des Fotos und den Teilen des Objekts herstellt, und genau dies ist es, was an Fotografien oft am meisten geschätzt wird. Doch

⁷⁵ *Fotografie, Handbuch Medienwissenschaft*, Hrsg. Jens Schröter, J.B.Metzler Verlag, Stuttgart, 2014. S. 267.

⁷⁶ Vgl. André Bazin, *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, S. 41.

⁷⁷ Vgl. Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle: Understanding media*, Dresden/Basel, Fundus Verlag, 1964. S. 291.

⁷⁸ Vgl. Erich Stenger, *Die Photographie in Kultur und Technik*, Verlag E.A. Seeman, Leipzig, 1938. S. 11.

⁷⁹ Vgl. Petra Löffler, *Bilderindustrie: Die Fotografie als Massenmedium Einführung in die Geschichte der Medien*, Degruyter, 2004. S. 112.

⁸⁰ Vgl. André Bazin, *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, S. 41.

darüberhinaus [sic!] liefert ein Foto ein Ikon des Objekts, indem genau die Relation der Teile es zu einem Bild des Objekts macht.“⁸¹

Vereinfacht ausgedrückt kann der *Index* als Spur oder Abdruck verstanden werden. Indem die Fotografie als eine Art Lichtabdruck betrachtet wird, ergibt sich eine kausale und indexikalische Verbindung zwischen Fotografie bzw. Film und Abbildung. Es entsteht eine kausale Verbindung zwischen fotografiertem Objekt und der daraus resultierenden Fotografie. Ein Bild, das *ikonische* Funktion hat, kann auch *indexikalisch* werden, wie in diesem Beispiel von Peirce:

„So wurde, als Robinson Crusoe zuerst auf den Fußabdruck stieß, den man allgemein als Freitags Fußabdruck bezeichnet, seine Aufmerksamkeit, wie wir annehmen können, auf eine Vertiefung im Sand hingelenkt. Bis zu diesem Zeitpunkt handelte es sich nur um einen *substitutiven Index*, ein reines Etwas, das scheinbar ein Zeichen für etwas anderes ist. Doch bei näherer Untersuchung fand er, daß dort der Abdruck von Zehen, eines Hackens und jedes Teils eines Fußes war, kurzum, eines Ikons, verwandelt in einen Index, und dies in Verbindung mit seiner Gegenwart am Strand konnte nur als ein Index einer entsprechenden Gegenwart eines Menschen interpretiert werden.“⁸²

Jedes Medium hat seinen spezifischen Ausdruckscharakter. Es richtet den Fokus auf einige Elemente, während es andere unterdrückt. Das Wesentliche bei der Fotografie ist nicht ihre Einbildungskraft, die auch manchmal täuschend wirkt, sondern ihre vorurteilslose Objektivität.⁸³ In der Zeit ihrer Entstehung wurde die Fotografie nicht nur als eine Kunstform betrachtet, sondern auch als ein Medium, das in der Lage war, die Wahrheit der Welt objektiv zu zeigen. Darin liegt das revolutionäre Potenzial der Fotografie. Die Kamera ist als Mittel gedacht, um eine *unverzernte Wiedergabe der Natur*⁸⁴ darzustellen.

Schon bald nach der Entstehung der Fotografie kam es zu einer neuen Betrachtung ihrer Möglichkeiten, wobei sie als Gestaltungsmedium mit künstlerischem Ausdruck verstanden wurde und

⁸¹ Charles Sanders Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*. S. 65.

⁸² Ebd., S. 161f.

⁸³ Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, S. 28.

⁸⁴ Ebd.

nicht nur als Zweck für die objektive Welt Darstellung diene.⁸⁵ Die Fotografen wollten nicht nur eine bloße Kopie der Natur darstellen, sondern auch ästhetische Ansprüche verfolgen. Denn bei der Beurteilung fotografischer Bilder spielt nicht nur der Wahrheitsbegriff eine Rolle, sondern auch die Ästhetik. Die ästhetische Wirkung einer Fotografie hängt wesentlich von der künstlerischen Gestaltungskraft des Fotografen ab. Seine Wahl des Bildausschnitts, des Blickwinkels und der Beleuchtung bestimmen, wie die sichtbare Welt arrangiert wird und damit dem Betrachter bedeutungsvoll erscheint.⁸⁶

Die Maler waren die ersten, die in der Fotografie eine neue Kunst erkannten. Der französische Maler Paul Delaroche sagte, als er die erste Fotografie sah: "Von heute an ist die Malerei tot"⁸⁷. Gisèle Freund, eine der bedeutendsten Fotografinnen des 20. Jahrhunderts, die auch das berühmteste Porträt von Walter Benjamin in der Pariser Bibliothèque Nationale aufgenommen hat, schreibt in ihrem Buch *Photographie und Gesellschaft*, dass der alte Streit, ob die Fotografie eine Kunst sei, die falsche Frage aufwirft.⁸⁸ Für sie stellt sich nicht die Frage, ob die Fotografie die Malerei ersetzen wird, sondern vielmehr, wie die Entwicklungen der industriellen Revolution zur Entstehung neuer Formen der visuellen Gestaltung beigetragen haben. Die Fotografie sollte nicht nur unter den ästhetischen und philosophischen Ansätzen der Malerei betrachtet werden, sondern es sollten auch die eigenen Gesetzmäßigkeiten der Fotografie erkannt werden. „Das Licht als solches muß in seiner formschöpferischen Qualität gesehen werden; aus dieser Sicht müssen Photographie und Film neu gewertet werden.“⁸⁹

Die Fotografie trat zu einem besonderen Zeitpunkt in die gesellschaftliche Entwicklung ein, als sich die Demokratisierung der Gesellschaft vollzog. Mit der Industrialisierung entstand das Bedürfnis nach Massenproduktion von Gütern und nach Selbstdarstellung und Sichtbarkeit in der Gesellschaft durch fotografische Porträts. Daher war das fotografische Porträt eine der ersten Formen der Fotografie.⁹⁰ Angefangen hat sie als Kunst des Individuums.⁹¹

⁸⁵ Vgl. Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft*, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1979. S. 82.

⁸⁶ Ebd., S.83.

⁸⁷ Ebd., S. 91.

⁸⁸ Vgl. Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft*, S. 210.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd., S. 41.

⁹¹ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, S. 89.

Das Besondere an der Fotografie ist jedoch, dass sie durch das Spiel von Licht und Schatten einen künstlerischen Ausdruck schafft, der nicht mehr als Plagiat der Natur angesehen werden kann. Sie müssen nicht nur, was vor ihnen steht, nachbilden und sich auf Reproduktionen beschränken, sondern sollen auch der eigenen Fantasie in diesem neuen Medium folgen. Die Vorstellung, dass die Fotografie eine objektive Welt abbildet, hat sich nach ihrem Aufkommen schnell überholt. Stattdessen entstand eine neue Sichtweise, in der die Fotografie als subjektive Betrachtungsposition verstanden wurde. Die Realität ist nicht objektiv, sondern ist so, wie wir sie sehen. Die Fotografen erweiterten nicht nur unsere Wahrnehmung von der Welt, sondern sie stellten auch die bisherige in einem festen Rahmen befindliche Perspektive und Anschauungen in Frage.⁹² „Die intellektuelle und künstlerische Avantgarde entdeckt die Fotografie als Medium der Moderne, mit dem man die Wahrnehmung auf die Erfordernisse des zeitgenössischen Lebens einstellen, die Kunst revolutionieren und die Masse politisieren könne.“⁹³

Die Fotografie ist nicht eine bloße Kopie von Natur, sondern ein Mittel, die dreidimensionale Welt ins Flächenhafte zu verwandeln. In der Fotografie lässt sich die Welt bruchstückhaft und nicht als Ganzheit darstellen. Obwohl das Foto durch einen Rahmen begrenzt ist, bezieht es sich auf Inhalte, die sich außerhalb des Rahmens befinden: „[S]ein Inhalt verweist auf andere Inhalte außerhalb des Rahmens; seine Struktur bezeichnet etwas, das sich nicht umfassen lässt – physisches Sein.“⁹⁴ Die Fotografie erprobt das Ephemere und Flüchtige, das Undarstellbare zu begreifen - „[...]Natur und Leben“⁹⁵. Ähnlich wie die Wissenschaft versucht die Fotografie „[...]unerschöpfliches Universum zu ergründen, dessen Ganzheit sich ihnen für immer entzieht“.⁹⁶

⁹² Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films, Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985. S. 31.

⁹³ Susanne Holschbach, *Fotografie, Handbuch Medienwissenschaft*, Jens Schröter (Hrsg.), J.B.Metzler Verlag, Stuttgart, 2014, S. 269.

⁹⁴ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films, Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, S. 46.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd.

2.2.2 Fotografie und Geschichte

Die Fotografie enthält in sich zwei Elemente, eines ist das *es-ist-so-gewesen* und das andere ist das *Unveränderliche*. Man kann dies durch das lateinische Wort *interfuit* beschreiben: „[D]as was ich sehe, befand sich dort, an dem Ort, der zwischen der Unendlichkeit und dem wahrnehmenden Subjekt liegt; es war ganz und gar, unwiderlegbar gegenwärtig und war doch bereits abgeschieden.“⁹⁷ Die Fotografie schafft eine Zäsur, „[...]die die Geschichte der Welt spaltet“⁹⁸. Dadurch ist die Fotografie ein Bild ohne Code, die keine Kopie des Wirklichen, sondern wird als eine „[...]Emanzipation des vergangenen Wirklichen: als Magie und nicht als Kunst“⁹⁹ gesehen. Die Fotografie befasst sich weder mit dem Objekt noch mit dem Subjekt, sondern mit der Zeit. „Wichtig ist, daß das photographische Bild eine bestätigende Kraft besitzt und daß die Zeugenschaft der Photographie sich nicht auf das Objekt, sondern auf die Zeit bezieht.“¹⁰⁰

In fragmentarischen und differenzierten Bildausschnitten kann man die Geschichte erkennen, aber keinesfalls ihr Wesen. Man kann über etwas träumen oder über die Geschichte nachdenken, aber man kann keine direkte unmittelbare Erfahrung von der Geschichte haben. Barthes spricht in seinem Buch *Die helle Kammer* von seiner Mutter, er träumt von ihr, aber er träumt "sie" nicht direkt. Die Zeitproblematik der Fotografie entsteht in der Verbindung eines Bildes zur Referenz in der Wirklichkeit. Da diese Referenz in der Vergangenheit liegt, wird sie mit dem Tod assoziiert. Die Unbeweglichkeit der Fotografie bedeutet ihre Unveränderlichkeit, weshalb der Fotograf ständig darum kämpfen muss, „[...]damit die Fotografie nicht der Tod sei.“¹⁰¹ Die Geschichte und die Fotografie teilen eine Gemeinsamkeit: „Geschichte ist ein nach positiven Regeln konstruiertes Gedächtnis, ein rein intellektueller Diskurs, der die mythische Zeit auslöscht, und die Photographie ist ein sicheres, jedoch vergängliches Zeugnis.“¹⁰² Das Zeitalter der Fotografie ist ein Zeitalter der Ungeduld, sodass das Staunen über das, was "so gewesen" ist, verschwindet. Die Fotografie wird zu einer neuen Form von Halluzination: „[...]falsch auf der Ebene der Wahrnehmung, wahr auf der Ebene der Zeit“¹⁰³. Der

⁹⁷ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989. S. 87.

⁹⁸ Ebd., S. 97.

⁹⁹ Ebd., S. 99.

¹⁰⁰ Ebd., S. 99.

¹⁰¹ Ebd., S. 23.

¹⁰² Ebd., S. 104.

¹⁰³ Ebd., S. 126.

lebende Mensch ist genau das Gegenteil der Geschichte sagt Barthes. Man zerstört die Geschichte, um in der Gegenwart seine eigene Geschichte zu machen.

2.2.3 Fotografie als Totenkult

Die ursprüngliche Funktion des Theaters bestand darin, das Tote als lebendig darzustellen. So kann man auch die Fotografie als ein lebendiges Bild verstehen, aber als eines, das die Vergangenheit darstellt und damit eine Wirkung produziert, als wäre das Gewesene wieder lebendig. Für Barthes ist die Fotografie daher immer eine Darstellung von Totem, weil sie unbeweglich ist. Roland Barthes sagt in seinem Buch *Die helle Kammer* über die Geschichte Folgendes: „Die Geschichte ist hysterisch: sie nimmt erst Gestalt an, wenn man sie betrachtet - und um sie zu betrachten, muss man davon ausgeschlossen sein.“¹⁰⁴ Sie ist auch eine Art Einbalsamierung. Indem die Fotografie die Sache als „es ist so gewesen“ zeigt, erweckt sie den Eindruck, als wäre sie schon tot.

“Die Photographie ruft nicht die Vergangenheit ins Gedächtnis zurück (nichts Proustisches ist in einem Photo). Die Wirkung, die sie auf mich ausübt, besteht nicht in der Wiederherstellung des (durch Zeit, durch Entfernung) Aufgehobenen, sondern in der Beglaubigung, dass das, was ich sehe, tatsächlich dagewesen ist.“¹⁰⁵

Man versetzt sich nicht in das Foto, sondern man wird in Staunen versetzt. Die Fotografie ist eine Art Auferstehung in dem Sinne, dass sie ein Medium der Selbstreflexion ist. Das Foto zeigt einen vergangenen Moment und verweist gleichzeitig auf dessen Vergänglichkeit. Dies führt zu einer Art Auferstehung des festgehaltenen Augenblicks und der abgebildeten Person. Vor allem, wenn es sich um Bilder des eigenen Lebens und der eigenen Familie handelt. Dabei findet auch eine Selbstreflexion statt, indem über die eigene Existenz und Erinnerung nachgedacht wird. Bei Barthes ist es die Betrachtung eines Fotos seiner Mutter, die es ihm ermöglicht, seine Trauer zu verarbeiten und eine emotionale Verbindung zu ihr wiederherzustellen. Fotografie ermöglicht einen tieferen Einblick in die eigenen Gefühle und Erinnerungen. Das Bild ermöglicht viel mehr als jede andere Kunst eine unmittelbare Präsenz, eine Ko-Präsenz einer anderen Welt. Barthes schließt seine Gedanken mit

¹⁰⁴ Ebd., S. 75

¹⁰⁵ Ebd., S. 92.

Überlegungen zur Bedeutung der Position von sich in Bezug auf diese Bilder mit der Frage: "[...]warum lebe ich hier und jetzt?"¹⁰⁶ Die Bilder berühren ihn, weil er ein Bezugspunkt für jedes Bild ist.¹⁰⁷

Für Roland Barthes ist die Fotografie ein Mittel, die Vergänglichkeit durch die Einbalsamierung der Zeit zu überwinden. Barthes denkt bei der Darstellung seiner theoretischen Sichtweise an ein spezielles Bild von einem Mann, der zum Tode verurteilt wurde, wobei das Urteil in einer Woche vollstreckt werden sollte. Man sieht den Mann auf dem Bild in der Vergangenheit in dem Moment, wo der Tod noch vor ihm liegt. Der Tod wird erst eintreten, er wird das Subjekt überholen. Dies gilt für alle Subjekte, unabhängig davon, ob sie noch am Leben sind oder nicht.¹⁰⁸

"Die Fotografie, so kann man folgern, nimmt den Tod vorweg, indem sie dem Blick immer nur einen Toten darzubieten vermag, einen, der tot sein wird."¹⁰⁹

Die Fotografie nimmt einen Moment aus dem zeitlichen Kontinuum heraus. Sie baut eine andere Zeit, eine *unveränderliche Ewigkeit*¹¹⁰, wo dieser Zeitmoment weiter existiert. Sie baut eine neue *tote Zeit*¹¹¹, die Philippe Dubois als *A-Chronie des Todes*¹¹² beschreibt. Die Fotografie ist der Versuch, die fliehende Zeit vor dem Verschwinden zu retten, indem man sie in eine unveränderliche Ewigkeit sublimiert. Der Film verewigt auch ein herausgeschnittenes Kontinuum der Zeit. Der Unterschied zur Fotografie besteht darin, dass der gefilmte Moment gespielt wird und dadurch das Leben in der Ewigkeit spiegelt, und nicht den Tod. Der Film lässt die Menschen "[...]als in Hier und Jetzt gegenwärtig erscheinen und hält somit auch Verstorbene gewissermaßen am Leben."¹¹³

¹⁰⁶ Ebd., S. 95.

¹⁰⁷ Ebd., S. 92.

¹⁰⁸ Roland Barthes, *Die helle Kammer, Bemerkungen zur Photographie*, S. 106.

¹⁰⁹ Barbara Filser, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, S. 163.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Ebd., S. 164.

¹¹² Philippe Dubois, *Der Fotografische Akt, Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Philo Fine Arts Verlag, Hamburg, 1998. S. 164.

¹¹³ Barbara Filser, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, S. 164.

2.3 Der Film

Im Vergleich zur Fotografie zeichnet sich der Film durch andere Eigenschaften aus. „Im Photo hat sich etwas vor eine kleine Öffnung gestellt und ist dort geblieben, doch in Film hat sich vor der gleichen kleinen Öffnung etwas vorbeibewegt.“¹¹⁴ Der Film ermöglicht es uns, die nicht wahrnehmbaren oder unwiederholbaren Ereignisse blitzhaft zu erleben. Im Gegensatz dazu hat die Fotografie prinzipiell die Affinität, durch die Kamera den flüchtigen Moment zu bewahren, wobei der Film sich mehr auf die Bewegung konzentriert. Um die Kontinuität zwischen Bewegungsaufnahmen aufzubauen, werden einzelne Szenen durch die Montage in eine sinnvolle Reihenfolge zusammengebracht. „Fotomontage ist mehr eine graphische Kunst als ein spezifisch fotografisches Genre.“¹¹⁵ Obwohl die Grundeigenschaften des Films mit der Fotografie identisch sind, unterscheiden sie sich in den technischen Eigenschaften. „Filme, die der realistischen Tendenz folgen, gehen in zweierlei Hinsicht über die Fotografie hinaus.“¹¹⁶ Der Film teilt mit der Fotografie die technischen Eigenschaften, wie zum Beispiel: die Nahaufnahme, weichzeichnende Bilder, die Verwendung von Negativen, Doppel- oder Mehrfachbelichtung, etc. Der Film besitzt jedoch besondere Eigenschaften, die ihn von der Fotografie unterscheiden: Überblenden, Zeitlupe und Zeitraffer, Rückwärts-Aufnahmen, und andere besondere Tricks, die spezifisch für die Film sind. Obwohl beiden Medien versuchen, das, was vor der Kamera steht, zu reproduzieren, ist ihr Zugang ein anderer. Der Film unterscheidet sich von der Fotografie durch den Versuch, die Realität, wie sie sich in der Zeit entfaltet, zu zeigen.

„Der Film ist ein Phänomen der Zeit. Er kann nur in der Zeit bestehen und entlang der Zeit verlaufen. Er reproduziert vergangene Zeit, indem er sie sukzessiv in Bildern und Tönen festhält, und gibt ihr eine neue Zeit (eine neue Gegenwart und einen neuen Kontext) durch die Projektion. Film ist Zeit, denn er verkörpert Dauer. Film beinhaltet Zeit, denn er kann sie reflektieren und thematisieren. Und Film erzeugt Zeit, denn er erschafft den Eindruck von Zeitlichkeit.“¹¹⁷

¹¹⁴ Roland Barthes, *Die helle Kammer, Bemerkungen zur Photographie*, S. 88.

¹¹⁵ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films, die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, S. 55.

¹¹⁶ Ebd., S. 61.

¹¹⁷ Julia Eckel, *Zeitenwende(n) des Films, Temporale Nonlinearität im zeitgenössischen Erzählfilm*, Schüren Verlag, 2015. S. 7.

Im Film werden auch Elemente von anderen Kunstrichtungen verwendet. Romane zum Beispiel enthalten Elemente, die das Kino assimiliert hat. Sowohl der Film als auch der Roman versucht den Fluss des Lebens darzustellen. Die Beiden konzentrieren sich jedoch durch unterschiedliche Zugänge auf das Leben. Der Roman ist imstande den Moment, in dem die Handlung stattfindet, zeitlich unbestimmt zu definieren. Dabei können sich Gegenwart und Vergangenheit durchdringen, so wie es der Film nie darstellen kann. Der Film ist immer auf das Jetzt bezogen: „[...]was auf der Leinwand erscheint, trägt unvermeidlich die Merkmale des Jetzt und Hier an sich“¹¹⁸. Eine unwillkürliche Erinnerung ist für die Kamera schwer zu erfassen, weil sie mehr die objektive Welt und die Gegebenheiten vor der Kamera darstellen kann als die innere Welt. Solche Erfahrungen und Gedanken haben in der sichtbaren Welt keine Entsprechungen. Diese Ereignisse sind mehr sprachgebunden und nicht durch die Kamera registrierbar, „[...]selbst die einfallsreiche Kamera-Arbeit wäre nur ein armseliger Ersatz für die durch die Worte beschworenen Visionen.“¹¹⁹ Die unwillkürliche Erinnerung kann nicht durch Bilder dargestellt werden, da sie Teil eines inneren Lebens ist. Sie hat keinen Bezug zur Welt, da sie nur durch das gesprochene Wort dargestellt werden kann.

2.3.1 Das Fotogramm

Im klassischen Kino setzt sich eine Sekunde filmischer Bewegung aus 24 nicht bewegten Bildern zusammen. Die Aufnahmen auf dem Filmstreifen erzeugen durch den schnellen Wechsel statischer Bilder mit Hilfe der Filmkamera den Eindruck von Bewegung. Die Erzeugung des Bildes der Bewegung bei der Filmkamera erfolgt nicht durch die Vielzahl von Kameras, die jeweils eine Aufnahme machen, sondern die Kamera verwandelt sich in eine einzige, die sehr viele Aufnahmen hintereinander macht. Der Film rekonstruiert die Bewegung aus einer Abfolge isolierter Fragmente.¹²⁰ Aus einer diskontinuierlichen Abfolge von Standbildern wird im Film eine Kontinuität, eine Bewegung erzeugt. Dadurch wird die grundlegende Trennung von Ruhe und Bewegung aufgehoben. Die Bewegung des Films bietet immer eine fortlaufende Zukunft. Sie ruft die Möglichkeit einer Zukunft hervor. Stellen wir uns zum Beispiel ein Schiff vor, das auf der Leinwand von links nach rechts fährt.

¹¹⁸ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films, die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, S. 310.

¹¹⁹ Ebd., S. 315.

¹²⁰ Vgl. Lorenz Engell. *Bewegen Beschreiben, Theorie zur Filmgeschichte*, S. 39.

Die Zuschauenden werden auf diese Reise mit der Bewegung selbst mitgenommen. Im Gegensatz zur Fotografie, bei der sich Betrachtende die Reise selbst vorstellen müssen, wird beim Film die Bewegung einfach mitverfolgt. Im Kino ist der Eindruck der Realität immer auch die Realität des Eindrucks. Der Unterschied zwischen Film und Fotografie ist der Unterschied zwischen einem *kontinuierlichen* Medium (Film) und einem *diskontinuierlichen* Medium (Fotografie)¹²¹. Der Versuch, Fotogramme oder Bilder in Bewegung zu versetzen, ist gleichzeitig der Versuch, Diskontinuität in Kontinuität umzuwandeln. Die Darstellung der Bewegung durch den Zustand des Stillstandes führt zu einer Aufhebung der fundamentalen Dichotomie von Ruhe und Bewegung. Dies hat wiederum Auswirkungen auf die Wahrnehmung von Diskontinuität und Kontinuität. Somit wird die Auffassung von Bewegung nicht als von der Ruhe und von isolierten Fragmenten vollkommen verschieden erachtet.

„Erst indem Bewegung und Zeit zur Abfolge von Stillständen abstrahiert wurden, wurde es möglich, die zunehmende Zahl von Bewegungen, darunter auch immer weiter sich beschleunigende Bewegungen, kognitiv für den einzelnen und organisatorisch für das Gesamte zu bewältigen.“¹²²

Das kleinste Element dieser unbeweglichen Bilder in einem Filmstreifen nennt man *Fotogramm*. Die Filme, die sich mit dem Stillstand beschäftigen, legen auf der Zeitebene ihren Fokus auf die Dauer von Zeit. Davor wurde im klassischen Kino die Auseinandersetzung mit Zeitdauer vermieden. Das Ziel des klassischen Kinos war es, die Zeit aus den Augen zu verlieren.¹²³ Wenn der Zuschauer während des Films auf seine Uhr schaut, dann ist das ein Signal, dass die filmische Magie nicht immersiv ist.

Allerdings gibt es auch Filme, die sich an der Fotografie orientieren und keine Bewegung zeigen oder die Bewegung in einzelnen Szenen anhalten: zum Beispiel hat Alexander Dowschenko in den Filmen wie *Arsenal* (1929) oder *Erde* (1930) in manchen Szenen eine Ruhepause eingelegt, um danach die Szenen wieder in Bewegung zu bringen.¹²⁴ Im Moment, wenn Stillstand und Ruhe in einem Medium eintreten, das für Bewegung gedacht ist, ruft dieser Prozess eine Schockwirkung beim Zuschauer

¹²¹ Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time, Modernity, Contingency, the Archive*, S. 22.

¹²² Vgl. Lorenz Engell, *Bewegen Beschreiben, Theorie zur Filmgeschichte*, S. 40.

¹²³ Vgl. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp Verlag, 1963. S. 297.

¹²⁴ *Erde*, R.: Alexander Dowschenko, Sowjetunion, 1930.; *Arsenal*, R.: Alexander Dowschenko, Sowjetunion, 1929.

hervor. Der Betrachter erfährt diesen Schock als ein unvorhergesehenes Vakuum. Dieser Prozess erweckt das Bewusstsein und die Erkenntnis, dass die Bewegung ein wesentlicher Teil der äußeren Welt für uns ist. Beide, die Bewegung und die Stillstellung im Film, sind nutzbare Elemente für die Durchdringung von Realität.

In Filmen, welche sich mit der Wahrnehmung der Zeit beschäftigen, gelangen die Fotogramme in einen besonderen Fokus. Auch in Filmen, die nicht explizit Zeit als Thema verwenden, ist dies manchmal der Fall, da im Film die Zeit vergeht, auch wenn die Bilder die Form eines Stillstandes annehmen. Dieser Stillstand erzeugt dadurch den Eindruck einer Bewegung. Raymond Bellour beschreibt diese Verwendung von Fotografie (bzw. des Stillstands) im Film als eine neue Art von Bewegung.¹²⁵ Die Bilder sind im Raum fixiert, aber sie bewegen sich in der Zeit. Am Anfang ihrer Filmprojektionen haben die Lumière Brüder immer fotografische Bilder gezeigt.¹²⁶ Dabei fällt auf, dass diese statischen Bilder nach wenigen Augenblicken in Bewegung gesetzt werden, als wären sie animiert worden. So haben die statischen Bilder eine Art Kontrapunktfunktion für die Bewegungsbilder, die danach kommen. Diese anhaltende Dominanz der Unbeweglichkeit am Anfang jeder Projektion durch statische Bilder impliziert, dass alle kommenden Bilder auch statisch werden. Aber durch die Einsetzung der Bewegungsbilder werden diese Erwartungen untergraben. So wie damals die Erwartungen der Zuschauer durch die Einsetzung der Bewegungsbilder enttäuscht wurden, so werden heute die Erwartungen von Zuschauern enttäuscht, wenn die Bilder im Film nicht in Bewegung sind.

2.3.2 *Die Bewegung im Film*

Das Medium Film entstand Mitte des 19. Jahrhunderts, zu einer Zeit, als die Psychologie in eine Krise geriet und eine neue Welt der Bilder entstand.¹²⁷ Die Malerei, die Skulptur und die Fotografie stellen nicht direkt eine Bewegung dar, sondern sie implizieren diese nur. Alle diese Kunstgattungen zeigen jedoch ein statisches Bild, das Bewegung suggeriert. Vom Betrachter wird erwartet, dass er sich das unbewegte Bild lebendig in Bewegung vorstellt. Wir sehen zum Beispiel, dass sich die *Skulptur des David* von Gian Lorenzo Bernini bewegt, aber wir sehen die Bewegung selbst nicht, oder in Marcel

¹²⁵ Vgl. Raymond Bellour, *Zwischen Sehen und Verstehen*, in: *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film*, Christa Blümlinger und Constantin Wulff (Hrsg.), S. 61.

¹²⁶ Vgl. Tom Gunning, *An Aesthetic of the Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*, in *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, Linda Williams (Hrsg.), New Brunswick, Rutgers University Press, 1995. S. 188.

¹²⁷ Thomas Kleinspehn, *Der flüchtige Blick, Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1989. S. 241-276.

Duchamps Gemälde: *Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2* wird der Bewegungsablauf der Figur in ineinander übergehenden Einzelbildern dargestellt. Auch hier muss der Betrachter Duchamps Bild vervollständigen, sich die Bewegung des nackten Körpers von einem Ende der Leinwand zum anderen vorstellen. Dennoch ist der Eindruck von Bewegung im Film etwas anderes als die implizite Bewegung. Im Film sehen wir nicht nur, dass eine Bewegung stattgefunden hat, sondern wir sehen die Bewegung selbst. Wie die Skulptur und die Malerei einen Eindruck der Bewegung simulieren, so kann der Film auch einen Eindruck des Stillstands produzieren. Aber dieser Stillstand ist ein Ergebnis der ständigen Bewegung des Filmmaterials, d.h., dass ein identisches Bild mehrmals wiederholt wird, um eine Illusion des Stillstands zu erzeugen. Dieser Stillstand wird damit durch Bewegung ersetzt. Das traditionelle Kunstwerk und das reproduzierbare Kunstwerk (Film) haben jedoch unterschiedliche Bezüge zur Bewegung und erzeugen unterschiedliche Wirkungen beim Betrachter.



Skulptur des David
Gian Lorenzo Bernini¹²⁸



Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2
Marcel Duchamps¹²⁹

¹²⁸ Abb. <https://www.collezione Galleriaborghese.it/en/opere/david> (22.12.2024)

Die Betrachtung klassischer und reproduzierbarer Kunstwerke hat unterschiedliche Auswirkungen auf die Wahrnehmung des Betrachters. Beim Betrachten des Films wird der Assoziationsprozess des Zuschauers durch den ständigen Bildwechsel unterbrochen. Die Aufmerksamkeit des Betrachters ist beim Film anders als bei der Fotografie. Die Erzählung des Films nimmt die Form der Entfaltung an und erfordert durch ihren kontinuierlichen Ablauf die permanente Beteiligung des Zuschauers. Im Vergleich dazu nimmt die Fotografie als Medium einen Moment aus dem Zeitkontinuum heraus. Der Film ist immer durch seine Bewegung und seine zeitliche Entfaltung definiert, nicht durch seine Zeitkonservierung.

2.3.3 *Die zeitliche Gerichtetheit der Bilder*

Das Konzept der Bewegungsbilder zeigt wie wichtig die Bewegung für den Film ist. Rudolf Arnheim betonte in seinem Essay *Motion* (1934), dass es die Aufgabe des Films sei, Bewegung zu nutzen und zu interpretieren.¹³⁰ Die Bewegung im Film ist eine Qualität, die nicht als eine Umwandlung des Raums in Zeit gesehen werden kann, sondern ihre Qualität besteht aus der Zeit selbst. Die Bilder bekommen durch die Bewegung eine zeitliche Gerichtetheit, welche gleichzeitig eine interne Chronologie zwischen Bildern ermöglicht. Sie definiert, welche Bilder vorher und danach kommen. Die Abfolge der Sequenzen beeinflusst die temporale Linearität.

2.4 *Die Montage von Bildern*

Die statischen Bilder werden zunächst immer als Zeugnisse der Vergangenheit betrachtet, und ihre Bedeutung wird durch den Prozess der Montage am Schneidetisch neu definiert. Letztendlich erfahren sie auch bei den Zuschauern eine erneute Interpretation im Kontext von Erinnerung und Reflexion. Die

¹²⁹ Abb. <https://www.wikiart.org/de/marcel-duchamp/akt-eine-treppe-herabsteigend-nr-2-1912> (22.12.2024)

¹³⁰ "The film is required by aesthetic law to use and interpret motion." Vgl. Rudolf Arnheim, *Film as Art*, University of California Press, 1957. S. 181.

Bilder können nicht nur durch ihre *indexikalische Zeichen*¹³¹ verstanden werden, als Zeichen, die definieren zu welcher Zeit sie gehören.

Die Beziehung zwischen den Bildern und ihrer ursprünglichen Bedeutung ist äußerst komplex. Die Bilder sind nicht nur mit dem Moment ihrer Entstehung verbunden, sondern auch mit dem darauffolgenden Moment der Lesbarkeit.¹³² Dabei dürfen die Bilder nicht als starr und unveränderlich betrachtet werden. Sie sind immer als Ausdruck einer Beziehung zu verstehen. Sie fungieren gewissermaßen als Versuchsanordnung. Der Film und die Fotografie tragen die *indexikalischen Zeichen* in sich, eine Spur, die später entschlüsselt werden muss. Laura Mulvey ist der Meinung, dass sowohl das Kino als auch die Fotografie die Eigenschaften des *indexikalischen Zeichens* besitzen, sei es das Zeichen des Traumas oder das Zeichen des Lichts. Beide müssen im Nachhinein und über einen längeren Zeitraum hinweg entschlüsselt werden.¹³³ Über das Verhältnis von Film und Fotografie schreibt Volker Pantenburg:

“Whenever a film depicts photographs, it says something about its own preconditions. A photograph in a film acts like a flashback in which the medium is projected back onto its history and takes its own background into consideration. Reduced to its technical requirements, film is nothing other than a succession of physically and chemically produced single images—of photographs placed in a series and set in motion. Cinema, as has often been remarked, is the demonstration of a paradoxical form of movement consisting of the simple addition of frozen moments.”¹³⁴

Die Untersuchung der Bewegung im Film und die Rolle des Fotogramms verdeutlichen die komplexe Beziehung zwischen Bildern, Zeit und Wahrnehmung. Der Film als Medium setzt sich aktiv mit der Bewegung auseinander, wobei die Bewegungsbilder eine zeitliche Gerichtetheit schaffen und die Kontinuität im Kontrast zur Diskontinuität der Fotografie steht. Die Montage von Bildern ermöglicht eine Neubewertung der Vergangenheit und eine fortlaufende Interpretation im Kontext von Erinnerung.

¹³¹ Vgl. Charles S. Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1993. S. 65.

¹³² Vgl. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, GS I, S. 691ff.

¹³³, Reaktion Verlag, London, 2006. S. 9.

¹³⁴ Volker Pantenburg, *Farocki/Godard: Film as Theory*, Amsterdam University Press, 2015. S. 174.

Insgesamt zeigt sich, dass die Magie des Films nicht nur im Filmmaterial selbst, sondern vor allem in der aktiven Teilnahme und Vorstellungskraft des Zuschauers liegt. Die Verbindung von bildlicher Darstellung und Montage schafft eine einzigartige Ausdrucksform, die die dialektische Beziehung zwischen Begrifflichkeit und Vorstellungskraft im Film hervorhebt.

Fotografie bei Benjamin und Deleuze

3.1. Benjamin und die Fotografie

In Benjamins Vokabular wird das Wort Bild in verschiedenen Zusammenhängen verwendet. Es kann gleichzeitig ein Gemälde, eine Fotografie oder eine Metapher bedeuten. Der Begriff wird bei Benjamin nicht als Darstellungsform, sondern im Zusammenhang mit simultanen Erkenntnissen verwendet.¹³⁵

“The importance of the image in Benjamin’s theory attests to a way of thinking and writing that favors simultaneity and constellation over continuity, similitude over representation or sign, and the detail or fractionary (Bruchstück) over the whole.”¹³⁶

In der Arbeit von Benjamin nimmt die Fotografie eine besondere Rolle ein.¹³⁷ Er analysierte die Fotografie, wie auch ihre Merkmale und Einflüsse auf die menschliche Wahrnehmung. Der Ausgangspunkt für sein bekanntestes Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* war die Fotografie.¹³⁸ Der gesamte Charakter der Kunst hat sich durch ihre Entstehung verändert.¹³⁹ Die Erfindung der Fotografie hat nicht nur die Rezeption und Funktion von Kunst beeinflusst, sondern auch die menschliche Wahrnehmung radikal verändert. Nach Eduardo Cadava trägt die Fotografie eine ähnliche Bedeutung wie das Konzept des Zitats bei Benjamin¹⁴⁰. Eine Fotografie zu machen ist zu zitieren.

¹³⁵ Vgl. Sigrid Weigel, *The Flash of Knowledge and the Temporality of Images: Walter Benjamin’s Image-Based Epistemology and Its Preconditions in Visual Arts and Media History*, in: *Critical Inquiry* 41 (Winter 2015) English translation, The University of Chicago, 2015. S. 344-345.

¹³⁶ Vgl. Ebd. S. 345.

¹³⁷ Eduardo Cadava, *Words of light, Thesis on the Photography of History*, Princeton University Press, New Jersey, 1997. S. 21.

¹³⁸ Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, GS 2, S. 368.

¹³⁹ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS 1, S. 478.

¹⁴⁰ Walter Benjamin, *Über den Beriff der Geschichte*, GS 1, S. 694.

“Citation, I would argue, is perhaps another name for photography. When Benjamin claims that ‘to write history therefore means to quote history’ he suggests that historiography follows the principles of photography.”¹⁴¹

Das bedeutet im Sinne Benjamins, die Geschichte zu schreiben ist Geschichte zu zitieren. Aus dieser Betrachtungsweise ergibt sich die Frage nicht nur nach der Beziehung zwischen Geschichte und Fotografie, sondern auch nach der Beziehung zwischen Sprache und Fotografie. Für Cadava ist die Fotografie eine Form des Schreibens mit Licht.¹⁴² Diese Sichtweise teilt auch Siegfried Kracauer. Bei ihm sind sowohl die Geschichtsschreibung als auch die Fotografie Gegenstände geschichtlicher Untersuchung.¹⁴³ Benjamin verwendet in seiner Geschichtsphilosophie viele Begriffe, die Teil einer fotografischen Sprache sind: Begriffe wie die blitzhafte Erscheinung, das Bild, Stillstellung, Entwicklung der Geschichte usw. Alle diese Begriffe sind Teil eines fachlichen Diskurses einer neu entstandenen Kunstrichtung: nämlich der Fotografie.

In der Geschichtsphilosophie von Benjamin wird die Fotografie als Model verwendet, um die Beziehungen zwischen Geschichte und Historismus zu analysieren, wie auch die Beziehung zwischen faschistischer *Ästhetisierung der Politik*¹⁴⁴ und *Politisierung der Kunst*¹⁴⁵ herzustellen. Fotografie wird genutzt, um politische Botschaften zu verbreiten und das Bewusstsein der Massen zu beeinflussen. Für Benjamin dient Kunst als Instrument, um die gesellschaftliche Wahrnehmung zu verändern. Dabei ist jedoch die Gefahr der Ästhetisierung der Politik zu berücksichtigen, wie sie im Faschismus zu beobachten ist, wo politische Ziele durch ästhetische Inszenierungen und Massenrituale erreicht werden.

Benjamins Verwendung der Sprache von Fotografie erscheint nicht nur in seiner Geschichtsphilosophie¹⁴⁶, sondern auch in seinem Kunstwerkaufsatz¹⁴⁷ und in seinem Essay *Kleine*

¹⁴¹ Eduardo Cadava, *Words of light, Thesis on the Photography of History*, S. 12.

¹⁴² Ebd., S. 19.

¹⁴³ Vgl. Siegfried Kracauer, Essay “*Die Photographie*”, 1927.

¹⁴⁴ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS I, S. 508.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Vgl. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, GS I.

¹⁴⁷ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS I. S. 472-508.

*Geschichte der Photographie*¹⁴⁸. In wesentlichen Teilen seines geschichtsphilosophischen und medientheoretischen Werks stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Geschichtsschreibung und Fotografie. In solchen Texten von Benjamin geht es nicht selten um die Frage der Nachwirkung der technischen Entwicklung und der daraus resultierenden Reproduzierbarkeit von Kunstwerken.

Für den Aufbau seiner wesentlichen Begriffe *Fragment* und *Diskontinuität* verwendet er auch die Sprache und die Begriffe der Fotografie. Aus seiner Perspektive bedeutet die Betrachtung der Geschichte nicht nur das Kontinuum und die Übergänge in der Geschichte aufzubauen, sondern auch den Stillstand und die Unterbrechung in der Geschichte in den Blick zu nehmen.¹⁴⁹ Diese sollen dazu dienen, revolutionäre Momente zu erzeugen bzw. zu ermöglichen. Die Fotografie ist für Benjamin ein Modell, um die geschichtliche Unterbrechung des Kontinuums zu verstehen. Sie wird daher als ein Prozess der Fragmentierung (Zerreißung) betrachtet, bei dem ein Bild aus seinem Kontext und seiner Umgebung herausgelöst wird. Dadurch entsteht eine Stillstellung im Kontinuum und in der gesamten Geschichtswahrnehmung. Deswegen kann man sagen, dass in Benjamins Vokabular der Begriff Fotografie ein anderes Wort für Fragment, Stillstand und Zäsur ist.

Das Bild stellt eine Zäsur dar und unterbricht damit die Linearität der Geschichte.¹⁵⁰ Durch die bildliche Geschichtsphilosophie versucht Benjamin die veränderliche Welt seiner Zeit zu begreifen. Das Hauptmerkmal dieses Versuches stammt aus der Tatsache, dass die Fotografie immer ein flüchtiger Abdruck der Realität ist, und deswegen am besten den Wahrnehmungszustand der Moderne reflektieren kann. Durch die stndige Anwesenheit von Medien bei jedem wichtigen Ereignis in der Welt z.B. bei Sport-Events, Parlamentssitzungen oder politischen Prozessen, werden diese nicht mehr als Ereignisse, sondern als Objekte wahrgenommen, die manchmal nur für den Zweck diese Übertragung gemacht werden.¹⁵¹ Die Bedeutung dieser Ereignisse wird dadurch immer wieder neu erfahren. Das, was heutzutage ein Ereignis zu einem Ereignis macht, ist genau seine Möglichkeit, reproduzierbar zu werden. Was wir von einem Ereignis sehen und verstehen können, ist durch den Kamerawinkel und das Mikrofon vorbestimmt. Heutzutage kann man nicht mehr sagen, dass Politik

¹⁴⁸ Vgl. Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, GS 2.

¹⁴⁹ Vgl. Walter Benjamin, *ber den Begriff der Geschichte*, GS 2, S. 702.

¹⁵⁰ Vgl. Cornelia Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern, Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, S. 121.

¹⁵¹ Vgl. Eduardo Cadava, *Words of light, Theses on the Photography of History*, S. 23.

und Geschichte etwas Vortechisches sind, sondern sie werden zusammen mit der Technologie erfahren.¹⁵²

Seit dem Ersten Weltkrieg wird jedes wichtige Ereignis durch den Kameraapparat aufgenommen. Es ist nicht mehr notwendig, die Welt mit eigenen Augen zu betrachten – die Kamera macht das für uns. Dadurch wird unsere Beziehung zur Welt verändert. Diese Umwandlung der menschlichen Beziehung zur Welt ist genau das, was Benjamin in seinem *Passagen-Werk* zu analysieren versucht hat.¹⁵³ Das Bestreben der Nazis, ihre Weltanschauung dem deutschen Volk durch Propaganda aufzuzwingen, wurde nur durch die reproduzierbaren Medien ermöglicht. Durch die neuen Medien wird der Mensch nicht nur von der Welt, sondern auch von sich selbst entfremdet.

Auch wenn die Distanz zu wichtigen Ereignissen durch reproduzierbare Medien überwunden wird, sind die Betrachtende nicht mehr unmittelbarer Zeugen des Geschehens. Vielmehr werden durch die reproduzierbaren Medien die Ereignisse aus ihrem Kontext herausgenommen und erscheinen deswegen als noch weiter entfernt. Was dem Zuschauer übermittelt wird, sind nicht die Ereignisse selbst, sondern die Reproduzierbarkeit dieser Entfernung.¹⁵⁴ Die Entfernung wird in Form reproduzierbarer Bilder wahrgenommen. Ohne eine Entfernung würden die Ereignisse nicht stattfinden, weil sie nur für die Übetragung gemacht sind. Was den Zuschauenden hergebracht wird, ist nicht das Ereignis selber, sondern die Reproduktion desselben. Siegfried Kracauer sagt dazu: „In den Illustrierten [Zeittungen] sieht das Publikum die Welt, an deren Wahrnehmung es die Illustrierten hindern.“¹⁵⁵ Aus Kracaues Sicht sind alle Ereignisse, die zur Reproduktion bestimmt sind, nicht leicht zu verstehen und zu begreifen, eben weil sie reproduzierbar sind. Das ist der Tatsache geschuldet, dass zu große Ansammlungen geschichtlicher Bilder weder aus der Erinnerung noch aus der Erfahrung bearbeitet werden können. Es ist daher besonders schwierig, für jedes Bild eine angemessene Erkenntnis und Sichtweise zu entwickeln. Aus diesem Grund läuft die Geschichte selbst Gefahr, statt ein Ereignis zu sein, zu einem Bild zu werden, das in der ewigen Gegenwart immer leicht abrufbar ist. Durch die Bilder wird der Betrachter gleichzeitig von den geschichtlichen Ereignissen entfernt und nähergebracht.

¹⁵² Vgl. Avital Ronell, *Trauma TV: Twelve Steps Beyond the Pleasure Principle*, in: *Selected Works of Avital Ronell*, Ed. Diane Davis. Urbana, University of Illinois Press. 1989. S. 64-88.

¹⁵³ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS 5.

¹⁵⁴ Eduardo Cadava, *Words of light, Theses on the Photography of History*, S. 25.

¹⁵⁵ Siegfried Kracauer, *Photographie*, in: *Das Ornament der Masse*, Siegfried Kracauer, Surkamp Verlag, 1963. S. 34

Sowohl für Cadava als auch für Kracauer ist die Geschichte jedoch nicht etwas, das man auf allein das Bild reduzieren kann, weil „[...] although images may help constitute the truth of an event, although they may claim to present a real event, they do not belong to the domain of truth.“¹⁵⁶

Für Kracauer liegt die Bedeutung der Bilder nicht in ihrer Möglichkeit, die wahre Welt zu reproduzieren, sondern in ihrer Möglichkeit, eine Kraft der Unterbrechung zu sein.¹⁵⁷

3.1.1 Der Film - Veränderung in der Wahrnehmung

Der Anspruch, die Fotografie als Kunst zu bezeichnen, wird auf Grund ihrer technischen Merkmale zu Beginn ihrer Entstehung ausführlich diskutiert und von Theoretikern der klassischen Kunstrichtungen in Frage gestellt. In Bezug auf diese Diskussion stellt Benjamin die: „Ob nicht durch die Erfindung der Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe?“¹⁵⁸

Die Frage nach dem künstlerischen Charakter der Fotografie wurde dann später von Filmtheoretikern übernommen und in Bezug auf das filmische Medium aufgenommen. Die filmische Darstellung ist weniger eine Beziehung zwischen Publikum und Darstellende, sondern vielmehr eine Beziehung zwischen Darstellende und der Apparatur – oder nach Benjamin: „Dem Film kommt es viel weniger darauf an, daß der Darsteller dem Publikum einen anderen, als daß er der Apparatur sich selbst darstellt.“¹⁵⁹

Beim Film setzt sich die Apparatur an die Stelle des Publikums. Das Resultat dieser Umstellung ist die neue Relation zwischen Kunstwerk und Publikum. Das Kunstwerk wirkt nicht mehr unmittelbar auf das Publikum, sondern wird durch die Apparatur vermittelt. Dadurch kommt es zu einer Krise in der Beziehung zwischen Kunstwerk und Publikum. Bis dahin wurde durch das Kunstwerk, welches meistens in Einsamkeit betrachtet wurde, die Kontemplation gefördert. Aber im 19. Jahrhundert wurde die Kunst von einem immer größeren Publikum gesehen. Somit entsteht die Krise in der Kunstbetrachtung nicht aufgrund der Erfindung der Fotografie, sondern durch die Veränderung in der

¹⁵⁶ Eduardo Cadava, *Words of light, Thesis on the Photography of History*, S. 38.

¹⁵⁷ Vgl. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse, Essays*, S. 29.

¹⁵⁸ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, GS I*, S. 486.

¹⁵⁹ Ebd., S. 454.

Beziehung zwischen Publikum und Kunstwerk. Die Krise ist dem geschuldet, dass „die Malerei nicht imstande ist, den Gegenstand einer simultanen Kollektivrezeption darzubieten“¹⁶⁰.

Das Kunstwerk wurde bis ins 18. Jahrhundert hierarchisch vermittelt. Die Malerei in Kirchen, Klöstern oder Fürstenhöfen war seit Jahrhunderten nicht für die Kollektivrezeption oder simultane Rezeption gedacht, sondern ihre Betrachtung war „vielfach gestuft und hierarchisch vermittelt.“¹⁶¹ Nicht jedes Bild wurde ausgestellt. Manche Bilder standen im Altar und waren nur dem Priester zugänglich, aber können jetzt in Form von einer Kollektivrezeption wahrgenommen werden.

Die Malerei war in dieser Zeit ein Mittel, welches erlaubt hat, einen Assoziationsablauf im Zuschauer auszulösen. Beim Film gibt es diese Kontemplation nicht mehr. Die Betrachtende sehen den Ablauf der Filmaufnahme so, wie sie Benjamin treffend charakterisiert hat: "Kaum hat er sie[Bilder] ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert. Sie kann nicht fixiert werden.“¹⁶² Die Struktur der Beziehung zwischen dem Publikum und dem Kunstwerk hat sich verändert, der Film dringt in das Innere der Zuschauenden ein. Diese versetzen sich nicht mehr in das Bild, sondern der Film stößt den Betrachtenden zu. Dadurch erhält der Film eine haptische Qualität. Der Assoziationsablauf wird jetzt von Zuschauende, die die Bilder betrachten, sofort durch ihre Veränderung unterbrochen.

Mit der Industrialisierung hat sich auch die Funktion des Kunstwerks verändert. Durch die Emanzipation von der Tradition hat die Ausstellbarkeit an Bedeutung gewonnen. Früher war das Kunstwerk für einen bestimmten Ort und Platz gemacht. Man hat nicht über seine Rezeption nachgedacht, dass „[...]mit der Emanzipation der einzelnen Kunstübungen aus dem Schoße des Rituals [...] die Gelegenheiten zur Ausstellung ihrer Produkte“¹⁶³ wachsen. Durch die verschiedenen Methoden der technischen Reproduktion des Kunstwerks wird eine qualitative Veränderung seiner Natur erzeugt.

¹⁶⁰ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS I, S. 460.

¹⁶¹ Ebd., S. 497.

¹⁶² Ebd., S. 464.

¹⁶³ Ebd.

3.1.2 Die Aura

Einer der Hauptbegriffe in Benjamins Theorie ist das Konzept von *Aura*.¹⁶⁴ Er verwendet den Begriff, um die Veränderung in der Beziehung zwischen Publikum und Kunstwerk zu beschreiben. Nach ihm ist im Film die *Aura* verloren gegangen, weil die Darstellung weder einen Gesamteindruck noch eine organische Erfahrung von Raum und Zeit bietet. Der Aufbau von zerstückelten Aufnahmen hat eine negative Wirkung auf die Beziehung zwischen dem Kunstwerk (Film) und dem Publikum.

Das Hauptcharakteristikum der *Aura*, die ein Kunstwerks auszeichnet, ist nach Benjamin eine Verbindung zu einem spezifischen Raum und zu einer spezifischen Zeit.¹⁶⁵ Das Kunstwerk, welches eine Aura besitzt, wurde mit Zeit und Raum eines Ortes aufgeladen. Im Kunstwerk werden die Schichten vergangener Zeiten spürbar und die Abdrücke der Umwelt sichtbar. Diese Qualität geht im Film verloren. Die Filmaufnahmen besitzen keine totale Darstellungsmöglichkeit, sondern sind der Versuch der Weltbetrachtung durch das Auge der Kamera. Im Theater ist Aura als das Zusammentreffen der ganzen lebendigen Personen der Darstellenden/Schauspielenden mit einem lebendigen Publikum an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit zu verstehen.¹⁶⁶ Diese Qualität des Zusammentreffens und die Wirkung der gesamten lebendigen Personen gibt es im Film nicht. Stattdessen wird die Beziehung zwischen den Schauspielenden und dem Publikum in Form eines Tests durchgeführt. Der Darstellungseindruck wird aus mehreren zerstückelten Aufnahmen erzeugt. Die Schauspielenden versuchen immer wieder aufs Neue, Teile ihre Handlung vor der Kamera zu wiederholen, sodass eine Art Testung der Schauspielenden durch die Kamera entsteht. Die Handlung wird vom Publikum aus der Position der Kamera verfolgt, sodass die Beziehung zur Kunst nicht mehr unmittelbar, sondern nun durch die Apparatur mittelbar ist.

Dabei verlieren die Schauspielende die Möglichkeit, ihre Leistung dem Publikum direkt zu präsentieren; auch können sie ihre Darstellung nicht mehr der Reaktion des Publikums anpassen. Beim Film wird der Bezug nur noch von der Apparatur durchgeführt. „Entscheidend bleibt, daß für eine

¹⁶⁴ Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS I, S. 477.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Ebd., S. 489.

Apparatur – oder, im Fall des Tonfilms, für zwei – gespielt wird.“¹⁶⁷ Die Schauspielende stehen jetzt in einer anderen Beziehung zur Rolle, die sie spielen, weshalb sich im Film die Beziehung der Darstellende zum Publikum durch den Bezug der Apparatur zu sich selbst definiert. Die Darstellende beim Film „fühlt sich wie im Exil, exiliert nicht nur von der Bühne, sondern von seiner eigenen Person.“¹⁶⁸ Er ist zu einer Versuchsanordnung geworden. Man sieht die Leistung des Darstellende nicht in seiner Totalität, sondern nur die Ausschnitte seiner Leistungen. Sein Körper ist eine Ausfallerscheinung, er ist seiner Stimme und seines Blickes beraubt, „[...]um sich in ein stummes Bild zu verwandeln, das einen Augenblick auf der Leinwand zittert und sodann in der Stille verschwindet.“¹⁶⁹ Jede Aufnahme ist durch das begrenzt, was die Kamera als Bewegungsmomente erkennen kann. Beim Film besteht zum ersten Mal nicht mehr die Notwendigkeit oder Möglichkeit, durch den Gesamtcharakter des Darstellers auf das Publikum Eindruck zu machen. Der Darstellende muss darauf verzichten, durch seine *Aura* auf das Publikum zu wirken. Die größte Wirkung wird beim Film erzielt, „[...]indem man so wenig wie möglich spielt“¹⁷⁰, weshalb sich der Schauspielende wie ein Requisit fühlt.

Das Theater und der Film haben unterschiedliche Schwerpunkte. Anders als im Theater kann man Filme ohne Schminke drehen. Eine Filmregisseurin kann Monate brauchen, um eine Darstellerin zu finden, die bezüglich Alter, Statur oder Physiognomie passend ist. Somit ist es beim Film nicht länger die Aufgabe der Darstellerin, zu spielen, sondern wie ein Requisit eine Ausfallerscheinung zu sein. „Der Schauspieler, der auf der Bühne agiert, versetzt sich in eine Rolle. Dem Filmdarsteller ist das sehr oft versagt.“¹⁷¹ Die Darstellung wird durch die aufgenommenen Bewegungsmomente in der Kamera gebaut, die später in der Montage aus verschiedenen Großaufnahmen in eine abfolgende Darstellung komponiert werden. Der Film wird aus einer Vielzahl unterbrochener Einstellungen und den Aufnahmewiederholungen aufgebaut, die dann künstlich synthetisiert werden. Eine Aufnahme muss ausgewählt und an der richtigen Stelle eingesetzt werden.¹⁷² Die Dinge sind beim Film nicht in ihrer Totalität zu betrachten: Das Publikum kann beispielweise nur dadurch einen Eindruck von einer Darstellerin haben, indem es sich mit der Apparatur identifiziert. „Das Publikum fühlt sich in den

¹⁶⁷ Ebd.,

¹⁶⁸ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS I, S. 489.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd., S. 490.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Vgl. Rudolf Arnheim, *Vision in Motion*.

Darsteller nur ein, indem es sich in den Apparat einführt. Es übernimmt also dessen Haltung, es testet.“¹⁷³ Aus darstellender Kunst (Schauspielen) wird eine dargestellte Kunst (illustrierte Kunst). Beim Film ist das unmittelbare Zusammenkommen verschwunden und die organische Erfahrung des *Hier und Jetzt* aufgelöst!

Dies führt zur Frage, wie man das neue Medium Film in den Sinnhorizont der alten Kunstkonzeption durch die Re-Strukturierung der Wahrnehmung re-integrieren kann. Die filmische Darstellung ist keine einheitliche Leistung und deswegen nicht mit der Malerei vergleichbar. Film entsteht aus vielen einzelnen Leistungen. Benjamin setzt den Unterschied zwischen Film und Malerei mit dem Unterschied zwischen Chirurgie und Magie gleich.¹⁷⁴ Während die Magierin ihre Behandlung aus einer Distanz ausübt, dringt die Chirurgin aus der Nähe tief in das Innere der Patientin ein. Ein ähnlicher Unterschied entsteht in der Beziehung zwischen Malerin und Kamerafrau. „Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein.“¹⁷⁵ Die Art der Bilder, die in diesen zwei Prozessen entstehen, sind zwei verschiedene Arten von Bildern. Die Malerei produziert ein totales Bild, die Kamera „ein vielfältig zerstückeltes“¹⁷⁶.

Zwischen Film und Fotografie gibt es einen wesentlichen Unterschied, obwohl beide eine Kamera für ihre Aufnahmen verwenden. Eine Kontemplation ist bei der Betrachtung von Fotografie möglich, man kann sich in das Bild versenken. Der Film dagegen bombardiert die Zuschauenden mit einer schnellen Aufeinanderfolge von Bildern. Diese Bombardierung mit Bildern macht es unmöglich, eine kontemplative Apperzeption zu haben. Stattdessen befinden sich die Zuschauenden in einer Situation ohne Kontrolle über ihre eigenen geistigen Prozesse. „Ich kann nicht mehr denken, was ich denken will. Die beweglichen Bilder haben sich an den Platz meiner Gedanken gesetzt.“¹⁷⁷ Grund dafür ist die Unterbrechung des Assoziationsablaufs durch die sofortige Veränderung der Bilder. Durch den optischen Schock wird die Masse zerstreut und das Kunstwerk in sich versenkt. Dieses optische

¹⁷³ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS 1, S. 488.

¹⁷⁴ Ebd., S. 495.

¹⁷⁵ Ebd., S. 496.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Benjamin zitiert Georg Duhamel, *Scènes de la vie future*, S. 52, Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS 1, S. 503.

Bombardement ist zu einer Art *zweiten Natur*¹⁷⁸ des heutigen Menschen geworden. Er hat sich angewöhnt, die Dinge aus der Schockebene zu betrachten. Die Zuschauenden sind Examiner, aber ein zerstreuter.¹⁷⁹

Das Medium der Fotografie faszinierte die ersten Betrachterinnen nicht wegen der getreuen Abbildung und Endlichkeit der realen Welt, sondern wegen seiner Detailgenauigkeit. Die Möglichkeit der Kamera, die kleinsten Details sichtbar zu machen, welche normalen Augen nicht zugänglich sind, war die spannendste Qualität des neuen Mediums. Die Kamera ermöglichte es, unbewusste Elemente der Kommunikation, der Haltung und der körperlichen Verhältnisse sichtbar zu machen.

„Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, daß einer, beispielsweise, vom Gang der Leute, sei es auch nur im groben, sich Rechenschaft gibt, so weiß er bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des Ausschreitens. Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewußten erfährt er erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.“¹⁸⁰

Die Elemente der Wirklichkeit, die täglich unbewusst rezipiert werden, sind nun in ihrer ganzen Präzision sichtbar geworden. Dadurch ist die Fotografie imstande die Sehfähigkeit der Menschen zu erweitern. Die Fotografie kann durch die Verkürzung der Belichtungszeit die Körperhaltung im Sekundenbruchteil festhalten. Die Elemente der Wirklichkeit, die jahrhundertlang unzugänglich waren, konnte man nun in ihrer Genauigkeit analysieren, so zum Beispiel die Pferdebeine während des Galoppierens. Solche Bilder passieren für das menschliche Auge zu schnell, man kann sie deshalb nicht genau beweisen. Die Fotografie hat es ermöglicht, vertraute Erfahrungswerte neu zu betrachten. Im Gegensatz zum Film stellt die Fotografie im Bild eine Ganzheit dar, wodurch sich der Zuschauer in Kontemplation versetzen kann. Wesentlich ist, dass das betrachtete Bild zur Betrachtenden kommt und einen Assoziationsablauf ermöglicht. Beim Film ist die Erfahrung von Raum und Zeit zerstückelt, und

¹⁷⁸ Vgl. Walter Benjamin, *GS I*, S. 444.

¹⁷⁹ Ebd., S. 505.

¹⁸⁰ Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, *GS 2*, S. 371.

deswegen versetzt sich die Zuschauende fortlaufend von außen in die Bilder hinein. Die Elemente der Sinneswelt werden im Film durch seine Möglichkeit von Großaufnahme, Zeitlupe oder Beschleunigung des Bilddurchlaufs neu definiert. Die Kamera hat die jahrhundertlange Kontinuität vertrauter Elemente der Sinneswelt aufgelöst. Durch die „[...]Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung“.¹⁸¹ Die Großaufnahme erlaubt durch die Vergrößerung das Erscheinen völlig neuer Strukturverbindungen der Materie.

Bei der Zeitlupe oder der Vergrößerung durch die Kamera geht es weniger um die Hervorhebung von bekannten Motiven, „[...] sondern sie entdeckt in diesen bekannten ganz unbekannte“¹⁸², die man nicht mit dem normalen Bildlauf in Bezug zur Realität setzen kann. Die Verlangsamungen der schnellen Bewegungen produzieren ganz andere eigentümliche Wirkungen, die nicht auf einen üblichen Ablauf der Bilder reduzierbar sind. Benjamin geht es in seinen Gedanken über das neue Medium des Films weniger um die Frage des Verlustes der *Aura* oder um den Versuch, *Aura* zu retten (der Versuch einer erneuten *Re-Auratisierung*). Sein Ziel ist es nicht, den Film kritisch zu betrachten, sondern Film als Ort der neuartigen Strukturierung der Wahrnehmung zu sehen.¹⁸³ Der Film hat das Potenzial, Dinge anders zu sehen, vertraute Strukturen auf neue Art zu betrachten, sodass eingewöhnte Prozesse mit neuen Augen betrachtet werden können.

„Es ist ihre zeitliche Dimension, in der sich das ganze Paradox der Photographie in ihrer gebräuchlichsten Version offenbart. Als plötzlicher Schnitt in die sichtbare Welt ist die Photographie das Mittel, die solide und kompakte Wirklichkeit der alltäglichen Wahrnehmung in eine unendliche Vielfalt flüchtiger Ansichten aufzulösen, einmalige Konstellationen, Aspekte der wahrgenommenen Welt festzuschreiben, die – darauf hat Walter Benjamin hingewiesen – ihrer Flüchtigkeit wegen im Grunde gar nicht wahrgenommen werden können.“¹⁸⁴

Benjamins „Kunstwerkaufsatz“ könnte man als Vorarbeit seiner Geschichtsphilosophie verstehen, in der er anstrebt,

¹⁸¹ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS 1, S. 461.

¹⁸² Ebd., S. 500.

¹⁸³ Ebd., S. 505.

¹⁸⁴ Pierre Bourdieu, *Die gesellschaftliche Definition der Photographie*, in: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Suhrkamp Verlag, 1983. S. 87.

„[D]as Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten. Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken.“¹⁸⁵

Die Erzählung der Geschichte ist immer durch die Komplexität von Gegenständen, Beziehungen, Positionen, Ereignissen, Personen, Gesten und widersprüchlichen Zeiten (Realitätsanordnungen) beeinflusst. Das Prinzip der Montage wird verwendet, um die Bedeutungen der Ereignisse herauszukristallisieren und die wesentlichen Merkmale hervorzuheben.¹⁸⁶ Die gleichzeitige Existenz von Widersprüchen wird dabei anschaulich gemacht und die Koexistenz unterschiedlicher Realitätsanordnungen in einer Welt erlebbar. Die Stärke der Montage liegt in ihrer Möglichkeit, die Geschichte in nicht chronologischer Anordnung zu erzählen. Dadurch werden die Beziehungen in der Geschichte nicht als starr und unveränderlich, sondern als potenzielle Versuchsanordnungen zueinander gezeigt.

Walter Benjamin analysiert die Fotografie in ihrem technischen und historischen Kontext. Sein Interessensschwerpunkt war jedoch der Film, wobei die Fotografie als Basis für seine Filmtheorie diente.¹⁸⁷ Schließlich nutzte er die Fotografie als Reflexionsfläche, um die Veränderung der menschlichen Wahrnehmung durch die Industrialisierung zu veranschaulichen. Er setzte die Fotografie mit gesellschaftlichen Veränderungen seiner Zeit in Zusammenhang, wie dies am Beispiel der Bezugnahme mit der Erfindung der Psychoanalyse oder der veränderten Betrachtungsweise der Geschichte deutlich wird.¹⁸⁸ Die Begriffe *Aura* oder Reproduzierbarkeit, die ursprünglich einen Bezug zur Fotografie hatten und die er in dem Essay *Kleine Geschichte der Photographie* (1931) etablierte, wurden später in Relation zum Film gesetzt und in seinem *Kunstwerkaufsatz* (1935) weiterentwickelt. Dadurch zeigte er, wie sich durch die Entwicklung der Fotografie der Gesamtcharakter der Kunst verändert hat.¹⁸⁹

¹⁸⁵ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk, Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts*, GS 5, S. 575.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Vgl. Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, GS 2, S. 368-S. 385.

¹⁸⁸ Vgl. Cornelia Zumbach, *Vor- und Nachgeschichte, Bild und Zeit bei Walter Benjamin*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81. Band / 2018, S. 201.

¹⁸⁹ Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS 1, S. 447.

Benjamin betrachtete die Fotografie als ein technisch reproduzierbares, aber immer noch materialistisches und analoges Medium, das erst durch die Entwicklung der Bilder vollständig wird. Der Entwicklungsprozess von Fotos war für Benjamin ein reizvoller Aspekt für seine Beobachtungen.¹⁹⁰ Die erforderliche Zeitdauer für die Entwicklung eines Fotos war am Anfang der Fotogeschichte verhältnismäßig lang (ca. 30min). Man hat den Eindruck, dass das Bild die Zeit tatsächlich in sich aufnehmen (in sich „aufsaugen“) würde. Der Entwicklungsprozess wurde im Verlauf der Geschichte zunehmend verkürzt, bis er schließlich auf unter eine Sekunde reduziert werden konnte. Benjamin assoziierte mit der Reduzierung der zeitlichen Ordnung den Zerfall der *Aura*¹⁹¹. Die zeitliche Dauer der Belichtung beeinflusst die qualitative Beziehung zwischen Raum und Zeit in der Fotografie. Die Fotografie kann man entweder im Kontext eines zeitlichen Ausschnitts oder als Form einer Dauer betrachten. Durch die immer schneller werdende Belichtung der Fotografie, durch die zeitliche Zerlegung, ändert sich die räumliche Struktur der Fotografie. Mit der Zeit wurde die Lichtempfindlichkeit des Filmstreifens und der Fokus in der Tiefenschärfe immer deutlicher. Indem die Aufnahme von Fotos kürzer wurde, konnte die Fixierung der Bewegung im zeitlichen Einzelmoment einfacher festgehalten werden – was bislang die größte Herausforderung für den Fotografen war. Durch die Verkürzung der Belichtung kann das Bild die *indexikalischen* und die *ikonischen* Merkmale noch genauer abbilden. Sie ist imstande, eine genauere Referenz für die zeitliche Dimension der Wirklichkeit zu sein. Aber durch die Verkürzung der Belichtungszeit geht ihre zeitliche Verbundenheit mit der Erfahrung der Dauer sowie insbesondere ihre *Aura* verloren.¹⁹² Das Foto wird nicht mehr mit Zeit aufgeladen.

3.2 Begriff der Fotografie bei Deleuze

3.2.1 Skepsis gegenüber der Fotografie

Deleuze hat viel über Film und Literatur geschrieben, aber weniger über die Fotografie. Es gibt nur verstreute Textpassagen, in denen sich Deleuze explizit zur Fotografie äußert. Wenn aber Deleuze über Fotografie schreibt, sieht er die Fotografie als temporal beschränkt an, weswegen er Film bevorzugt.

¹⁹⁰ Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS I, S. 437.

¹⁹¹ Ebd., S. 485. Diese Idee vom Zerfall der *Aura* weist Ähnlichkeiten mit Bergsons Konzept der *Durée* auf: je länger die Belichtungszeit, desto wahrscheinlicher ist es, dass die zeitliche Ordnung auf das Bild übertragen wird.

¹⁹² Vgl. D.N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, S. 7.

„Im Koordinatensystem der Deleuzeschen Philosophie nimmt das fotografische Bild demnach eine denkbar schlechte Position ein.“¹⁹³ Deleuze sagt zum Beispiel, dass in der Malerei die Ähnlichkeit zwischen Realität und Bild durch „unähnliche Mittel“ erschaffen wird. Die Malerei ermöglicht eine Modulation des Dargestellten. Die Fotografie hat zum Beispiel die Entwicklungszeit als Modulationsparameter, aber die Veränderung des Objekts ist durch die *ursprüngliche Ähnlichkeit* beschränkt.¹⁹⁴ „Das Photo kann diesen Grenzen nicht entkommen, trotz all seiner Ambitionen.“¹⁹⁵ Im Unterschied zur Benjamin betrachtet Deleuze die Fotografie als eine Kopie der Welt von minderwertiger Qualität.

Der *indexikalische* Charakter der Fotografie ist für Deleuze ein Nachteil, denn für ihn ist die *ursprüngliche Ähnlichkeit* ein Problem. Deleuze gibt vielmehr der Malerei den Vorzug, wo Ähnlichkeit als ein unerwartetes Produkt unähnlicher Mittel entsteht. Also, die Ähnlichkeit ist nicht gegeben, sondern wird als Aussergewöhnlichkeit erfahren. In Deleuzes und Guattaries *Tausend Plateaus* werden ähnliche Vorstellungen präsentiert.¹⁹⁶ Für Deleuze und Guattarie ist die Kopie wie ein Baumodell, sie ist nur auf das Gleiche bezogen. Eine Landkarte zum Beispiel kann nicht auf ihre bloße Wiedergabe reduziert werden, sie ist gleichzeitig eine Abstraktion der Wirklichkeit, ganz gewiss nicht ihr bloßes Abbild.

„Die Karte ist offen, sie kann in all ihren Dimensionen verbunden, zerlegt und umgekehrt werden, sie kann ständig neue Veränderungen aufnehmen [...] sie kann sich Montagen aller Art anpassen; sie kann von einem Individuum, einer Gruppe, einer gesellschaftlichen Organisation angelegt werden. [...] Eine Karte hat viele Zugangsmöglichkeiten, im Gegensatz zur Kopie, die immer nur ‚auf das Gleiche‘ hinausläuft. Bei einer Karte geht es um Performanz, während die Kopie immer auf eine angebliche ‚Kompetenz‘ verweist.“¹⁹⁷

¹⁹³ Simon Schleusener, *Kulturelle Komplexität. Gilles Deleuze und die Kulturtheorie der American Studies*, Transcript Verlag, 2015. S. 300.

¹⁹⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logik der Sensation*, Fink Verlag, München, 1995. S. 71.

¹⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 71.

¹⁹⁶ Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie: A Thousand Plateaus*, Merve Verlag, 1992. S. 23.

¹⁹⁷ Ebd., S. 24.

In der Philosophie von Deleuze wird die Fotografie als Faksimile betrachtet.¹⁹⁸ Fotografie wird in erster Linie als Reproduktion des Gegebenen verstanden, nicht nur im technischen, sondern auch im bildpolitischen Sinne, etwa bei der Betrachtung eines Familienfotos: Es ist nicht nur eine technische Reproduktion nach einem fotografischen Verfahren, sondern zugleich eine soziale Reproduktion der Familienordnung.¹⁹⁹ Dadurch werden die bestehenden Machtverhältnisse im Bild sichtbar. Bis etwa zur Mitte des 20. Jahrhunderts hatte die Fotografie mehrheitlich den Status einer minderwertigen Kunst, während die Malerei als *höhere Kunst* galt.²⁰⁰ Weder der Film noch die Fotografie zeigen die absolute Wahrheit. Beide werden durch den subjektiven Standpunkt des Kameramannes/der Kamerafrau beeinflusst. Aus diesem Grund kann es sich bei der fotografischen Wahrheit immer nur um eine subjektive Wahrheit handeln. Die Fotografie sollte man nicht als Quelle universeller Wahrheit betrachten, sondern sie im Kontext von Lesen und Verstehen von Bildern, als kulturelle Vermittlung und Bedeutungspraxis verstehen. „Denn während die Fotografie einerseits für ihre naturalistische Präzision gefeiert wurde, musste sie andererseits, um überhaupt ein Bild der Natur präsentieren zu können, diesem zunächst die Bewegung entziehen, so dass das Resultat oftmals leblos und statisch wirkte.“²⁰¹

Angesichts der umfangreichen filmtheoretischen Schriften von Deleuze kann davon ausgegangen werden, dass der technische Aspekt der Fotografie für ihn nicht das Hauptproblem repräsentierte. Trotzdem kann man sagen, dass der Film und die Fotografie bei ihm in verschiedener Hinsicht betrachtet werden. Die Fotografie unterscheidet sich vom Film, indem Film als ein Bild in Bewegung dargestellt wird. Sie unterscheidet sich von der Fotografie in der zeitlichen Dimension. Raymond Bellour führt aus: „Denn die Photographie schreibt von sich aus die Zeit in die Natürlichkeit des Bewegungsbildes ein.“²⁰² Deleuze unterscheidet Film und Fotografie sowohl auf ästhetischer als auch auf ontologischer Ebene. David Rodowick hat diese Beziehung gut zusammengefasst: „Photography ‚drains‘ movement from object, unlike cinema, which extracts movement, as it were, from variable relations between objects.“²⁰³ Die Funktion der Fotografie ist nicht nur die Erinnerung zu bewahren, sie

¹⁹⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logik der Sensation*, S. 71.

¹⁹⁹ Simon Schleusener, *Kulturelle Komplexität. Gilles Deleuze und die Kulturtheorie der American Studies*. S. 299f.

²⁰⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logik der Sensation*, S. 13.

²⁰¹ Simon Schleusener, *Kulturelle Komplexität. Gilles Deleuze und die Kulturtheorie der American Studies*. S. 317.

²⁰² Raymond Bellour, *Zwischen Sehen und Verstehen*, in: *Schreiben Bilder Sprechen, Texte zum essayistischen Film*, (Hrsg.) Christa Blümlinger, Constantin Wulff, Sonderzahl Verlag, Wien, 1992. S. 62.

²⁰³ David Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University Press, 1997, S. 31.

gilt es auch durch die Besonderheiten dieser Erinnerungen hervorzurufen. In seiner Theorie der Fotografie nimmt Deleuze eine ähnliche Position wie Bazin ein, indem er das fotografische Bild als unbewegtes Bild definiert. In diesem Kontext zeigt er sich skeptisch gegenüber der Möglichkeit der Fotografie, Zeit darzustellen.

Das Problem der Fotografie ist jedoch weniger ihre Unbeweglichkeit als vielmehr die Tatsache, dass sie trotz ihrer Unbeweglichkeit als *Ikone des Realen* gilt.²⁰⁴ Das impliziert, dass auch, wenn das Bild unbeweglich ist, es ein realistisches Abbild der Welt ist und die Wirklichkeit als Objekt darstellen kann. An diesem Punkt kann man die Skepsis von Deleuze gegenüber der Fotografie besser verstehen. Man sollte das Reale nicht als Objekt verstehen, in Form einer reduktiven Ontologie, sondern man sollte das Reale als Differenz verstehen, in der das Wesen der Dinge in ihrer Differenz betrachtet wird. Die Fotografie als Ausdruck reduziert nicht das Wesentliche des Seins, sondern ist Ausdruck einer kulturellen Praxis. Deswegen sieht Deleuze die Ontologie als Differenz oder besser gesagt, diese Differenz als Anfang der Ontologie.²⁰⁵ Trotzdem spielen seine Ideen von *Zeit-Bild* eine wesentliche Rolle für die gesamte Theorie der Fotografie. Die Deleuzische Analyse der Fotografie stellt eine alte ontologische Frage der Fotografie in den Vordergrund, nämlich folgende: Ist die Fotografie eine *Ikone des Realen*, ein pures Analogon der Wirklichkeit, wie es sich mit Roland Berg fragen ließe? Er betrachtet die Fotografie nicht als eine *Ikone des Realen*. Sie ist nicht ein pures Analogon der Wirklichkeit, sondern ein feststehendes Bild, das ein zeitliches Vergehen darstellt. Durch die Zeitenfolge sind wir imstande, die Welt subjektiv zu betrachten, wie worauf schon Bergson hingewiesen hat.²⁰⁶

²⁰⁴ Vgl. Ronald Berg, *Die Ikone des Realen: Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, Wilhelm Fink Verlag, 2001, S. 304 - 314.

²⁰⁵ Vgl. Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, Wilhelm Fink Verlag, 1992. S. 58ff.

²⁰⁶ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 113.

Benjamins Bildphilosophie

4.1 Die Veränderung im Medium der Wahrnehmung - Erfahrung als Bild

In diesem Kapitel wird der historische Hintergrund von Walter Benjamins Konzept des *dialektischen Bildes* erklärt. Durch das dialektische Bild hat Benjamin versucht, die lebendige Erfahrung einer Gegenwart, die sich mit einer entsprechenden Erinnerung aus der Vergangenheit verbindet, festzuhalten, die sich in flüchtigen Momenten treffen. Er versucht den kleinsten Moment, an dem sich die Vergangenheit und Gegenwart im Jetzt treffen, sichtbar zu machen. Das *dialektische Bild* macht die Vergänglichkeit und die unsichtbare Transformation der Vergangenheit in die Gegenwart im *Moment der Gefahr*²⁰⁷ sichtbar. Dieser Moment der Umwandlung, der aus dem Nirgendwo kommt und eine Konstellation zwischen Gegenwart und einem längst vergangenen Moment aufbaut, ist für Benjamin ein revolutionärer Moment, der mit vollen Erkenntnissen gefüllt ist. Dieser Moment wird von Benjamin als *Stillstand* bezeichnet.²⁰⁸ Es ist ein Moment der Zäsur, ein Prozess der Umwandlung aus der Vergangenheit in die Gegenwart.

In seiner Philosophie versucht Benjamin, diese ephemere Erfahrung durch die *Geste*, durch eine erstarrte Erfahrung der Zeit zu veranschaulichen und zu enthüllen. Durch die Beschränkung auf die Gegenstände kristallisiert sich eine Konstellation zwischen diesen zwei Polen. Das *dialektische Bild* ist eine *mémoire involontaire*, die sich durch die gegenwärtige Erfahrung wieder zum Ausdruck bringt und in einen Dialog mit der Vergangenheit tritt.²⁰⁹ Das *dialektische Bild* nimmt immer die Form eines Dialogs an, denn das *dialektische Bild* ist nach Benjamin sprachlicher Natur. Die *mémoire involontaire* verändert nicht die Gegenwart und die Gegenwart verändert nicht die Vergangenheit - sondern sie stehen in einer *Konstellation* zueinander. In seiner ganzen philosophischen Arbeit versucht Benjamin durch den dialektischen Zugang, die entgegengesetzten Konzepte in einen Zusammenhang zu bringen. Ebenfalls von Proust inspiriert ist Benjamins Begriff der *Jetztzeit*, des flüchtigen Augenblicks, in dem

²⁰⁷ Walter Benjamin, GS 1, S. 695.

²⁰⁸ Walter Benjamin, GS 1, S. 702.

²⁰⁹ Vgl. Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981.

sich die Rettung der Gegenwart und die Erlösung der Vergangenheit ereignen.²¹⁰

4.1.1 Geschichtliche Erfahrung von Zeit in der Jetztzeit

Die Entstehung eines dialektischen Bildes resultiert aus dem Zusammenprall und der Konfrontation unterschiedlicher historischer Kräfte und Widersprüche. Es erfasst die Spannung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, besonders im Kontext sozialen und kulturellen Wandels. Aus diesem Grund unterstreicht Benjamin das revolutionäre Potenzial solcher Bilder, versteckte oder vernachlässigte Facetten der Geschichte zu enthüllen und etablierte Erzählungen herauszufordern. Das *dialektische Bild* macht dabei Brüche und Diskontinuitäten in der Geschichte sichtbar und verdeutlicht, wie vergangene Ereignisse und Strukturen die gegenwärtige Zeit weiterhin prägen. Dies wird von Christian Schulte wie folgt erläutert:

„Auch wenn Benjamin im *Passagen-Werk* von einem “Jetzt der Erkennbarkeit” spricht, zielt seine Geschichtskonzeption keineswegs auf eine reine Erkenntnis des Vergangenen, sondern stehts auf eine eingreifende Praxis als der dialektischen Kehrseite des Erkennens. Diese Praxis ist dabei nicht Folge oder Resultat von Erkenntnis, sondern immer schon mit dieser verschränkt – als Exzitation.“²¹¹

Das *dialektische Bild* schafft eine Synchronizität zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Benjamins Geschichtsphilosophie zeichnet sich durch einen starken Kontrast zwischen der ständigen Unterbrechung der Kontinuität in der Gegenwart und der Gesamtheit des bisher Geschehenen in der Geschichte aus.²¹² Die Geschichte als solche ist für Benjamin nur in der *Jetztzeit* wahrnehmbar und erfahrbare. „Die Erkenntnis im historischen Augenblick aber ist immer eine Erkenntnis von einem Augenblick. Indem die Vergangenheit sich zum Augenblick - zum dialektischen Bilde -

²¹⁰ Vgl. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: *GS I*, S. 704.

²¹¹ Christian Schulte, *Erfahrung und Zerstörung- Navigationen am Nullpunkt der Kultur*, in: Christian Schulte (Hg.) *Erfahrung und Zerstörung, zwei Texte Walter Benjamins*, Vorwerk8, Berlin, 2018. S. 17.

²¹² „Die Gegenwart selbst zerstört das scheinbar Homogene und Kontinuierliche der Geschichte und reißt die Abfolge der Ereignisse auseinander.“ Vgl. Cornelia Zumbusch, *Vor- und Nachgeschichte. Bild und Zeit bei Walter Benjamin*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 81/2018, S. 201.

zusammenzieht, geht sie in die unwillkürliche Erinnerung der Menschheit ein.“²¹³

Eine Totalität der Geschichte, die in Form einer Kontinuität aufgebaut ist, wird nach Benjamin ständig durch neue Erfahrungen unterbrochen.²¹⁴ Die neuen Erfahrungen werden nicht als ein Teil von Kontinuität der Geschichte betrachtet, sondern als etwas Neues, was diese Totalität unterbricht. Aus dieser Position heraus sind alle neuen Erfahrungen etwas, das die Kontinuität von Geschichte ständig unterbricht.

Am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts entsteht ein Wandel in der Betrachtung von Geschichte. Die Geschichte wird nicht mehr chronologisch und retrospektiv betrachtet, sondern unter einem politischen Gesichtspunkt. Dadurch ändert sich auch die Beziehung zur Geschichte. Die Vergangenheit wird nicht mehr als pure Reihenfolge von Geschichtsereignissen wahrgenommen, sondern sie wird auch politisch betrachtet.²¹⁵ Diese neue Wahrnehmung der Zeit stammt aus der *surrealistischen Erfahrung*, die Peter Osborne als *avantgardistische Erfahrung* bezeichnet.²¹⁶ Die neue avantgardistische Strömung sowie der Impressionismus, Futurismus oder Surrealismus haben nicht nur neue ästhetische Konzepte entwickelt, sondern auch neue Formen der Wahrnehmung und des Ausdrucks geschaffen.²¹⁷ Die Surrealisten haben sich zum Ziel gesetzt, die Erfahrung von Freiheit mit anderen revolutionären Erfahrungen zu verknüpfen.²¹⁸ „Die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen, darum kreist der Surrealismus in allen Büchern und Unternehmen.“²¹⁹ Darunter ist ein Erfahrungsprozess der Geschichte aus der *Jetztzeit* zu verstehen. „Die Politik erhält den Primat über die Geschichte.“²²⁰ Proust, Kafka, Baudelaire und Brecht waren Benjamins Inspirationsquellen für diese neue Zeiterfahrung, wobei sich der Surrealismus als wichtigste Quelle erwies.²²¹

Die wesentliche Frage der Philosophie nach Benjamin ist die Frage nach der Beziehung zwischen

²¹³ Walter Benjamin, GS 1, S. 1233.

²¹⁴ Vgl. Walter Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: GS 1, S. 643.

²¹⁵ Vgl. Peter Osborne, *Small-scale Victories, Large-scale Defeats*, in: *Destruction & Experience*, Andrew Benjamin und Peter Osborne (Hg.), Clinamen Press, 2000. S. 59.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Vgl. Lorenz Engell, *Bewegen Beschreiben, Theorie zur Filmgeschichte*, S. 36.

²¹⁸ Vgl. Walter Benjamin, *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, in: GS 2, S. 307.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Vgl. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk, Traumstadt und Traumhaus, Zukunftsträume, antropologischer Nihilismus, Jung*, in: GS 5, S. 490f.

²²¹ Peter Osborne, *Small-scale Victories, Large-scale Defeats*, in: *Destruction & Experience*, Andrew Benjamin und Peter Osborne (Hg.), S. 59.

Metaphysik und Materialismus in der Philosophie.²²² Die Begriffe Metaphysik und Materialismus stehen in einem oppositionellen Verhältnis zueinander, welches Benjamin in seiner Philosophie zu überwinden sucht. Die adäquate Darstellung ihrer Relation zueinander erachtet er in der Zeit und in der Struktur der Zeit für gegeben. Das Konzept *Jetztzeit* ermöglicht es, dass diese Beziehung veranschaulicht wird. Es entsteht die Frage, wie Benjamin zu der *Jetztzeit* als Ort kommt, wo sich diese zwei entgegengesetzten Konzepte am besten treffen? Benjamins Sichtweise entsteht aus der Überzeugung, dass die Jetztzeit einen Raum eröffnet, wo eine politische Betrachtung der Geschichte möglich ist.²²³ Üblicherweise wird die Geschichte als eine Totalität betrachtet, wobei der Aufbau der Geschichte auf der Basis der Kausalität und Kontinuität dargestellt wird. Jede *Jetztzeit*, jede neue Gegenwart repräsentiert in Bezug auf die Geschichte eine Unterbrechung. Jede neue Erfahrung von Zeit unterbricht die Kontinuität der Geschichte. Diese neue Erfahrung in der *Jetztzeit*, die gleichzeitig eine zeitliche Unterbrechung von geschichtlicher Kontinuität repräsentiert, baut dadurch eine politische Temporalität auf. Die Erfahrung steht als etwas Neues und Unerwartetes in Bezug auf alles, was bis jetzt in der Geschichte passiert ist. Dadurch erzeugt sie eine politische Position.

4.2 Die neue Zeitbetrachtung, eine politische Zeit

Benjamins radikale politische Betrachtung sowohl von Geschichte als auch von der Gegenwart ist nicht ausschließlich seine eigene Idee, sondern diese neue Betrachtungsweise von Zeit zeigt sich am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts überall in der Wahrnehmung.²²⁴ Das dominante Merkmal der Lebenserfahrung in der Moderne ist nicht mehr, wie es war, die Ausdehnung von Tradition und die übliche Kontinuität. Stattdessen ist eine neue Wahrnehmung entstanden, eine die auf der Basis der Unterbrechung von Erfahrung und des Schocks der Großstadt basiert.²²⁵ Aus diesem Grund schafft die Moderne eine politische Betrachtungsmöglichkeit sowohl von sich selbst als auch von der Geschichte und der Vergangenheit insgesamt. Diese neue Wahrnehmung taucht bei verschiedenen Autoren

²²² Vgl. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: *GS I*, S. 693-794. sowie *Theologisch-politisches Fragment*, *GS 2*, S. 203.

²²³ Peter Osborne, *Small-scale Victories, Large-scale Defeats*, in: *Destruction & Experience*, Andrew Benjamin und Peter Osborne(Hg.), S. 83.

²²⁴ Vgl. Thomas Kleinspehn, *Der flüchtige Blick, Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*, S. 214-257.

²²⁵ Cornelia Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern, Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, S. 111.

gleichzeitig auf: bei Charles Baudelaire, Marcel Proust, Franz Kafka, und Bertolt Brecht. Aber eine volle Bedeutung von politischer Betrachtung der Zeit kristallisiert sich erst in der Arbeit der Surrealisten heraus. Im Surrealismus findet Benjamin den Ausgangspunkt für seine politische Geschichtstheorie.²²⁶ Aus seiner Sichtweise hat der Surrealismus einen neuen Zugang zur geschichtlichen Wahrnehmung gebracht. Deswegen bezeichnet er den Surrealismus als eine revolutionäre Bewegung und Ausdrucksform. Einer der Gründe, warum Benjamin angefangen hat, alle Kunstwerke politisch zu begreifen, stammt aus seiner Erfahrung von surrealistischen Kunstwerken. Im Surrealismus ist das entscheidende Merkmal der Kunstwerke ihre politische Dimension. Diese politische Dimension, die in surrealistischen Kunstwerken so deutlich anschaulich wird, erscheint für Benjamin nicht nur ein Merkmal der Kunst allein zu sein, sondern ist das Hauptmerkmal der allgemeinen Lebenserfahrung am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts.²²⁷

4.2.1 *Der Surrealismus, die politische Betrachtung der Welt*

Am Ende des 19. Jahrhunderts scheint das neue politische Weltvorstellung überall in der Gesellschaft angekommen zu sein. Die Surrealisten, aber auch Benjamin finden ihre Inspiration in dem Abfall, in der veralteten Mode, sowie in der Industrialisierung.²²⁸ Sie finden ihre Inspiration in den Trümmern und im Abfall dessen, was die Gesellschaft weggeworfen hat. Das, was vergessen wird und keine Funktion mehr hat, ist für die Surrealisten die Quelle ihrer neuen Beschäftigung.²²⁹ Die Mode, die passé ist, ist für Surrealisten ein Mittel, um über die Vergangenheit und das Jetzt nachzudenken. In der vergangenen Mode stecken die damaligen Wünsche und die Bedürfnisse, die in der *Jetztzeit* durch Abstand anschaulich geworden sind. Der Betrachter ist durch den zeitlichen Abstand imstande, die

²²⁶ "If surrealist experience was the secret cargo of aestheticism, political experience (the political experience of history) was to be the secret cargo of Surrealism." Peter Osborne, *Small-scale Victories, Large-scale Defeats*, in: *Destruction und Experience*, Andrew Benjamin und Peter Osborne (Hg.), S. 63.

²²⁷ Vgl. Peter Osborne: *Small-scale Victories, Large-scale Defeats*, in: *Destruction und Experience*, Andrew Benjamin and Peter Osborne (Hg.).

²²⁸ Vgl. Walter Benjamin, *Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, GS 2, S. 295-310. sowie Walter Benjamin, *Berliner Chronik*, GS 5, S. 465.

²²⁹ "Er [Breton] hat sich einer erstaunlichen Entdeckung zu rühmen. Er zuerst stieß auf die revolutionären Energien, die im »Veralteten« erscheinen, in den ersten Eisenkonstruktionen, den ersten Fabrikgebäuden, den frühesten Photös, den Gegenständen, die anfangen auszusterben, den Salonflügeln, den Kleidern von vor fünf Jahren, den mondänen Versammlungslokalen, wenn die vogue beginnt sich von ihnen zurückzuziehen. Wie diese Dinge zur Revolution stehen - niemand kann einen genaueren Begriff davon haben als diese Autoren" Vgl. Walter Benjamin, *Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, GS 2, S. 299.

vergangenen Sehnsüchte, die in der Mode ausgedrückt sind, zu entkoppeln und zu analysieren. Eine andere wesentliche Quelle der Untersuchung war für die Surrealisten die Industrialisierung selber, besonders das Fließband. Für sie war dieser Prozess des ständigen Antriebs der Maschine besonders faszinierend, da der Mensch zum Sklaven der Maschine wurde. Die Arbeitszeit wird bei dem Fließband nicht mehr nach den Bedürfnissen des Menschen organisiert, sondern nach denen der Maschine. Alle diese Quellen ihrer Untersuchung zeigen in verschiedener Art und Weise den Zeitgeist der Moderne und ihr wesentliches Merkmal, die Negation. Alle diese Elemente sind Form „revolutionärer Erfahrung“²³⁰, wie es Benjamin beschreibt, und eine Form von „revolutionärem Nihilismus“²³¹, wie es Peter Osborne definiert. Die Lebenserfahrung der Moderne beinhaltet in sich immer eine Dimension der Verweigerung und der Negation, die zu einer revolutionären Erfahrung führt, wodurch wiederum eine neue politische Betrachtung der Welt entstehen kann.

Die Frage ist: Was genau ist hier das Revolutionäre? Was war das Revolutionäre am Surrealismus? In seinem Essay über den Surrealismus beschreibt Benjamin, wie diese neue Kunstrichtung die alten Grenzen der Kunstgattungen in Frage stellte. Ihre Revolution war zuerst in der Poesie geboren worden, „weil sie die Dichtung dadurch negiert, daß sie über sie hinausgeht.“²³² In seinem Buch *Geschichte des Surrealismus* schreibt Maurice Nadeau, dass die übliche Anordnung in Gedichtform von den Surrealisten verpönt wird und sie es vorziehen, der automatischen Niederschrift von Texten Platz zu machen, die dem Unbewussten und dem Traumprotokoll Raum geben.²³³ Dieser Gedanke wurde später von Walter Benjamin als surrealistische Erfahrung aufgegriffen und zum Grundbegriff seiner Geschichtstheorie gemacht. „Sollte Erwachen die Synthesis sein aus der Thesis des Traumbewußtseins und der Antithesis des Wachbewußtseins? Dann wäre der Moment des Erwachens identisch mit dem »Jetzt der Erkennbarkeit«, in dem die Dinge ihre wahre – surrealistische – Miene aufsetzen.“²³⁴ Die Hauptidee des Surrealismus lautete: „An die Stelle des alten, gängigen Gegensatzes des Bürgers und des Künstlers tritt der krassere Gegensatz zwischen Revolutionär und Besitzendem, zwischen Knecht und Herr.“²³⁵ In diesem Zusammenhang lässt sich eine Nähe des Surrealismus zum Marxismus

²³⁰ Vgl. Ebd., S. 300.

²³¹ Vgl. Peter Osborne: *Small-scale Victories, Large-scale Defeats*, in: *Destruction and Experience*, Andrew Benjamin and Peter Osborne (Hrsg.), S. 61.

²³² Vgl. Maurice Nadeau, *Geschichte des Surrealismus*, Rowohlt Verlag, Paris, 1965. S. 19.

²³³ Vgl. Ebd.

²³⁴ Vgl. Walter Benjamin, *Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts*, GS 5, S. 579.

²³⁵ Vgl. Maurice Nadeau, *Geschichte des Surrealismus*, S. 20.

feststellen. Einige Vertreter des Surrealismus waren auch politisch aktiv, als Simplisten oder Mitglieder der Kommunistischen Partei, wie beispielsweise Louis Aragon²³⁶ oder André Breton.²³⁷

Die surrealistischen Bilder, die Benjamin als Vorlage für sein dialektisches Bild diente, stammen aus dem *Manifest des Surrealismus*²³⁸ von André Breton. Hier lehnt sich Breton an Pierre Reverdy an, um ein surrealistisches Bild zu definieren. Sie entstehen nicht durch Vergleiche, sondern durch die Juxtaposition entfernter Wirklichkeiten, die dadurch ein stärkeres emotionales Bild erzeugen.²³⁹ Diese Annäherung verschiedener entfernter Wirklichkeiten entspricht der Methode der Montage, die im Medium Film zu finden ist, wobei die Montage innerhalb des Bildes und nicht in der Verbindung zwischen den Bildern entsteht. In diesem Kontext sind insbesondere die Filmbeispiele von Luis Buñuel und Salvador Dalí zu nennen, in denen die Beziehungen im Bild durch Plötzlichkeit und Überraschung transformiert werden. Als exemplarische Filme können hier *Un Chien andalou* (1929) und *L'Age d'Or* (1930) genannt werden.

Der Surrealismus hat nicht versucht, wie die klassische Kunst, das ästhetische Vermögen oder den transzendentalen Zugang zu etwas Göttlichem und Ewigem ins Zentrum ihrer Bewegung zu stellen, sondern die Politik. „Diese Revolution in Bereich der Dichtkunst wurde durch eine Revolution der Innerlichkeit des Menschen und seines Weltverhältnisses ermöglicht.“²⁴⁰ In diesem Sinne kann der Surrealismus nicht als eine neue Kunstrichtung bezeichnet werden, sondern als ein Weg, neue Erkenntnisse zu gewinnen, die bis dahin nicht systematisch erforscht wurden. Dies betrifft insbesondere das Unbewusste, den Traum und den Wahnsinn, die als Kehrseite der logisch geordneten Welt betrachtet werden können.²⁴¹ Die Surrealistische Methode impliziert eine Verfremdung des Gewohnten, welche als eine Art Sabotage am Vertrauten betrachtet werden kann.²⁴² In den Worten Ralf Konersmanns handelt es sich darum, die Konventionen, welche die Ordnung der Dinge zusammenhalten, aufzukündigen und aus einer ironisch gebrochenen Souveränität heraus neue Regeln

²³⁶ Vgl. Susan Buck-Morss, *The origin of negative dialectics*, Free Press, New York, 1977. S. 273.

²³⁷ Vgl. Maurice Nadeau, *Geschichte des Surrealismus*, S. 151.

²³⁸ Vgl. André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, Translated by Richard Seaver & Helen Lane, The University of Michigan Press, 1969. S. 20.

²³⁹ Vgl. Thomas Weber, *Dialektisches Bild*, S. 705.

²⁴⁰ Vgl. Maurice Nadeau, *Geschichte des Surrealismus*, S. 20.

²⁴¹ Vgl. Ebd., S. 50.

²⁴² Vgl. Ralf Konersmann, *Erstarrte Unruhe, Walter Benjamins Begriff der Geschichte*, Fischer Verlag, 1991. S. 55.

und Ordnungen zu entwerfen.²⁴³ Im Surrealismus ist die Politik der wesentliche Blickwinkel, aus welchem die Kultur betrachtet werden soll. In seiner Analyse kommt Thomas Weber zu dem Schluss, dass Benjamin in seinen Werken verschiedene Motive des Surrealismus aufgreift und sie durch den Kontext des Politischen für eine eigene Darstellungsform adaptiert.²⁴⁴ In seinem Aufsatz über den Surrealismus wendet Benjamin diese politische Sichtweise nicht nur auf das Kunstwerk, sondern auch auf das gesamte moderne Leben an. Seine Versuch ist es "im Raum des politischen Handelns den hundertprozentigen Bildraum [zu] entdecken."²⁴⁵ Benjamin sagt in demselben Aufsatz, dass in der Moderne die Gegenstände des Alltags eine besondere neue Wertschätzung erhalten haben, indem man sie mit poetischen Augen betrachtet. Diese Objekte erhalten dadurch eine Form von *profaner Erleuchtung*²⁴⁶.

4.3 Die Profane Erleuchtung

Die Suche nach der Erleuchtung im Profanen sowie das Mystische im Alltäglichen war die Aufgabe von Surrealisten. Indem die politische Dimension ein wesentliches Merkmal ihrer Kunstbewegung wird, ändert sich auch ihr Bezug zum Transzendentalen. Die Erleuchtung entsteht jetzt nicht mehr durch ritualisierte Kulthandlungen, sondern wird im profanen Alltag erfahren. In ihrem Umgang mit der Tradition, insbesondere in Bezug auf die Kunst und die Religion, haben die Surrealisten die Destruktion als ihre Methode benutzt. Aus diesem Grund situiert Benjamin den Surrealismus an der Seite, wo früher die Kunst und Religion geherrscht haben. Jetzt wird diese Sphäre durch die Kraft der *profanen Erleuchtung* ersetzt. Im zwanzigsten Jahrhundert übernimmt die Kunst durch die Ästhetik die Position, die früher die Religion gehabt hat. Peter Osborne fasst dies so zusammen: „Surrealism liberated the pent-up energy trapped in the autonomous work of art, setting free the consciousness of the 'aesthetic' as a domain for the experience of truth, free to roam over the entire world of cultural experience.“²⁴⁷

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Vgl. Thomas Weber, *Dialektisches Bild*, S. 704.

²⁴⁵ Vgl. Walter Benjamin, *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, GS 2, S. 307

²⁴⁶ Ebd., S. 309.

²⁴⁷ Peter Osborne, *Small-scale Victories, Large-scale Defeats*, in: *Destruction und Experience*, Andrew Benjamin and Peter Osborne (Hrsg.), S. 62.

4.3.1 Der Surrealismus als Avantgarde

Das avantgardistische Element des Surrealismus entsteht durch ihre Untersuchung von Trennungen zwischen Kunst und anderen kulturellen Praxen, die sie hinterfragt haben.²⁴⁸ Die Trennungen, die sowohl auf begrifflicher als auch auf institutioneller Ebene bis dahin in der Praxis geherrscht haben, haben die Surrealisten in Frage gestellt. Sie haben nicht versucht, die künstlerische Praxis zu untergraben, sondern diese Praxis auf die universelle Ebene zu erheben. Deswegen nimmt Benjamin den Surrealismus als Basis für seine Gedanken, nicht nur, um seine Kunsttheorie zu entwickeln, sondern auch, um die allgemeine Erfahrungstheorie aufzubauen. Peter Osborne weist darauf hin, dass sich die Surrealisten das Konzept des *Unbewussten* von Sigmund Freud als eine Form der säkularen Antwort auf das religiöse Weltbild angeeignet haben.²⁴⁹ Das *Unbewusste* war ein Konzept, das es ihnen erlaubte, die Welt als Traumwelt zu interpretieren und dadurch die Grenzen zu überwinden, um sich frei bewegen zu können. Durch diesen befreiten Blick ist das Bewusstsein bei den *erwachten* Surrealisten imstande die Lebensrealität ihrer Zeit als Ruine einer Traumwelt zu erkennen und zu entlarven.²⁵⁰ Trotzdem, der Blick war nicht imstande, die historische Dimension dieser Ruine zu entkoppeln, um diese Ruine als Ruine der Bourgeoisie zu verstehen. "[N]othing to help us understand these ruins as 'the ruins of the bourgeoisie'."²⁵¹ An diesem Punkt hebt Peter Osborne Benjamins wesentlichen Beitrag zu einer neuen Betrachtungsweise von Erfahrung hervor.²⁵² Er sieht Benjamin nicht als surrealistischen Geschichtsschreiber, sondern als Theoretiker von surrealistischer Erfahrung. Bertolt Brecht, so Osborne, habe im Veralteten und in den Trümmern ein revolutionäres Potential gefunden und es mit der Philosophie des Surrealismus verbunden. Benjamin ging nach Peter Osborne noch einen Schritt weiter, indem er diese Potentialität mit der Geschichte selbst verband und ihr eine *messianische Kraft* zuschrieb.²⁵³

Die geschichtliche Erfahrung wird im Surrealismus als politische Erfahrung wahrgenommen. Hier liegt die revolutionäre Kraft des Surrealismus. Sie ist imstande, einen radikalen neuen Begriff von

²⁴⁸ Vgl. Walter Benjamin, *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, GS 2, S. 300ff.

²⁴⁹ Peter Osborne, *Small-scale Victories, Large-scale Defeats*, in: *Destruction und Experience*, Andrew Benjamin and Peter Osborne (Hrsg.), S. 63.

²⁵⁰ Vgl. Maurice Nadeau, *Geschichte des Surrealismus*, S. 226.

²⁵¹ Peter Osborne, *Small-scale Victories, Large-scale Defeats*, in: *Destruction und Experience*, Andrew Benjamin and Peter Osborne (Hrsg.), S. 63.

²⁵² Ebd.

²⁵³ "It is in this move – the reintroduction of a Messianic idea of history as a redemptive whole into the context of Surrealist experience – that the originality of Benjamin's work as a theory of avant-garde experience is to be found." Ebd.

geschichtlicher Zeit zu produzieren. Diese Kraft ermöglicht es den Surrealisten und Benjamin, die Geschichte anstatt durch kausale und lineare Sichtweise politisch zu betrachten. In dieser Hinsicht hat die Politik im Surrealismus sowie auch in Benjamins Gedanken Vorrang in Bezug auf die Geschichte.²⁵⁴ Anders formuliert bedeutet es, dass auf der Basis politischer Betrachtung die Gegenwart einen Vorrang gegenüber der Vergangenheit und den Berichten aus der Geschichte übernimmt. Benjamin definiert es so: „[...] die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.“²⁵⁵ Nur durch das spezifische Jetzt entsteht eine Verbindung zwischen Jetzt und der Vergangenheit. In dieser *Jetztzeit* treffen sich die Wahrheit mit ihrer metaphysischen Dimension und die Geschichte, die eine materialistische Position vertritt, in einer politischen Erfahrung.

Benjamin postuliert in seiner Analyse, dass zwei auf den ersten Blick disparate Phänomene - Messianismus und Materialismus - in der *Jetztzeit* in ein Verhältnis zueinander treten. Es ist ein Zusammenkommen von Messianismus auf der einen Seite, der in der *Jetztzeit* eine Form von Wahrheit einnimmt, und dem Materialismus, der durch die Geschichte vertreten wird. Benjamins gleichzeitige Beschäftigung mit dem Messianismus und dem Materialismus sollte man nicht als einen widersprüchlichen Punkt seiner Gedanken betrachten. Vielmehr sollte man sie als einen Versuch verstehen, die Wahrheit innerhalb der Geschichte wahrzunehmen. In Benjamins Gedanken wird die Wahrheit aus unterschiedlichen theologischen und historischen Standpunkten untersucht. Sowohl der Messianismus als auch der Materialismus haben gemeinsame Auswirkungen, so dass sie nicht mehr voneinander getrennt werden können. Aus dieser theologischen und historischen Untersuchung entsteht auch Benjamins Sprachphilosophie. In seinem Essay *Die Aufgabe des Übersetzers* versucht Benjamin zu erklären, warum die Wahrheit nicht nur in einer Sprache, sondern in allen Sprachen zu finden ist.²⁵⁶ Seine Beschäftigung mit Übersetzung ist ein Versuch, die Wahrheitsposition innerhalb jeder Sprache zu finden. Daraus entsteht seine Schlussfolgerung, dass die Wahrheit die Gemeinsamkeit aller Sprachen und aller Übersetzungen ist.

²⁵⁴ Vgl. Walter Benjamin, *GS 5*, S. 491.

²⁵⁵ Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, *GS 1*, S. 701.

²⁵⁶ Vgl. Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, *GS 4*, S. 9-21.

4.4 Der Messianismus und der Materialismus, die Suche nach der Wahrheit

In Benjamins Philosophie nimmt die Wahrheit als Konzept einen zentralen Punkt ein. Sie ist, wie jedes andere Konzept bei Benjamin, mehrdeutig und hat eine konstellative Natur. Die Wahrheit beinhaltet in sich nach Benjamin immer eine Dimension der Ewigkeit, obwohl ihr Kontext immer historisch situiert ist.²⁵⁷ Deswegen sind die Konzepte wie Geschichte und Ewigkeit zentrale Begriffe in Benjamins Philosophie.²⁵⁸ Die Wahrheit steht bei Benjamin in einem engen Zusammenhang mit dem Konzept der Zeit. Sie lehnt sich immer auf einen besonderen Moment der Geschichte, auf eine genaue Zeit an. Aber sie ist auch ständing in der Verbindung mit dem ewigen Konzept der Zeit, mit der zeitlosen Zeit. Das ist deswegen so, weil aus der Position der Ewigkeit, die Wahrheiten immergültig sind. Sowohl die besondere geschichtliche Zeit als auch die ewige Zeit sind für die Wahrheit eine Quelle der bewährten Erkenntnisse. „Truth may be eternal, but its content is immanently historical.“²⁵⁹

In seiner Philosophie hat Benjamin auf eine messianische Tradition bezogen, um den historischen Materialismus zu interpretieren. Benjamin hat versucht, durch den Messianismus den Materialismus zu betrachten. Auf den ersten Blick scheint dieser Versuch ein Widerspruch zu sein. Die wesentliche Frage und das Ziel beider Positionen ist die Suche nach der Wahrheit. In diesem Sinne ist die Wahrheit nie nur in einer Sprache zu finden. Sie ist in allen Sprachen spürbar.²⁶⁰ So ist die Wahrheit auch nicht ausschließlich im Messianismus oder im Materialismus zu entdecken, sondern befindet sich auf beiden Seiten mit jeweils unterschiedlichen Sichtweisen. In der Sprache selbst entsteht eine Veränderung durch die Übersetzung. Der Inhalt wird durch die Übersetzung in das, was gesagt wird, transformiert. Aber trotzdem, das Wesentliche, die Wahrheit, bleibt gleich.²⁶¹

Der Versuch, das moderne Leben in die Sprache der Tradition zu übersetzen, ist ein zentrales Thema Kafkas, und gerade weil dieser Versuch unmöglich ist, spielt Kafka in Benjamins Philosophie eine große Rolle.²⁶² Eine Erlösung ist für Benjamin innerhalb der historischen Zeit nicht möglich. Die

²⁵⁷ Vgl. Walter Benjamin, *Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts*, GS 5, S. 578.

²⁵⁸ Ebd., GS 5, S. 571-611. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, GS 1, S. 693-794.

²⁵⁹ Vgl. Peter Osborne, *Small-scale Victories, Large-scale Defeats*, in: *Destruction und Experience*, Andrew Benjamin and Peter Osborne (Hrsg.), S. 58.

²⁶⁰ Vgl. Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, GS 4, S. 10.

²⁶¹ Ebd. S. 17.

²⁶² Vgl. Peter Osborne, *Small-scale Victories, Large-scale Defeats*, in: *Destruction und Experience*, Andrew Benjamin and Peter Osborne (Hrsg.), S. 71.

Erlösung ist nur innerhalb der messianischen Zeit möglich, wo die Gesamtheit der Geschichte und ihre volle Bedeutung und Wahrheit(en) offenbar wird. Die Erlösung erscheint in der historischen Zeit als eine unendliche Verschiebung.

Die Gegenwart ist nicht nur all das, was die Vergangenheit nicht war, sondern sie ist auch all das, was in der Vergangenheit unterdrückt worden ist. Indem die Vergangenheit auch die Gegenwart unterdrückt, konstruiert sie eine historische Zeitlichkeit, eine Weitergabe der Vergangenheit in Form einer Tradition. Benjamin betrachtet die Gegenwart als eine Möglichkeit, die revolutionäre Erfahrung von Vergangenheit (Geschichte) zu haben.²⁶³ Die unterschiedlichen Erzählungen entsprechen verschiedenen Erinnerungen und Geschichtsbetrachtungen, die dadurch eigene Temporalisierungen von Geschichte erzeugen. Die Erinnerungen bauen eine Tradition, indem sie weitererzählt werden. Deswegen kann man die Geschichtsschreibung als eine Form der Aufzeichnungen von Erinnerungen betrachten. Dennoch ist die klassische Universalgeschichtsschreibung in Tradition verwurzelt, was sie daran hinderte, zeitgenössische Geschichte mit einem mehrdimensionalen Blickwinkel zu erfassen.²⁶⁴ Vergangenheit im Sinne von Tradition hat die Tendenz, eine eigene Zeitstruktur zu etablieren, die darauf abzielt, die Gegenwart zu unterdrücken, die immer versucht, etwas Neues zu schaffen. Eine Dominanz der Vergangenheit oder der Tradition im modernen Leben und seiner Gegenwart entspricht jedoch nicht mehr der heutigen Wahrnehmung. Die Menschen sind in der Lage, die Vergangenheit mit neuen Augen zu sehen und ihre Bedürfnisse zu erkennen. Aus diesem Grund ist die Gegenwart ein Ort, an dem eine revolutionäre Betrachtung der Geschichte stattfinden kann. Zugleich besteht nach Benjamin die Aufgabe der Geschichtsschreibung in der Moderne nicht mehr nur darin, Erinnerungen wachzurufen, sondern Verbindungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart herzustellen.

4.4.1 Das Hauptmerkmal der Moderne, die amnestische Temporalität

Im modernen Leben liegt der Fokus immer auf dem Neuen, dem Aktuellen, und nicht auf der Kontinuität der Tradition. Als Ergebnis ergibt sich in der Moderne ein Zusammenbruch des Erinnerns, der sich auch auf die Geschichtsschreibung auswirkt. Das wesentliche Merkmal des modernen Lebens

²⁶³ Vgl. Walter Benjamin, *Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts*, GS 5, S. 578.

²⁶⁴ Vgl. Hermann Lübbe, *Geschichtsphilosophie und politische Praxis*, in: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel (Hrsg.), Wilhelm Fink Verlag, München, 1973. S. 224.

ist das Vergessen. Die Modernität beinhaltet in sich eine Art amnestische Temporalität. Um diese Auswirkung zu kompensieren, übernimmt die Geschichtsschreibung die Funktion, die Kontinuität aufzubauen.²⁶⁵ Dadurch werden Verbindungen zwischen Vergangenheit und Jetzt hergestellt. Im Gegensatz zu dieser neuen Aufgabe der Geschichte liegt bei der klassischen Geschichtsschreibung die ausschließliche Priorität auf dem puren Aufruf der Erinnerungen.

Einen völlig anderen Zugang zu der Problematik der Geschichtsschreibung in der Moderne zeigt Baudelaire.²⁶⁶ Bei ihm wird die *amnestische Temporalität* absichtlich anerkannt und sich angeeignet.²⁶⁷ Er sieht diese als Vorteil und nicht als Behinderung. Nach Baudelaire ist es notwendig, eine abstrakte Temporalität aufbauen, um ein ewiges Bild aus der vergänglichen Temporalität aufzurufen. Einen ähnlichen Zugang zum zeitlichen Aufbau zeigt auch Walter Benjamin.²⁶⁸ Für ihn ist die Moderne keine genaue historische Zeit, die einige spezifische Ereignisse in sich trägt, sondern sie bedeutet den Aufbau einer eigenen temporalen Struktur. Diese spezifischen zeitlichen Strukturen zeigen sich zum Beispiel durch die technische Reproduzierbarkeit, die industrialisierte Arbeit oder auch durch das Leben in der Großstadt sowie am Film.²⁶⁹ Alle diese neu entstandenen zeitlichen Prozesse haben die Herstellung von Waren zum Ziel. Obwohl sie versuchen, etwas Neues zu produzieren, werden sie in Wahrheit immer das Gleiche hervorbringen. Dadurch wird das Konzept von Modernität selber auch umgewandelt. Die Moderne kann nicht nur als Fortschritt, sondern auch als Gefahr gesehen werden. Beim Fließband zum Beispiel wird etwas Neues produziert, das in seiner Wiederholung *immer wieder das Gleiche*²⁷⁰ produziert

Die Modernität produziert die *homogene und leere Zeit* in der Geschichtsschreibung.²⁷¹ Das bedeutet, dass die Ereignisse aus der Geschichte auch als Ware produziert und rezipiert werden. Jedes Ereignis ist zwar neu, aber in Bezug auf die Gegenwart wird es als *immer das Gleiche* wahrgenommen. Dadurch

²⁶⁵ Vgl. Osborne Peter Osborne, *Small-scale Victories, Large-scale Defeats*, in: *Destruction und Experience*, Andrew Benjamin and Peter Osborne (Hrsg.). S. 78.

²⁶⁶ Vgl. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen*, Reclam, Stuttgart, 1980.

²⁶⁷ "Es ist Zeit, sich zu berauschen, um nicht die gequälten Sklaven der Zeit zu sein." Charles Baudelaire, *Enivrez-vous/Man muss immer trinken sein*.

²⁶⁸ Vgl. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*.

²⁶⁹ Vgl. Thomas Kleinspehn, *Der flüchtige Blick, Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*, S. 244.

²⁷⁰ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Viertes Buch, Aphorismus 341, KSA 3, S. 570.

²⁷¹ Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte, GS I*, S. 701.

kann die Modernität mit dem Begriff des Neuen ausgeglichen werden. Der Unterschied ist, dass in der Modernität das Neue als *immer das Gleiche* rezipiert wird.

Das Spannende an diesen Überlegungen ist das Verhältnis von Ewigkeit und Neuheit in diesen Gedanken. Benjamin ist auf der Suche nach einer Spaltung in der zeitlichen Struktur, um eine neue historische Erfahrung zu ermöglichen.²⁷² Er findet diese Spaltung in der *Jetztzeit* der Zeit, wo das Neue und *immer das Gleiche* gleichzeitig wahrgenommen werden können. Die *Jetztzeit* ist für Benjamin ein Übergang aus der *homogenen und leeren Zeit* (chronologische Zeit) in eine *kairologischen Zeit*, in die messianische Zeit.²⁷³ Die *Jetztzeit* wird bei Benjamin als Form einer neuen historischen Erfahrung ausgewählt - genau wegen der Ununterscheidbarkeit zwischen dem Neuen und dem Immergleichen. Die *Jetztzeit* ist der einzige Moment, wo etwas anderes außer der ewigen Wiederkehr des Gleichen entstehen kann. Die *ewige Wiederkehr* kann als eine Art Verbindungsort zwischen der Ewigkeit und einem bestimmten historischen Moment betrachtet werden, der als konfektioniert gilt und von Benjamin als „*es war einmal im Bordell des Historismus*“ bezeichnet wurde.²⁷⁴

Aus der Perspektive Benjamins sollte die Beziehung zwischen Moderne und Geschichtsschreibung neu konzipiert werden, um eine Art messianische Erfahrung der geschichtlichen Zeit zu ermöglichen. Der Begriff der *Jetztzeit* bezeichnet die Anwesenheit der gesamten Geschichte, welche durch das Prisma der historischen Gegenwart reflektiert wird.²⁷⁵ Die *Jetztzeit* beinhaltet in sich die Möglichkeit, die Ewigkeit zu erreichen, indem sie die ewige Wiederkehr mit dem *Es-war-einmal* in Verbindung setzt. Dieses *Es-war-einmal* sollte man als einen Aufruf der Erinnerung aus einer neuen Perspektive betrachten (*Eingedenken*).²⁷⁶ In der *Jetztzeit* sind die Natur und die Geschichte eins und ewig. Die Vergangenheit wird zusammen mit der Gegenwart als Form einer Erlösung und geschichtlichen

²⁷² Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS 5, S. 578.

²⁷³ Benjamin verwendet in seinem Werk grundsätzlich nie den Begriff der *kairologischen Zeit*, sondern diese ist durch den Begriff der *Jetztzeit* zu verstehen. Vgl. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, GS1/2, S. 701. In der Benjamin-Rezeption wird der Begriff der *kairologischen Zeit* jedoch häufig verwendet. Vgl. Christian Schulte, *Kairos und Aura Spuren Benjamins im Werk Alexander Kluges*, und in Christian Schulte, *Kritik und Kairos Essayismus zwischen den Medien bei Alexander Kluge*.

²⁷⁴ Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, GS 1, S. 702.

²⁷⁵ Osborne Peter Osborne, *Small-scale Victories, Large-scale Defeats*, in: *Destruction und Experience*, Andrew Benjamin and Peter Osborne (Hrsg.). S. 84.

²⁷⁶ *Eingedenken* bezeichnet ein geschichtliches Bewusstsein und eine Form des Erinnerns, in der die Vergangenheit nicht als etwas Abgeschlossenes begriffen und verklärt, sondern im Gegenteil ihre Gegenwärtigkeit betont wird. Siehe dazu Stefano Marchesoni, *Walter Benjamins Konzept des Eingedenkens. Über Genese und Semantik einer Denkfigur*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2016.

Erfahrung wahrgenommen. Benjamin versucht durch seine Theorie eine revolutionäre Erfahrung von Geschichte zu entwickeln.

Die Erinnerungen sind die Basis für die Tradition. Die Entwicklungen von verschiedenen literarischen Formen entsprechen den unterschiedlichen Formen von Geschichte, d.h. die unterschiedlichen Formen von Erinnerung und unterschiedlicher Zeitlichkeiten der Geschichte. Als Beispiel ist hervorzuheben: In der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts werden verschiedene geschichtliche Zeitlichkeiten in *Grand Narrative* ausgedrückt. Große Erzählungen²⁷⁷ sind umfassende, allumfassende Geschichten oder Erklärungen, die Gesellschaften verwenden, um Wissen, Kultur und soziale Praktiken zu legitimieren. Diese vermitteln den Menschen ein Gefühl von Einheit, Zweck und Richtung. Im zwanzigsten Jahrhundert ist diese Form aber nicht mehr imstande, die moderne Geschichtlichkeit zu erfassen und darzustellen.²⁷⁸ Deshalb hat die Geschichtsschreibung in dieser Form im Laufe des 20. Jahrhunderts an Glaubwürdigkeit verloren. Die Geschichte wird eher als etwas Archaisches wahrgenommen, als etwas, das aus einer anderen Zeit, aus einer anderen Welt ist. Sie kommt aus einer Welt, in der wir nicht mehr sind, und aus diesem Grunde beinhaltet sie in sich etwas Schönes. Im zwanzigsten Jahrhundert bedeutet die Betrachtung von Welt durch historiographische Augen eine pure Nostalgie. Gleichzeitig befindet sich in der Literatur der Roman als Form auch in einer Krise.²⁷⁹ Er wird langsam durch eine neue Form von Kommunikation, die abgekürzte Form und die Information, ersetzt.²⁸⁰ Benjamin ist der Meinung, dass sogar die Information durch den Reiz, die pure Erfahrung des Schocks, ersetzt wird.²⁸¹ Die Erfahrungen werden in der modernen Gesellschaft nur oberflächlich wahrgenommen, ohne ein Teil der Erinnerung zu sein. Das ist eine Art Schutz gegen die Reizüberflutung für den Körper. Die Erfahrungen werden also nur auf der Schokebene wahrgenommen. Peter Osborne erklärt den Umwandlungsprozess der Wahrnehmung in der Moderne. Nach ihm schützt sich die Wahrnehmung von Menschen in der Moderne vor dem Schock, indem sie den Schock registriert, ohne sich mit ihm auseinanderzusetzen. Dadurch wird der Körper vor der Reizüberflutung geschützt, indem er von der Erinnerung abgetrennt

²⁷⁷ Zur Kritik der *Großen Erzählung* (*Grand Récit*), vgl. Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen: Ein Bericht*, Wien, Passagen Verlag, 2015.

²⁷⁸ Vgl. Wolfhart Pannenburg, *Erfordert die Einheit der Geschichte ein Subjekt?* in: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel (Hrsg.), Fink Verlag, 1973. S. 478–490.

²⁷⁹ Vgl. Irving Wohlfarth, *On the messianic structure of Walter Benjamins last reflections*, in: *Walter Benjamin critical Evaluations in Cultural Theory*, Peter Osborne (Hrsg.), Routledge Verlag, 2005. S. 170.

²⁸⁰ Vgl. Walter Benjamin, *Der Erzähler*, in *GS 2*, S. 444.

²⁸¹ Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, *GS 1*, S. 503ff.

ist. Das Ergebnis dieses Prozesses ist die Erinnerung, die langsam unbewusst wird („memory thus becomes unconscious“²⁸²). Gleichzeitig wird die gesamte Erfahrung durch die Schockebene wahrgenommen.²⁸³

Die Traditionen sind auf Basis der Erinnerungen aufgebaut. Sie führen zu der Entstehung von Traditionen, was wiederum durch den Prozess der Geschichtsschreibung bewahrt wird. Aber, wenn die Erinnerungen in Frage gestellt werden, wenn die Prozesse der Erinnerung durchgebrochen werden, wie in der Moderne, dann wird die Geschichte selbst in Frage gestellt. Der Historismus antwortet auf diese Krise, auf die Schockwirkung des modernen Lebens, welches seine eigene Vergangenheit vergisst, durch die Betrachtung der Geschichte als Wissenschaft und als Fortschritt.²⁸⁴ Im zwanzigsten Jahrhundert bezieht sich der Historismus auf die Vergangenheit nicht mehr durch die Erinnerungen, sondern betrachtet die Geschichte als Wissenschaft. Der Historismus tauscht das Konzept von Erinnerung mit dem Konzept der Kontinuität aus. Anstatt die Erinnerungen als Verbindungsmittel zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu betrachten, wird die Kontinuität durch neue abstrakte chronologische Formen aufgebaut. Die temporale Vergessenheit wird durch den Wiederaufbau der Kontinuität und durch die abstrakte chronologische Form ersetzt, das ist die *homogene und leere Zeit* Sinne Benjamins. Seine Geschichtsphilosophie beinhaltet in sich eine Zusammensetzung zweier unterschiedlicher Thesen über die Geschichte. Einerseits zeigt seine Theorie eine objektivistische Neigung, um dazustellen, *wie es gewesen ist*. Andererseits sind die Elemente der Aufklärungstheorie, wo die Geschichte im Sinne eines Fortschritts gedacht wird, einen ständigen Begleiter. Gleichzeitig beinhaltet seine Geschichtsthese auch die theologische, d.h. messianische wie auch die materialistische, marxistische Dimension.²⁸⁵

Benjamins Kritik der Geschichtsschreibung bezieht sich in erster Linie auf die übliche temporale Struktur von Geschichtsschreibung: Kontinuität und Kausalität. Anderswo in Benjamins Arbeit (*Baudelaire Essay*²⁸⁶) wird das Merkmal der Moderne, die Vergessenheit als ein Vorteil gedacht. In der Moderne verändert sich das Verhältnis zur Geschichte. Dies zeigt sich beispielsweise bei Baudelaire,

²⁸² Peter Osborne, *Small-scale Victories, Large-scale Defeats*, S. 78.

²⁸³ Vgl. Susan Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, S. 41.

²⁸⁴ Vgl. Ralf Konersmann, *Erstarrte Unruhe, Walter Benjamins Begriff der Geschichte*, S. 90ff.

²⁸⁵ Ebd., S. 20 – 37.

²⁸⁶ Vgl. Walter Benjamin, *Bilder der Baudelaire*

der in seinem Werk eine abstrakte Zeitlichkeit entwickelt und damit einen wesentlichen Einfluss auf die Entwicklung der Moderne ausübt. Die Moderne steht der Zeitlichkeit der Geschichte gleichgültig gegenüber und betrachtet sie nur als Erbe. So wird beispielsweise bei Baudelaire die Moderne als etwas Progressives beschrieben, wobei die Gleichgültigkeit gegenüber der Geschichte als etwas Positives angesehen wird. Im Gegensatz dazu folgt Benjamin nicht dem Weg von Baudelaire in seinen Geschichtsthesen, sondern versucht die Geschichte mit der Erinnerung wieder in Zusammenhang zu bringen.²⁸⁷

In der Philosophie von Benjamin wird die Geschichte nicht nur als Wissenschaft betrachtet, sondern auch als Erinnerung. Das, was Wissenschaft im Sinne *wie es war* definiert hat, kann *Eingedenken* modifizieren und umbauen. Das *Eingedenken (Erinnerung)* ist imstande, das Unvollkommene vollkommen sowie auch etwas Vollkommenes unvollkommen zu machen. Baudelaire spielt für Benjamin eine wesentliche Rolle, als jemand der den Anfang der Moderne repräsentiert, und als jemand, der diese Modernität durch den Ausdruck der Poesie gezeigt hat. Sie bedeutet für Benjamin nicht eine zeitliche Epoche, die durch einen besonderen Entwicklungsprozess gekennzeichnet ist, sondern eine neue temporale Struktur von Erfahrung. Die Modernität bedeutet für Benjamin auch nicht eine quantitative Veränderung, sondern eine qualitative. Unter qualitativer Veränderung versteht Benjamin die Industrialisierung und die mechanische Arbeit sowie die neu entstandenen Formen, um Kriege zu führen, die auf der Technologie basieren. Die qualitative Veränderung sieht Benjamin schlussendlich auch in der Auswanderung von Menschen vom Land in die Großstädte sowie in der Entstehung von Film. Diese Veränderung entsteht auch, indem alle diese Formen eine temporale Dimension in sich haben, die durch den Fetischcharakter mit der Ware verbunden sind. Diese Verbundenheit zum Fetischcharakter hat Benjamin in seiner nicht abgeschlossenen Arbeit *Passagen Werk* aufzuzeichnen versucht.²⁸⁸

In der Mode hat Benjamin die Modernität am besten charakterisiert. In der Mode wird versucht, immer etwas Neues zu produzieren, was aber gleichzeitig *immer das Gleiche ist* - die ewige Wiederkehr des Gleichen. In der Mode gibt es immer ein Bestreben nach etwas Neuem, das aber gleichzeitig immer das Alte wiederholt. Das gleiche Prinzip wie die Mode sieht Benjamin auch in der klassischen

²⁸⁷ Vgl. Walter Benjamin, *Zum Bilde Prousts*, GS 2, S. 311.

²⁸⁸ Vgl. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*. GS 5.

Geschichtsschreibung. Er hat sie als *homogene und leere Zeit* definiert.²⁸⁹ Sie repräsentiert den Aufbau eines abstrakten Weges, um die Geschichte zu denken. Dieses Konzept hat Benjamin in seiner Geschichtsthese eingeführt, um die unterschiedlichen Beziehungen zwischen Jetzt und Vergangenheit darzustellen. Die Wahrnehmung von Geschichte als *homogene und leere Zeit* bedeutet, dass alle Ereignisse aus der Vergangenheit gleichgültig im Aufbau der Geschichte sind. Sie sind in diesem Sinne als Massenartikel zu betrachten. Jedes Ereignis ist neu, aber die Eigenschaften in Bezug auf die Jetztzeit sind *immer das Gleiche*. So betrachtet bedeutet die Modernität etwas völlig Anderes. Im Gegensatz zur abendländischen Kultur, die als etwas Klassisches und Stabiles betrachtet wird, ist die Modernität als etwas Flüchtliges und Vorübergehendes zu denken. Durch die zeitliche Beschleunigung wird im zwanzigsten Jahrhundert die Modernität mit dem Konzept des Neuen ausgeglichen. Das Neue erscheint als *immer das Gleiche* innerhalb des Neuen. In seiner Geschichtsthese schafft Benjamin die Gleichgültigkeit zwischen Ewigkeit und Neuigkeiten herzustellen, was etwas Neues in der Geschichtsphilosophie ist.

In Benjamins Geschichtsphilosophie steht anstatt des Glaubens an geschichtlichen Fortschritt „die Suche nach Auswegen durch historische *Aktualisierungen*“²⁹⁰. Anstatt die Geschichte als Fortschritt zu denken, versucht Benjamin die Verhältnisse von Gegenwart zur Vergangenheit zu denken. „An die Stelle phänomenologischer *Wesenheit* treten Bilder, die mit einem *historischen Index* versehen sind.“²⁹¹ Durch die Aneignung der Gegenwart in der Geschichtsschreibung entsteht eine kritische Geschichtsschreibung. Der Film ist kein Fenster zur Vergangenheit, sagt Robert Rosenstone, sondern als ein transparentes Fenster zur *realistischen Welt*²⁹² zu sehen. Der Film sollte überhaupt kein Fenster sein, weil das Fenster die Betrachter von der Wirklichkeit trennt. „Die *Wahrheit* der Geschichtsdarstellung entscheidet sich an der Fähigkeit des Films, ein Bild zu schaffen, welches das Vergangene zum Ausdruck bringt, indem es dieses verkörpert.“²⁹³

²⁸⁹ Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, GS I, S. 701.

²⁹⁰ Olaf Berg, *Benjamin und Deleuze: Ansätze für eine kritische Geschichtswissenschaft in Filmbilder*, S. 83.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Vgl. Robert Rosenstone, *Visions of the Past*, Harvard Univ. Press, 1995. S. 63.

²⁹³ Olaf Berg, *Benjamin und Deleuze: Ansätze für eine kritische Geschichtswissenschaft in Filmbilder*, S. 84.

4.5. Die Ewige Wiederkehr des Gleichen

Der Begriff der Wiederholung im Sinne einer *ewigen Wiederkehr des Gleichen* wird von verschiedenen Autoren unterschiedlich gesehen. Einerseits behauptete Nietzsche, dass es nichts Neues gebe. Auf der anderen Seite hat Baudelaire versucht, in der *ewigen Wiederkehr des Gleichen* das Besondere zu entdecken, um daraus etwas Neues zu konstruieren. Benjamin übernimmt diese Sichtweisen nicht in seine Philosophie, weil die *ewige Wiederkehr des Gleichen* für ihn keine temporalen Strukturen der Geschichte an sich repräsentiert. Im Gegensatz zu Nietzsche und Baudelaire versucht er die temporalen Spaltungen innerhalb der Zeit sichtbar zu machen, um eine neue geschichtliche Erfahrung zu ermöglichen. Er findet sie in der unmittelbaren Temporalität der *Jetztzeit*. Auf dem industrialisierten Fließband wird immer die gleiche Bewegung ohne Veränderung ausgeführt, aber gleichzeitig wird immer etwas Neues produziert. Das Fließband ist für Benjamin die Metapher der neuen Geschichtsphilosophie. In der *Jetztzeit* wird sich das Neue genau als die ewige Wiederkehr des Gleichen wiederholen. Eine andere Metapher für die *ewige Wiederkehr des Gleichen* ist für Benjamin der Film. Der Film ist eine Erfahrung von sich wiederholender Aufeinanderfolgen der identischen Augenblicke, die auf der Leinwand der Geschichte als wahre Chronologie projiziert wird. Bei ihm wird die Wahrheit als etwas betrachtet, das für immer und ewig unveränderlich bleibt. Es ist jedoch zu berücksichtigen, dass alle Inhalte dieser Wahrheit stets in einen historischen Kontext eingebettet sind. In Benjamins Gedanken sind die Beziehungen zwischen Geschichte und Ewigkeit, der besonderen Zeit und dem Zeitlosen immer durch eine dialektische Wechselwirkung anwesend. Er hat einerseits in seiner Geschichtsphilosophie die materialistische Geschichtsschreibung deshalb eingefügt, weil sie in sich eine Möglichkeit einer pädagogischen Umformung trägt. Andererseits hat er die Geschichtsphilosophie auch mit der Fähigkeit aus der Geschichte zu lernen, mit den theologischen Elementen, dem Messianismus, zusammengebracht.

4.6 Benjamins Geschichtsphilosophie

Historische Darstellung steht immer vor dem Problem, wie mit einer Fülle von historischen Fakten umzugehen ist. In seiner Geschichtsphilosophie hat Benjamin den Materialismus mit dem

Messianismus zusammengebracht.²⁹⁴ Diese Konstellation wurde von Kritikern, aber auch von seinem guten Freund Adorno, der ihm Mentor, Kritiker, Unterstützer und Freund zugleich war, als eine unmögliche Verbindung angesehen. Er forderte Benjamin auf, die theologischen Aspekte seines Denkens zu verfeinern und plädierte für einen stärker dialektischen und materialistischen Ansatz.²⁹⁵

4.6.1 Der Messianismus in den Gedanken von Walter Benjamin

Die messianische Kraft nimmt in Benjamins Philosophie eine erlösende Funktion ein. In seiner Analyse definiert Anson Rabinbach den Messianismus bei Walter Benjamin als eine vorpolitische Betrachtung der Welt. „Mesianism is a pre-political vision of the world made whole.“²⁹⁶ Das Problem des Messianismus besteht darin, dass die Hoffnung auf Erlösung immer in der Zukunft liegt. Deshalb ist die Erlösung in der Gegenwart für uns unzugänglich. Der einzige Weg, diese zukünftige erlöste Welt im Jetzt zu erleben, ist durch das Erleben eines Kunstwerks möglich. Kunstwerke repräsentieren eine Form, die imstande ist, diese zukünftige homogene Welt jetzt hervorzubringen. Also, die Kunstwerke zeigen eine homogene Welt, bevor sie homogen wird. Die europäische Kultur wird in Benjamins Gedanken nach Rabinbach als eine besondere Form von jüdischem Radikalismus betrachtet.²⁹⁷ Gleichzeitig werden durch die europäische Kultur die jüdischen intellektuellen Gedanken neu definiert. Der moderne jüdische Messianismus ist in der Sichtweise von Rabinbach durch den Einfluss der europäischen Kultur und ihre unterschiedlichen politischen und kulturellen Gedanken beeinflusst. Das wesentliche Merkmal des modernen Messianismus ist ein Judaismus ohne jüdische Elemente. „Modern Jewish Messianism can be found among many Jewish ‘ethoses’ encompassing a broad political and cultural spectrum. Above all, it is a Jewishness without Judaism.“²⁹⁸

Der ursprüngliche Glaube vom Judentum stammt aus der Freilassung der Juden als Sklaven – also stammt er aus ihrer Erlösung und Befreiung als Sklaven aus dem Land Ägypten. Daraus entsteht auch ihr Glaube an eine zukünftige Erlösung und Wiedergutmachung der Geschichte in der Endzeit durch

²⁹⁴ Vgl. Susan Buck-Morss, *The origin of negative Dialectics*, S. 141.

²⁹⁵ Vgl. Ebd., sowie S. 283.

²⁹⁶ Anson Rabinbach, *Between Enlightenment and Apocalypse: Benjamin, Bloch and Modern German Jewish Messianism*, New German Critique No. 34, Winter, 1985. Duke University Press, S. 81.

²⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 82.

²⁹⁸ Ebd.

den Messias. Im jüdischen Messianismus gibt es einen Unterschied zwischen Erlösung und Rettung. Obwohl beide auf den ersten Blick eine ähnliche Bedeutung haben, ist das Konzept der Erlösung das wesentliche Merkmal des modernen jüdischen Messianismus und nicht die Rettung. Wie Gershom Scholem in seiner Analyse beschrieben hat, stecken in dem Konzept der Erlösung sowohl die Betrachtung von Vergangenheit in ihrem idealen Zustand als auch die Bedingungen für die Entstehung einer homogenen Welt in der Zukunft.²⁹⁹ Die utopische Vergangenheit ist im Messianismus eine Basis für eine Zukunftsvision der Menschheit. Der Messianismus ist stark mit der Wiederkehr des ursprünglichen Zustands verbunden, der sowohl in der Vergangenheit als auch in der Zukunft liegt. Das Motto von Karl Kraus *Ursprung ist das Ziel* ist die beste Zusammenfassung des gesamten Messianismus.³⁰⁰ Im Messianismus wird versucht durch die Sprache die verlorenen Bedeutungen und die schwachen Verbindungen wiederherstellen. Dabei ist es die Aufgabe, eine Erlösung durch das Lesen von Tora und religiöse Texte und durch die Sprache zu finden. Indem man die alten Texte liest, werden die verlorenen Bedeutungen und der schwache Messianismus entdeckt. In der Endzeit kommt es zu einer geheimen Entfaltung der Geschichte, einer Offenbarung der Bedeutung von geschichtlichen Ereignissen. Hier wird es offenbar, dass die unterdrückten Menschen und die Namenlosen die Träger der Geschichte sind.³⁰¹ Benjamin bezieht sich stark auf diese Funktion der Geschichte, auf die Wiederherstellung von der verlorenen Wahrheit. Die Erkenntnisse in der Endzeit beziehen sich deswegen nicht auf die Macht, sondern auf den Triumph der Erlösung. Die Utopie in der eschatologischen Zeit bedeutet die Erfüllung einer Hoffnung, die man als Exilant in Ägypten gehabt hat. Es ist die Erfüllung einer Hoffnung, die im Zustand des Exils nie erfüllt werden konnte.³⁰²

Die Erlösung ist entweder ein Ereignis innerhalb der Geschichte oder sie bedeutet das Ende der Geschichte. Aber die Erlösung ist nie ein Ergebnis der Geschichte. In jedem Fall wird es als ein vollkommener Geschichtsumbruch betrachtet. Deswegen hat sowohl in der marxistischen Theorie als auch bei Benjamin das Proletariat eine besondere Bedeutung für die Erlösung. Das Proletariat scheint

²⁹⁹ “[...] the ideal content of the past and at the same time delivers the basis for a image of the future.” Gershom Scholem, *The Messianic Idea in Judaism*, Knopf Doubleday Publishing Group, New York, 1995. S. 4.

³⁰⁰ Vgl. Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*. In: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Suhrkamp Verlag, 1973. S. 123.

³⁰¹ Joachim von Flore (c. 1135 – 30 March 1202) war ein Priester, der diese eschatologische Bedeutung der Geschichte zusammengefasst hat, wo die Unterdrückten die Träger der Offenbarung sind.

³⁰² Vgl. Irving Wohlfarth, *On the messianic structure of Walter Benjamins last reflections*, in: *Walter Benjamin critical Evaluations in Cultural Theory*, Peter Osborne (Hrsg.) S. 228.

imstande zu sein, durch die Revolution, die wahre Position sowohl des Subjekts als auch des Objekts wiederstellen. Das Proletariat hat durch seine spezifische historische Position, einen besonderen Zugang zur Wahrheit, die es ihm ermöglicht, die Funktion der Erlösung innerhalb der gesamten Geschichte zu bewirken. Das Konzept der Erlösung unterscheidet sich stark vom Konzept der Errettung. Die Erlösung bedeutet hier ein öffentliches Ereignis, welches entweder innerhalb der Geschichte oder überhistorisch passieren wird, wobei die Errettung ein privates, persönliches und seelisches Ereignis ist.

Kein Moment aus der Geschichte ist ein messianischer Moment an sich. Nur der Messias kann die Gesamtheit der Geschichte bewerten und besondere Momente als messianisch bezeichnen. Er ist der Erlöser, er macht die Geschichte vollkommen und stellt die Verbindungen zum Messianismus her. Deswegen kann kein historisches Ereignis an sich allein, auf Grund der eigenen Sichtweise als ein messianischer Moment betrachtet werden.

4.6.2 Bilder der Wahrheit

In Benjamins *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* nehmen Ideen die Form von Bildern an, d.h. jede Idee ist für Benjamin ein Bild.³⁰³ Die Idee ist eine Form von einer verallgemeinerten Allegorie. Jede Idee trägt in sich eine Komplexität, einen Mehrwert, welche Benjamin als Wahrheit bezeichnet.³⁰⁴ Die Wahrheit ist für ihn nicht nur eine Vielheit von Erkenntnissen, sondern eine unveränderliche Form, die man durch die Erfahrung entdecken soll. Die Komplexität einer Idee definiert Benjamin als ein Bild. Nach ihm übermittelt jedes Bild eine Wahrheit. Diese Wahrheit bedeutet eine in sich erhaltene Idee, die immer unveränderlich bleibt. Der Zugang zu solchen Bildern erfolgt über Vorstellungen, die dann durch eine Konstellation von Erfahrungen sichtbar werden. Die Aufgabe der philosophischen Wahrnehmung entsteht in dem Versuch, so eine Konstellation von Erfahrungen darzustellen. Nach Benjamin wäre es Aufgabe der Philosophie, durch den Aufbau von Konstellationen der Erfahrungen eine unveränderte Wahrheit zu entdecken. Durch die Konstellation von Erfahrungen bringen die Bilder eine unveränderte Form von Wahrheit zur Erkenntnis. Die Bilder der Wahrheit öffnen sich durch

³⁰³ Vgl. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, GS I, S. 303.

³⁰⁴ Ebd., S. 308.

besondere empirische Erfahrungen und Konstellationen.³⁰⁵ Obwohl jede Erfahrung ihre eigenen Besonderheiten (particularities) hat, führt sie zu der oben erwähnten ewigen und unveränderlichen Wahrheit. Die philosophische Vorstellung muss solche Bilder (die Bilder der Wahrheit) erkennen und sie als Idee oder Bilder darstellen können. Obwohl in Benjamins *Trauerspiel Buch* die Idee und die Bilder eine ähnliche Bedeutung haben, nimmt in seinen späteren Werken, z.B. in seinem Surrealismus-Essay, die Erfahrung (*die profane Erleuchtung*) an sich den Platz ein, den zuvor die philosophische Vorstellung eingenommen hatte. Durch die surrealistische Erfahrung werden die Bilder an sich als selbständig wahrgenommen, ohne durch die Sprache und die Idee übersetzt zu werden. Durch die surrealistische Erfahrung werden sie aus neuen Perspektiven wahrgenommen.

In diesen Bildern wird die materialistische und die historische Dimension durch Aktion erzeugt. Bei der Idee hingegen ist dies nicht der Fall. Die Bilder entstehen durch Aktion, durch ihre Körperlichkeit und ihre Geschichte. Ihr Materialismus zeigt sich durch ihre Anwesenheit sowie durch ihre Vergangenheit (die Geschichte). Diese zwei Aspekte werden in der Erfahrung gleichzeitig produziert. Die Bilder selbst werden als Aktualisierung der Idee verstanden. Sie werden nicht nur durch die Aktion allein produziert und erzeugt, sondern es entsteht eine wechselseitige Wirkung zwischen den Bildern und der Aktion. Einerseits werden die Bilder durch die Aktion erzeugt, andererseits erzeugt die Aktion selbst die Bilder. Ferne und Nähe treffen hier aufeinander und erzeugen eine Art *Aura* im Sinne Benjamins.³⁰⁶

In der Erfahrung von Zeit und Geschichte innerhalb der *Jetztzeit* eröffnet sich das dialektische Bild als neue Sichtweise von Erkenntnissen. Diese Erkenntnisse produzieren bei den Zuschauenden eine Schockwirkung in Bezug auf die Zeit. „Der Chock, mit dem ein Augenblick als schon gelebt in unser Bewusstsein tritt, hat sein gegenstück in dem Chock, in dem ein Ort oder eine Geste als *vergessene Zukunft* ins Bewusstseins tritt.“³⁰⁷

4.6.3 Jetztzeit

Die Betrachtungsweise der Geschichte durch den Historismus, wird auf Basis der Gleichwertigkeit

³⁰⁵ Ebd., S. 215.

³⁰⁶ Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS 1, S. 404.

³⁰⁷ Burkhardt Lindner, *Technische reproduzierbarkeit und Kulturindustrie*, in: *Walter Benjamin in Kontext*, Syndikat Verlag, 1978. S. 183.

gegenüber dem Neuen definiert. Dabei kann das Neue als eine Art von *immerwährender Wiederkehr des Gleichen* begriffen werden. Das bedeutet für Benjamin eine qualitative Erfahrung von *Jetztzeit*, als geschichtliche Gegenwart. Die ewige Wiederkehr bedeutet für Benjamin ein Zusammenkommen von Ewigkeit mit der bisherigen Geschichte. In seiner Theorie versucht er, eine unmittelbare Erfahrung von Geschichte in Bezug auf die Ewigkeit mit der Wiederkehr des Gleichen in Zusammenhang zu bringen. Der Historismus sollte zusammen mit der Modernität umgeformt werden, um eine Art messianische Erfahrung der geschichtlichen Zeit zu erzeugen.

Benjamins Konzept von *Jetztzeit* stammt aus der Lebenserfahrung in der Moderne. Das Jetzt in Modernität bedeutet eine unmittelbare Erfahrung von Schock, die die bisherige Kontinuität und den Ablauf des Lebens unterbricht. Die Benjaminische *Jetztzeit* ist also ein Zusammenkommen von Modernität und Historismus. Die Betrachtung der Geschichte vollzieht sich als transformative Erfahrung, welche beim Betrachter einen Schock erzeugt und dadurch eine Spaltung in der Geschichte bewirkt. In der Moderne wird der Fokus ausschließlich auf die unmittelbare Erfahrung in der *Jetztzeit* gelegt, sodass die Wahrnehmung durch den erlebten Schockeffekt geprägt ist. Dieser Schockeffekt wird in der *Jetztzeit* als eine Gegenposition zum Historismus betrachtet. Die Temporalität der Geschichte ist für Benjamin weder die *ewige Wiederkehr des Gleichen* noch etwas Neues, welches einen Einbruch in Bezug auf das Alte macht. Vielmehr sind beide diese Konzepte ein Nebenprodukt der Wahrnehmung, um dem Gedächtnis einen Umgang mit der Geschichte zu ermöglichen. In seiner Theorie postuliert Benjamin die Aufhebung des Zyklus der ewigen Wiederholung der Geschichte, wie sie sich gegenwärtig darstellt, zugunsten einer Flucht in die Zukunft. In dieser verortet er die *echte historische Zeit*, die er als *Zeit der Wahrheit* definiert.³⁰⁸ Seine Bestrebung ist es, in eine erlöste Zukunft zu kommen, wo es keine ewige Wiederkehr des Gleichen gibt.

Die *Jetztzeit* bedeutet für Benjamin nicht nur eine natürliche Entfaltung der Temporalität, sondern sie ist auch der Ort, wo die echte historische Temporalität entstehen kann. Dadurch wird es möglich die Ewigkeit in der *Jetztzeit* als wahre Erfahrung wahrzunehmen. In der *Jetztzeit* werden im Sinne Benjamins die Natur und die Geschichte eins. In diesem Zusammenkommen werden sie etwas Ewiges. Die Vergangenheit wird zusammen mit der Gegenwart erfahren, als eine explosive geschichtliche

³⁰⁸ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS 5, S. 578.

Erfahrung, die eine Erlösung bringen kann. Dabei ergibt sich die Frage: was bezeichnet diese messianische Erfahrung als eine historische Erfahrung und nicht als eine pure religiöse oder mystische Erfahrung? Hier unterscheiden sich die Gedanken von Benjamin in Bezug auf seine ursprünglichen Einflüsse, Surrealismus und Proust. Sowohl der Surrealismus als auch Proust haben in ihrer Philosophie eine unfreiwillige oder unbewusste Dimension, die man als Zufall bezeichnen könnte. Die Kräfte beider dieser Gedanken sind mit Zufall verbunden. Sich den Zufall anzueignen, bedeutet für Benjamin sich auf die moderne Zeit zu verlassen. Das ist nach Benjamin eine große Gefahr, weil das wesentliche Merkmal der Modernität die Vergessenheit ist.

Nur das, was in der Vergangenheit nicht als eine vollkommene Erfahrung wahrgenommen worden ist, kann später als *Mémoire involontaire* erscheinen. Die Erinnerungen sind Ergebnisse, die nicht ausschließlich aus Erfahrungen entstehen, sondern sie werden durch viele unbewusste Einflüsse aufgebaut.

4.6.4 Ein Moment der Erweckung

Die *Jetztzeit* in der Gegenwart bedeutet nicht einen vorübergehenden Moment, sondern einen Stillstand einer bestimmten Form der Erkenntnis. Es ist ein Moment des Erwachens, in dem die Geschichte in die Gegenwart gerettet werden kann. Es ist eine blitzhafte Erscheinung, wo neue Erkenntnisse gewonnen (geschaffen) werden können. Das Hauptmerkmal der *Jetztzeit* ist die revolutionäre Erfahrung von Stillstand. Die *Jetztzeit* ist ein Knotenpunkt von zwei unterschiedlichen Zeitkonzepten, der messianischen Zeit und der Zeit der Geschichte. Die Moderne hat den Rahmen geschaffen, innerhalb dessen diese beiden Zeitwahrnehmungen aufeinandertreffen konnten, um eine erlöste Zukunft zu ermöglichen. Die *Jetztzeit* ist weder außerhalb der Geschichte noch ganz innerhalb der Geschichte, sondern trifft beide Richtungen gleichzeitig.

4.6.5 Die Temporalität und die Zeit

In Bezug auf das Vorher und Nachher ist eine zeitliche Abmessung möglich, da sich etwas in der Zeit vor und nach einem anderen Ereignis befindet. Die Zeit ist zählbar im Verhältnis zu dem, was vor ihr

und was nach ihr ist. Deswegen ist die Zeit etwas, das man messen kann. Sie ist eine kontinuierliche Aufeinanderfolge von Ereignissen, die eine Direktionalität in sich beinhaltet. Die Möglichkeit der Messung von Zeit erlaubt die Darstellung einer zeitlichen Abfolge von Ereignissen, welche in einer direkten Beziehung zueinanderstehen. Deswegen wird die Zeit als eine lineare, chronologische Aufeinanderfolge von Ereignissen definiert.³⁰⁹

Im Unterschied zur messbaren Zeit stellt die Temporalität eine Erweiterung, eine Vertiefung des Konzepts der Zeit dar. Das wesentliche Merkmal von Temporalität ist nicht mehr der Versuch, die Beziehung zwischen vorher und nachher festzulegen, sondern ihre Hauptmerkmale sind die Feststellung von zeitlichen Etappen, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Temporalität kann als Einheit definiert werden, die in sich eine Differenzierung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft beinhaltet. Die Temporalität ist intrinsisch chronologisch. Sie braucht ein Subjekt. Nur über ein Subjekt ist es möglich, zeitliche Beziehungen herzustellen, zu definieren, was Vergangenheit, was Gegenwart und was Zukunft ist. Diese Temporalitäten sind nur durch die Anwesenheit von einem Subjekt wahrnehmbar. Die Differenzierung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erzeugt eine Richtung innerhalb der Zeit, die sich in Richtung einer Gegenwart bewegt, die sich noch nicht abgespielt hat. In Bezug auf die Zeit kann die Zukunft als ein noch nicht entstandener und somit noch nicht abgespielter Zeitraum definiert werden. Es handelt sich um eine Zeit, die noch nicht eingetreten ist, aber in der Politik eine wesentliche Rolle spielt. Die Politik bemüht sich, innerhalb der Gegenwart Bilder der Zukunft zu erzeugen. Das bedeutet, dass die Politik versucht, in der Gegenwart Entscheidungen zu treffen, die eine bestimmte Zukunft herbeiführen sollen.

Der Mensch in der modernen Welt wird nicht mehr auf der Grundlage von Religion und Verwandtschaftsbeziehungen erzogen. Im Sinne Georg Lukács wird der Mensch vielmehr in eine Welt, die ein leerer Raum und eine leere Zeit ist, hineingeworfen. Der Mensch befindet sich in einer *transzendentalen Obdachlosigkeit*.³¹⁰ Das filmische Medium reflektiert die Erfahrung von modernem Leben. Dieses Leben kann man mit Benjamin als inhaltslos bezeichnen, weil es unter *Erfahrungsarmut*³¹¹ leidet. Statt innerer Zusammenhänge schafft das moderne Leben unterbrochene

³⁰⁹ Vgl. Peter Osborne, *The Politics of Time, Modernity and Avant-Garde*, S. 13-21.

³¹⁰ Vgl. Georg Lukács, *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Luchterhand Verlag, 1970. S. 120.

³¹¹ Vgl. Walter Benjamin, *Erfahrung und Armut*, GS 2, S. 215.

Erfahrungen. Diese Erfahrungen werden in Anlehnung an Benjamin als eine Kette unterbrochener Bilder definiert. Sie nehmen eine ähnliche Form wie ein Kaleidoskop an.³¹² Die Erfahrungsarmut hat noch eine andere Bedeutung. Nach Burkhardt Lindner lässt sich die Armut an Erfahrung wenden und in eine Möglichkeit überführen, in die Möglichkeit, „reinen Tisch machen zu können, den Verheissungen des Humanismus, der Menschen und der Kultur zu mißtrauen und den Realitäten der Masse und der Technik ins Auge zu sehen. Erfahrungsarmut, das heißt zuallererst: Verzicht auf den kulturgeschichtlichen Reichtum, der in den Händen der Bourgeoisie faulig geworden ist.“³¹³

Der Film legt in seiner Struktur den Fokus auf die Diskontinuitäten und Unterbrechungen. Dadurch reflektiert er bildlich die Erfahrung des modernen Lebens. Neue Erfahrungen können nur als eine Reihe von diskontinuierlichen Momenten betrachtet werden. Die diskontinuierlichen Erfahrungen des modernen Lebens manifestieren sich im Fluss der Zeit auf der Leinwand und werden erstmals im Film sichtbar. Die Montage als Prozess, sagt Hansen, ermöglicht Benjamin eine *temporal dynamic*, sodass man über die Ereignisse außerhalb von Gegenwart denken kann.³¹⁴ Die beschleunigte Montage der Moderne vermittelt den Eindruck einer gesteigerten sinnlichen Wahrnehmung. Dennoch ist Benjamins Verwendung der Montage weniger ein Versuch, die Vergangenheit in ihrer wahren Bedeutung zu zeigen, als vielmehr eine Möglichkeit, die Zukunft zu eröffnen.

4.6.6 Überwindung der Einmaligkeit

In seiner Abhandlung über Kunstwerke entwickelt Benjamin die These, dass im modernen Leben der Versuch unternommen wird, sich Kunstwerken anzunähern.³¹⁵ Dies erfolgt in der Regel durch die Rezeption von Abbildungen oder Faksimiles der jeweiligen Kunstwerke im Alltag. Andererseits entsteht auch ein Versuch, die Einmaligkeit jeder Gegebenheit zu überwinden, indem man im Einmaligen das Bekannte erkennt. Man erkennt im Grunde hauptsächlich das Gleichartige in der Welt und nicht die Einmaligkeit eines Kunstwerks.

³¹² Siegfried Kracauer, *Die Angestellten*, in: *Werke vol 6.1.56*, Suhrkamp Verlag.

³¹³ Burkhardt Lindner, *Technische reproduzierbarkeit und Kulturindustrie*, in: *Walter Benjamin in Kontext*, S. 184.

³¹⁴ Miriam Bratu Hansen, *Cinema and Experience*, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno, S. 89.

³¹⁵ Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS I, S. 774.

In der modernen Welt hat die Erfahrung ihre einstige Bedeutung und ihren Wert verloren. Die mit Modernität einhergehende Transformation von Erfahrung wird durch ebenjene Modernität unterdrückt. Die Moderne bietet keine Möglichkeit für eine transformative Erfahrung, sondern wird eher als eine Form von Wiederholung wahrgenommen. Dennoch ist eine entsprechende transformative Erfahrung erforderlich, die in der Moderne durch den Film ermöglicht wird. Eine persönliche Erfahrung wird durch das Betrachten des Films zu einer kollektiven Erfahrung.

Diese unterbrochene Erfahrung lässt sich auch in der räumlichen Wahrnehmung der Umwelt beobachten. Die Erfahrung von Räumlichkeit wird dabei als zufällige und fragmentarische Begegnung mit Materie wahrgenommen. Man kann das am deutlichsten auf den Straßen in der Großstadt wahrnehmen.³¹⁶ Mit Beginn der Industrialisierung kommt es zu einer wesentlichen Veränderung in der Beziehung zwischen persönlicher und kollektiver Erfahrung. Die Technologie dient als Vermittler zur Wiederherstellung der persönlichen Erfahrung innerhalb der kollektiven Erfahrung. Die Organisation von Wahrnehmung wird in der Moderne neu definiert.³¹⁷ Der Fokus von Wahrnehmung richtet sich vielmehr auf Konsum und Rezeption als auf die genuinen Erfahrungen, die einer wahren Veränderung dienen können.

4.6.7 Benjamins Konzept der *Aura*

In seiner Theorie führt Benjamin die *Aura* und die *Spur* als gegensätzliche Konzepte ein.³¹⁸ Die *Aura* bedeutet „[...]eine Ferne, so nah sie sein mag“³¹⁹ und die *Spur* ist ein Konzept, das eine Nähe bedeutet, auch wenn der, der diese Spur hinterlassen hat, schon lange weg oder nicht mehr da ist. Die *Spur* beinhaltet für Benjamin sowohl eine negative als auch eine positive Konnotation. Die negative Konnotation ergibt sich aus der Verbindung zwischen der *Spur* und dem Interieur der bürgerlichen Welt. Die Drapierung war im 19. Jahrhundert ein wesentliches Merkmal der Innenausstattung von Wohnungen der Bourgeoisie.³²⁰ Die Möbel sowie die Wände sind gepolstert und die Böden mit Teppichen belegt. Alles ist mit viel Leder, Samt und Holz ausgestattet. Man ist gezwungen, in allen

³¹⁶ Ebd. S. 503.

³¹⁷ Ebd. S. 439f.

³¹⁸ Mika Elo, *Die Wiederkehr der Aura*, in: *Walter Benjamins Medientheorie*, Christian Schulte (Hg.), S. 130.

³¹⁹ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS I, S. 440.

³²⁰ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk, Das Interieur, die Spur*, GS 5, S. 286.

diesen Materialien Spuren zu hinterlassen. Die Modernität gibt die Antwort darauf zur Jahrhundertwende durch die Verwendung von neuen Materialien wie Glas und Eisen in der Architektur.³²¹ Dadurch schaffen die Architekten wie Siegfried Gideon, La Corbusier und Walter Gropius eine neue Richtung in der Architektur, die als *Glaskultur* bezeichnet wurde.³²²

Die positive Konnotation des Begriffs *Spur* lässt sich nach Benjamin dadurch erklären, dass wir eine Nähe zu einem Abdruck empfinden, der auf die Anwesenheit einer Person in der Vergangenheit hindeutet.³²³ Obwohl diese Person nicht mehr da ist, sind wir mit ihr durch ihre *Spur* verbunden, und so spüren wir auch ihre Nähe. Benjamin stellt aber auch eine Verbindung zwischen Besitz und *Spur* her, in dem Sinne, dass heute jemand eine *Spur* von jemanden besitzt (z.B. ein Kunstwerk oder ein Bild), der weit weg oder nicht mehr da ist. Die *Spur*, die jemand hinterlassen hat, ist hier. Sie ist in unserer Nähe, und wir sehen ihren Abdruck.³²⁴ Im Gegensatz dazu versteht Benjamin die *Aura* als ein Phänomen, das immer eine Ferne bedeutet, eine „[...]einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“³²⁵. Die *Aura* bedeutet, dass uns etwas besitzt, und die *Spur* bedeutet, dass wir etwas besitzen. „Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.“³²⁶

Benjamin ist der Meinung, dass die *Aura* im modernen Leben zu verschwinden beginnt. In seiner Analyse, die von Boris Groys beeinflusst ist, entwickelt Mika Elo die These, dass der Begriff der Aura durch Benjamins Begriffe von profaner Erleuchtung und optischem Unbewussten als Ersatzkonzepte gedacht werden kann.³²⁷

„Groys kommt zu der Behauptung, dass die Ready-made-Kunst eine Form der profanen Erleuchtung sei. Der Verlust der Aura bedeutet für ihn, dass die Autorität des Originals ins

³²¹ Vgl. Siegfried Gideon, *Raum, Zeit, Architektur: Die Entstehung einer neuen Tradition*. De Gruyter Verlag, Berlin, 2015.

³²² Miriam Bratu Hansen, *Cinema and Experience*, S. 312.

³²³ Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und die Modernität des Abdrucks*, DuMont Verlag, Köln, 1999. S. 190.

³²⁴ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS 5, S. 560.

³²⁵ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS 1, S. 480.

³²⁶ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS 5, S. 560.

³²⁷ Vgl. Mika Elo, *Die Wiederkehr der Aura*, in: *Walter Benjamins Medientheorie*, Christian Schulte (Hg.) S. 120.

Schwanken gerät. Warum sollte man zu dem Original gehen, wenn es einem als Kopie halbwegs entgegen kommt? Die profane Erleuchtung besteht darin, dass die Kopie wiederum an Autorität gewinnt – etwa wenn ein Massenprodukt, wie z.B. ein Pissoir, in einem Kunstmuseum ausgestellt wird.“³²⁸

Hansen teilt die Auffassung von Elo und vertritt die These, dass die Existenz der *Aura* durch die Einbettung in neue Formen wie die profane Erleuchtung oder das optische Unbewusste die Bedingungen für eine Erfahrung in der Moderne bietet.³²⁹ Gleichzeitig besitzen die reproduzierbaren Medien eine neue Kraft, die neue Sichtweisen und Vorstellungen generiert, wie es Burkhardt Lindner in seiner Analyse darlegt. ”Die Krise der Kunst ist dabei nur ein exemplarischer Teil einer weltgeschichtlichen Umwälzung der kollektiven Wahrnehmungsformen. Die Reproduktionsmedien betreffen nicht vorab den Bereich der Kunstmittel, sondern die apperzeptive Realitätskonstituierung.“³³⁰

Ein wesentliches Merkmal von Benjamins Theorie ist der Versuch, das generationenübergreifende Gedächtnis als Theorie darzustellen. Seine theoretische Arbeit beschäftigt sich in diesem Zusammenhang mit der Frage, ob und inwieweit Erfahrung unter den Bedingungen reproduzierbarer Medien möglich ist. Er ist der Auffassung, dass eine genuine Erfahrung im modernen Leben noch möglich ist. In seiner Theorie bezeichnet die *Aura* einen Heiligenschein oder Äther, welcher die betrachtende Person in Form einer Strahlung umhüllt. Ein Sessel oder eine Jacke nimmt in sich die *Spuren* von denen auf, die diesen Sessel oder die Jacke verwendet haben.³³¹ Die *Aura* einer Jacke entsteht nicht aus der liebevoll erzeugten Handarbeit, sondern durch die langzeitige Beziehung zwischen dem Träger der Jacke und der Jacke selbst. Die Jacke nimmt dadurch die Form des Trägers in sich auf. Sie wird dadurch ein indexikalisches Zeichen, das eine starke Verbindung mit dem Träger beinhaltet.³³² Die Jacke nimmt die Lebenserfahrungen der Träger in sich auf.³³³ Die indexikalische

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Vgl. Miriam Bratu Hansen, *Cinema and Experience, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, S. 105.

³³⁰ Burkhardt Lindner, *Technische reproduzierbarkeit und Kulturindustrie*, in: *Walter Benjamin in Kontext*, S. 185.

³³¹ Miriam Bratu Hansen, *Cinema and Experience, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, S. 106.

³³² ”Man betrachte nur Schellings Rock; der kann recht zuversichtlich mit in die Unsterblichkeit hinübergehen; die Formen, die er an seinem Träger annahm, sind der Falten in dessen Antlitz nicht unwert.” Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie, GS 2*, S. 373.

³³³ Miriam Bratu Hansen, *Cinema and Experience, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, S. 107.

Dimension der *Aura* bedeutet in diesem Kontext jedoch keine Aufhebung von Tradition und Kontinuität, sondern stellt vielmehr einen Hauch, eine Erscheinung von einem Gespenst aus der Vergangenheit dar, welches den Betrachter in der Gegenwart trifft.

Das Konzept der *Aura*, verstanden als eine Art Vorahnung, erfuhr im Verlauf der Geschichte eine vielfältige Verwendung. Besonders häufig wird *Aura* als Konzept in der medizinischen Diagnostizierung verwendet. Dabei ist zu beobachten, dass die Bedeutung einer *Aura* im Kontext einer Vorahnung jedoch stets mit einer negativen Konnotation einhergeht. Die *Aura* wird als ein Begriff verwendet, um die Symptome von Angst oder Unruhe vor einem epileptischen oder einem hysterischen Anfall errahnen zu können. Dadurch hat sie eine negative Zuschreibung erhalten.³³⁴ Das wesentliche Merkmal von *Aura* ist, dass der Betrachter die Umhüllung spürt. Dieses Gefühl kommt nicht von dem betrachteten Objekt, sondern wird vom Betrachter und seiner eigenen Perzeption produziert.

Das Besondere an der *Aura* ist nicht ihre Umhüllung, sondern vielmehr diese Zuschreibung, die vom Betrachter selber kommt. In seiner Perzeption nimmt der Betrachter eine Betrachtungsposition ein, die eine Reflexion des Objekts ermöglicht. Hansen behauptet, dass die *Aura*, obwohl sie nach Benjamins Ansicht verloren gegangen ist, im zwanzigsten Jahrhundert in reproduzierbaren Medien im *optischen Unbewussten*³³⁵ auftaucht. „Significantly, however, Benjamin suggests that *Aura* as a medium of perception, or ‘perceptibility’, becomes visible only on the basis of technological reproduction.“³³⁶ Ein Blick, der auf den Betrachter zurückwirkt, wird dem Konzept der *Aura* zugeschrieben.

Die *Aura* bedeutet eine „[...]geschichtliche Möglichkeitsbedingungen der Lesbarkeit eines Bildes“³³⁷. Sie ermöglicht die Lesbarkeit eines historischen Moments aus einer zeitlichen Ferne. Sie impliziert eine Virtualität in jedem Moment, die später lesbar ist. In jedem Moment sind optisch unbewusste Ebenen vorhanden, die durch die *Aura*-Interpretation in die Lage versetzt werden, vergangene Ereignisse zeitlich zu vermitteln. Das sind Merkmale, die nicht absichtlich aufgenommen und aufgeladen sind, aber in sich verborgene Erkenntnisse tragen. Im Gegensatz dazu stellt *die Spur* in Benjamins Gedanken

³³⁴ Vgl. Georges Didi Hubermann, *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, Cambridge, MIT Press, 2003. S. 85-114.

³³⁵ Vgl. Miriam Bratu Hanse, *Cinema and Experience, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno* S. 107.

³³⁶ Ebd., S. 108.

³³⁷ Mika Elo, *Die Wiederkehr der Aura*, in: *Walter Benjamins Medientheorie*, Christian Schulte (Hg.), S. 132.

einen Hinweis auf einen besonderen spatiotemporalen Moment dar. Sie ermöglicht dem Betrachter eine Nähe zum Aufnahmemoment und bezeichnet eine Kausalverbindung zu dem besonderen historischen Moment in Form einer *Indexikalität*.

Was im zwanzigsten Jahrhundert passiert, ist, dass die Kamera eine Interessenlosigkeit dem Objekt gegenüber bei der Betrachtung zeigt.³³⁸ Die Kamera nimmt das Bild auf, ohne dass sie zurückblickt. Indem die Kamera keinen Blick zurück verschenkt, kommt es zu einer Verschiebung in der Wahrnehmung selbst. Die Erfahrung der Zuschauenden beim Betrachten eines Films wird zum Erlebnis. Denn die Augen der Kamera können nicht zurückblicken. Auch Proust war der Meinung, dass Objekte zurückblicken können. Aus dieser Hinsicht stammt auch sein Konzept von *mémoire involontaire*.³³⁹ Es ist eine sinnliche und taktische Verkörperung einer Erinnerung. Diese Erinnerung wird nicht durch Nachdenken und Kontemplation hervorgerufen, sondern wird durch eine Aktualisierung dieser Erinnerung wahrnehmbar. Eine nachdenkliche Erinnerung wirkt beim Betrachter als Form eines Erlebnisses. Aber eine *mémoire involontaire* ist ein Eintauchen in eine Vergangenheit, die jetzt als neu erfahren wird. Es ist sozusagen eine aktualisierte Erfahrung, die körperlich wahrgenommen wird.

4.6.8 Aktualisierung einer vergessenen Vergangenheit

Das Verhältnis von Geschichte und Erinnerung suchte Benjamin im Begriff des Eingedenkens. Dabei werden die Ereignisse der Vergangenheit nicht als etwas Abgeschlossenes betrachtet, sondern verschüttete Erinnerungen werden durch die gegenwärtige Erfahrung wieder lebendig und treten in einen Dialog mit der Gegenwart. In Anlehnung an Marcel Prousts *Mémoire involontaire* prägte Benjamin den Begriff des dialektischen Bildes als eine Form der unwillkürlichen Erinnerung.³⁴⁰ Ähnlich wie die *Mémoire involontaire* ist das Bild in der Lage, die unvollkommenen Ereignisse der Vergangenheit zu ergänzen. Dieses transformierte *Mémoire involontaire*, von Benjamin als dialektisches Bild bezeichnet, ist eine *Strohalm*³⁴¹, ein *Tigersprung ins Vergangene*³⁴². Es ist eine

³³⁸ Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS I, 487f.

³³⁹ Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1981.

³⁴⁰ "Das dialektische Bild ist zu definieren als die unwillkürliche Erinnerung der erlösten Menschheit." Walter Benjamin, GS I, S. 1233.

³⁴¹ Walter Benjamin, *Das Eingedenken als der Strohalm*, in: *Walter Benjamin GS I*, S. 1244.

Konzentration von revolutionären Kräften³⁴³ im *Augenblick der Gefahr*³⁴⁴. Es handelt sich um einen Dialog zwischen der Erfahrung der Gegenwart und der Erinnerung an die Vergangenheit. Es ist ein Dialog zwischen Unvollständigkeit und Vervollständigung. Die Proustsche *Mémoire involontaire* setzt die Zeit in einen revolutionären Stillstand.³⁴⁵ „Die *mémoire involontaire* folgt einer Zeitlichkeit, die nicht linear und chronologisch verläuft; sie erscheint blitz- und momenthaft, schockartig, plötzlich und unvorhersehbar; sie bezieht sich auf Vergangenheit und wird im Moment ihres Erscheinens zur Gegenwart.“³⁴⁶

Das entscheidende Merkmal der *Mémoire involontaire* ist ihr plötzliches Auftreten. Erinnerungsspuren werden durch Erfahrungen plötzlich gegenwärtig. „Erinnerungen, die das vergangene Geschehen erfahrbar machen, sind nicht bewusst und gezielt abrufbar, sondern ereignen sich zufällig, ausgelöst durch sinnliche Erfahrungen, beispielsweise den Geschmack eines bestimmten Gebäcks (Prousts berühmte Madeleine), ein Geräusch, einen Geruch.“³⁴⁷ Die Erinnerungen sind Ergebnisse, die nicht ausschließlich aus Erfahrungen entstehen, sondern sie werden durch viele unbewusste Einflüsse aufgebaut. Benjamins Zeitverständnis ist auf den Begriff der Dauer von Henri Bergson zurückzuführen. Dabei steht nicht die gemessene, sondern die erfahrene Zeit im Vordergrund. Dies gilt gleichermaßen für das Gedächtnis. „Die Dauer eines Eindrucks hat nicht zwingend Einfluss auf dessen Speicherung und Erinnerbarkeit.“³⁴⁸

Während für Proust das Erinnern ein unwillkürlicher Akt ist, schließt bei Benjamin das Unwillkürliche das willkürliche Erinnern nicht aus.³⁴⁹ Vielmehr handelt es sich bei beiden Begriffen um adäquate Konzepte für Erinnerung und Geschichte.

³⁴² Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: *Walter Benjamin GS I*, S. 701.

³⁴³ Vgl. Irving Wohlfarth, *On the messianic structure of Walter Benjamin's last reflections*, in: *Walter Benjamin Critical Evaluations in Cultural Theory*, Peter Osborne (Hrsg.), London/New York: Routledge 2005, S. 189.

³⁴⁴ Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: *Walter Benjamin GS I*, S. 695.

³⁴⁵ Vgl. Irving Wohlfarth, *On the messianic structure of Walter Benjamin's last reflections*, S. 184.

³⁴⁶ Jessica Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, Kulturverlag Kadmos, Berlin, 2010. S. 244.

³⁴⁷ Ebd., S. 242.

³⁴⁸ Ebd., S. 244.

³⁴⁹ „Wo Erfahrung im strikten Sinn obwaltet, treten im Gedächtnisgewisse Inhalte der individuellen Vergangenheit mit solchen der kollektiven in Konjunktion. Die Kulte mit ihrem Zeremonial, ihren Festen, deren bei Proust wohl nirgends gedacht sein dürfte, führten die Verschmelzung zwischen diesen bei den Materien des Gedächtnisses immer von neuem durch. Sie provozierten das Eingedenken zu bestimmten Zeiten und blieben Handhaben desselben auf Lebenszeit. Willkürliches und unwillkürliches Eingedenken verlieren so ihre gegenseitige Ausschließlichkeit.“ Walter Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: *Walter Benjamin GS I*, S. 611.

Die *Mémoire involontaire* ist keine bloße Kontemplation, sondern eine Vergegenwärtigung der Vergangenheit, eine Aktualisierung der Vergangenheit.³⁵⁰ Nur das, was in der Vergangenheit nicht als eine vollkommene Erfahrung wahrgenommen worden ist, kann später als *Mémoire involontaire*³⁵¹ erscheinen. Weder bei Proust noch bei Benjamin werden die Bilder der Vergangenheit “inventarisiert und stillgestellt”³⁵², sondern sie werden durch die Gegenwart neu belebt und erweisen sich als neu interpretierbar. Aus diesem Grund interessiert sich Benjamin für die Montage als Methode, um neue Konstellationen zwischen Bildern herzustellen. Bei ihm ist es der Versuch, die Vergangenheit, die unwillkürlich in Vergessenheit geraten ist, *willkürlich wiederherzustellen*³⁵³ im Sinne von “was nie geschrieben wurde, [zu] lesen”³⁵⁴.

Das dialektische Bild ermöglicht eine Aktualisierung und Rettung vergessener Vergangenheit durch die unwillkürliche Erinnerung. Der Fokus liegt auf dem Jetzt der Erkennbarkeit, das eine kritische Intervention erfordert. Das dialektische Bild ist somit eine Form der Geschichtsschreibung, die die Ambivalenz zwischen dem endgültig Vergangenen und der Aktualität betont, und es eröffnet einen Raum für neue Bedeutungen und Interpretationen.

4.7 Benjamin / Nietzsche – Wiederholungskonzept

Die Wiederholung bedeutet bei Nietzsche vor allem eine ewige Wiederholung der Vergangenheit. Was in der Vergangenheit passiert ist, wird in der Zukunft immer wieder erlebt. Die Wiederholung passiert nicht nur einmal, auch nicht vielmals, sondern unendlich lange und für ewig. Da wir die Vergangenheit nicht ändern können, liegt unser Fokus auf der Zukunft, wo wir noch Einfluss auf die Entscheidungen haben. Nietzsche versucht die Gesamtheit des Lebens zu denken, um eine Antwort darauf zu geben, was der Wert eines Lebens ist. Die Ereignisse aus der Vergangenheit haben genauso viel Wert wie die

³⁵⁰ “Nicht Reflexion - Vergegenwärtigung ist Prousts Verfahren.” Walter Benjamin, *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, GS 2, S. 302.

³⁵¹ Vgl. Walter Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, GS 1, S. 646.

³⁵² Jessica Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, S. 238.

³⁵³ “Proust’s model of memory is involuntary, whereas Benjamin seeks to recombine involuntary with voluntary memory, actively to produce the past which has been involuntary forgotten.” Peter Osborne, *The Politics of Time, Modernity and Avant-Garde*, London/ New York, Verso, 1995. S. 228.

³⁵⁴ Hugo von Hofmannsthal, *Der Thor und der Tod*, Leipzig, Insel Verlag 1913, zit. Walter Benjamin, *Der Flaneur*, in: *Walter Benjamin GS 5*, S. 524, sowie im Aufsatz *Über das mimetische Vermögen*, in: *Walter Benjamin GS 2*, S. 213.

potentielle Zukunft, und man sollte es nicht vermeiden, sich damit auseinanderzusetzen, um die Zukunft besser gestalten zu können.

4.7.1 Geschichtskonzept

Helmut Pfotenhauers beschreibt die Beziehung zwischen Benjamin und Nietzsche folgendermaßen: „Nietzsche gilt Benjamin als Autorität gegenüber der kulturellen Hoffahrt des 19. Jahrhunderts, seiner idealisierenden und die historischen Diskontinuitäten einebnenden Daseinsinterpretation; er gilt ihm aber ebenso als absolut inkompetent und blind in geschichtsphilosophischen Fragen.“³⁵⁵

Die Qualität der Arbeit von Nietzsche liegt für Benjamin in seiner Opposition gegen die Entwicklungsgedanken, den Fortschrittsglauben und den Historismus. Das sind Themen, die Benjamin selber später in seiner These *Über den Begriff der Geschichte* bearbeitet hat.³⁵⁶ In diesem Text versucht er die Bilder der Vergangenheit zu betrachten, aber nicht objektivistisch im Sinne dessen, was eigentlich gewesen ist, sondern als einen „kämpferischen Beitrag innerhalb der Machtauseinandersetzungen in der konkreten historischen Situation.“³⁵⁷

Benjamin versucht, die ausgelassenen Elemente der Geschichtsschreibung zu verstehen, die durch die Konstruktion von Kontinuität und Linearität in der Geschichte verloren gegangen sind, wie zum Beispiel: das Zufällige, die Irrtümer, die Zwischenfälle, die Sprünge und die Brüche. Dadurch sollte die Geschichte nicht als Kontinuität gesehen werden, sondern als Nebeneinander und Nacheinander von Ereignissen, ohne den Versuch eine Hierarchisierung vorzunehmen. Der Unterschied zwischen Benjamin und Nietzsche liegt in ihrem Verständnis von historischen Ereignissen. Für Benjamin liegt ihre Funktion in dem Versuch, das Leiden der Unterdrückten aufzuheben. Bei Nietzsche liegt die Funktion historischer Ereignisse darin, die heroische Unschuld des Daseins aufzuzeigen.

Eine der grundlegenden Prämissen der Geschichtstheorie Benjamins basiert auf dem Konzept der *ewigen Wiederkehr*. Er benutzt dieses Konzept, um seine Ideen von ästhetischer Erfahrung

³⁵⁵ Helmut Pfotenhauer, *Benjamin und Nietzsche*, in: *Walter Benjamin in Kontext*, Burkhardt Linder (Hrsg.) S. 101.

³⁵⁶ Vgl. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: *Walter Benjamin GS I*, S. 691 – 704.

³⁵⁷ Helmut Pfotenhauer, *Benjamin und Nietzsche*, in: *Walter Benjamin in Kontext*, Burkhardt Linder (Hrsg.), S. 108.

darzustellen, sowie auch für seine Baudelaire Analyse. Für Benjamin ist Baudelaire eine wesentliche Person seiner Zeit und repräsentiert mit seinen Gedanken, Gedichten und seiner Prosa symbolisch das 19. Jahrhundert. Baudelaire hat in seiner Arbeit die Lebenserfahrung des 19. Jahrhunderts beschrieben, den Übergang aus der prä-industriellen zur industriellen Ära. Die Relevanz der Geschichtstheorie Benjamins erschließt sich erst vor dem Hintergrund der Idee der *ewigen Wiederkehr*. Nach Pfothenhauer ist die *ewige Wiederkehr* in der Arbeit von Benjamin „[...]das eigentlich Neue und Authentische der historischen Erfahrung des Jahrhunderts“³⁵⁸. Der bürgerlichen Historiographie zufolge haben alle historischen Ereignisse eine spezifische Qualität, und jede Epoche sieht sich als die unmittelbare höchste Stufe menschlicher Entwicklung. Die jetzige Gegenwart ist als Ort zu sehen, wo alles Geschehen als zweckvoll und sinnhaft erfasst wird. Alles, was bisher passiert ist, hat genau so passieren müssen und nicht anders.³⁵⁹ Statt sich mit solchen historischen Betrachtungen zu identifizieren, sieht Nietzsche die Geschichte als ewige Wiederkehr des Gleichen. Die Ereignisse trennen sich von ihrem Ideal, von der Idee, dass sie geplant sind, dass sie eine göttliche Rettung in sich enthalten. Benjamin eignet sich diese Art von Nietzsches Gedanken an, welche sich in seiner Arbeit widerspiegeln. Er sieht genau diese ewige Wiederkehr in der neuen, weil Waren produzierenden Gesellschaft. Die Ökonomie wird immer selbständiger. Damit flieht sie vor dem Versuch, einen subjektiven Sinn zu bekommen oder unter sozialer Kontrolle zu sein.³⁶⁰ Nach Pfothenhauer entspricht die Ökonomie „[...]dem Eindruck des immer Gleichen im Neuen, den unablässig wiederholten Innovationen der Mode, der Warenzirkulation.“³⁶¹ Die ewige Wiederkehr des Gleichen hat für Benjamin ihren Platz in der bürgerlichen Warenökonomie gefunden. Auf den Fliesband wird immer wieder etwas Neues produziert, aber im Prinzip doch noch immer das Gleiche. Zum Beispiel bleibt ein neues T-Shirt immer ein T-Shirt, auch wenn es eine neue Farbe oder ein neues Motiv hat. Der Eindruck des ewig Neuen entsteht durch die Veränderung der Farbgebung, neuer Motive und Variationen des Designs.

³⁵⁸ Ebd., S. 102.

³⁵⁹ Ebd.

³⁶⁰ Ebd., S. 103.

³⁶¹ Ebd., S. 102.

4.8 Dialektisches Bild nach Walter Benjamin

In seiner Erklärung des dialektischen Bildes nimmt Benjamin Bezug auf verschiedene Erscheinungsformen. In diesem Kontext sind insbesondere Bauformen aus Eisen in Pariser Passagen, soziale Formen wie das Flanieren sowie kulturelle Ereignisse wie die Weltausstellung zu nennen.³⁶² Er nennt diese Phänomene Bilder, weil sie zweideutig sind. Sie verkörpern in sich die unbewussten und unerfüllten Wünsche der Gesellschaft. *Dialektische Bilder* sind eine Art *Denkkonstruktion*. Die Eisenarchitektur und der Flaneur sind für Benjamin die Symptome der Zweideutigkeit des 19. Jahrhunderts. Die Gesellschaft ist gleichzeitig durch das kapitalistische Produktionsmodell industrialisiert, aber trotzdem schauen die Produkte selbst traditionell und alt aus. Zum Beispiel sind die Arkaden bei den Schaufenstern aus Eisen gebaut, aber obwohl neues modernes Material verwendet wird, reflektiert ihr Stil den Geist der Renaissance oder sogar der Antike. Benjamin definiert diesen stilistischen Rückgriff auf Archaisches in der Moderne als Spaltung zwischen unerfüllten und unbewussten Wünschen. Diese psychoanalytische Bedeutung der Bilder des 19. Jahrhunderts ist auf den ersten Blick nicht zu erkennen, sondern wird erst im Nachhinein durch die analytische, historische Betrachtung entdeckt. Die Bedeutung der Bilder ist nicht in dem Moment ihre Entstehung zu sehen, sondern wird durch einen Rückblick von Historikerinnen erkannt, die solche Bilder als unbewusste Symptome entschlüsseln.

Benjamin verweist auf die filmische Montage als Mittel zur Herstellung *dialektischer Bilder*. Durch die Montage werden die Bilder reflexiv und dynamisch. Sie beginnen mit der Produktion von neuen Bedeutungen, die in ihrem ursprünglichen Kontext und Original nicht vorhanden oder anders definiert sind. Das *dialektische Bild* hat immer einen starken Bezug zu den räumlichen und zeitlichen Bedingungen seiner Zeit. Sie reflektieren eine spezifische Erkennbarkeit ihrer Epoche. Im Moment, wo ein *dialektisches Bild* erschaffen wird, löst (entkoppelt) es sich von ihrer vorgegebenen Umgebung und tritt in eine Konstellation mit der Vergangenheit ein. Dadurch leistet das Bild eine Art *Verfremdung*³⁶³

³⁶² Vgl. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS 5.

³⁶³ Ein Begriff von Wiktor Schklowski, der später von Bertolt Brecht und dann auch von Benjamin übernommen wurde: Verfremdung oder Ostranenie (остранение) ist die künstlerische Technik, dem Publikum gewöhnliche Dinge auf ungewöhnliche oder seltsame Weise zu präsentieren, mit dem Ziel, die Wahrnehmung des Vertrauten in Frage zu stellen. Vgl. Wiktor Schklowski, *Kunst als Verfahren*, in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, Jurij Striedter (Hrg.), Fink Verlag, München, 1971. S. 3–35, sowie: Walter Benjamin, *Was ist das epische Theater*, in: Walter Benjamin, GS 2, S. 519 - 531.

im Sinne Brechts. Die Bilder werden von ihrer ursprünglichen Umgebung entkoppelt, um ihre Bedeutung in einem neuen Licht erscheinen zu lassen.

Im Gegensatz zur Fotografie, die als starrer Moment im zeitlichen Kontinuum definiert werden kann, ist *das dialektische Bild* eine Figur der Diskontinuität. Es öffnet die Tür zum *Ewigen* und strebt danach, den Blitz aus der Ewigkeit einzufangen. Im *dialektischen Bild* wird der Versuch unternommen, durch den Augenblick des Moments als unmittelbare Erfahrung die Spannung zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu ergreifen. Dadurch ermöglicht das *dialektische Bild*, eine radikale andere reflexive Konstruktion der Beziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit aufzubauen.³⁶⁴ Durch das *dialektische Bild* wird nicht die Kontinuität ausgedehnt, vielmehr stellt es ein unmittelbares Eintauchen in die Möglichkeit dar, eine andere Konstellation herzustellen. Im *dialektischen Bild* ist die Welt nicht als fix und fertig vorgegeben, sondern als eine, die im Prozess der Entstehung ist. Eine wo die Spannung zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufeinander reagiert.³⁶⁵ Dadurch schafft es eine andere Beziehung zu sich selbst und zur *blitzhaften Erscheinung* aus der Vergangenheit. Der Blitz aus der Vergangenheit ist ein radikales Vermögen, welches eine Erscheinung durch einen Trigger in der Gegenwart ermöglicht. Didi Huberman erklärt das *dialektische Bild* sehr schön und gut verständlich:

„Dialektisches Bild ist das Zusammentreffen des Jetzt mit dem Gewesenen, von dem blitzhaften anachronistischen Moment, in dem eine neue Konfiguration entsteht, die weder ein nostalgisches Zurücksehnen nach der Vergangenheit noch eine manische Isolierung der Gegenwart ist und die, noch bevor sie sich in der Geschichte situiert, bereits deren Perspektive und Orientierung verrückt.“³⁶⁶

Walter Benjamin verwendet das *dialektische Bild* als Mittel, um die einseitige Perspektive der gängigen Geschichtsschreibung zu durchbrechen. Seine Kritik richtet sich gegen die Universalgeschichtsschreibung, welche durch die lineare Temporalität die Geschichtsabläufe zu

³⁶⁴ „Bild ist die Dialektik im Stillstand.“ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, S. 577.

³⁶⁵ Im Sinne von Cornelia Zumbusch führt das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart nicht zu einer Synthese, sondern: „Die Position von Sehenden und Gesehenen fallen dabei nicht zusammen, sondern bleiben als Punkte einer produktiven Spannung voneinander unterschieden.“ Cornelia Zumbusch, *Vor- und Nachgeschichte, Bild und Zeit bei Walter Benjamin*, S. 204.

³⁶⁶ Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, S. 118.

erklären suchte. Stattdessen versucht Benjamin durch eine diskontinuierliche Geschichtserzählung einen neuen Zugang zur Vergangenheit zu erschließen. Durch die Entfernung vom Kausalitätsgedanken öffnet sich die *kairologische Zeit*³⁶⁷ mit der Möglichkeit, *die Geschichte in der Gegenwart zu retten*.³⁶⁸ Durch die Diskontinuitäten entstehen neue Verbindungen zwischen Gegenwart und Vergangenheit, die komplexe Konstellationen darstellen. Mit seiner Theorie der anschaulichen Geschichte³⁶⁹ versucht Benjamin, die Geschichte nicht in Form von Epochen, sondern in Form von einzelnen Momenten³⁷⁰ zu betrachten. Diese Dekonstruktion der bisherigen Geschichtsschreibung ermöglicht eine neue historische Konstruktion, die jedoch keine Rekonstruktion der Geschichte bedeutet.

Das *dialektische Bild* repräsentiert eine Kritik der Gesellschaft und es beleuchtet deren Krise. Das *dialektische Bild* dehnt die Position der Erzählenden aus. Die Geschichtsschreibende besitzt keine monologe (alleinstehende) Position mehr, die fix, fertig und geschlossen ist, welche die Welt nur aus einem Blickwinkel betrachtet, einen Blickwinkel, wo alle anderen Meinungen, die nicht Teil seiner Welt sind, vermieden werden. Vielmehr nimmt die Erzählende alle diese Positionen in sich in Form einer Konstellation auf. Ihre Erzählungsposition ist immer polyphon, also mehrstimmig mit Kontrapunkten.

4.8.1 Annäherung von entfernten Wirklichkeiten

Benjamins wesentliches Zitat zu seinem Konzept des *dialektischen Bildes* lautet:

„Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt *blitzhaft* zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik

³⁶⁷ Benjamin verwendet nie den Begriff der kairologischen Zeit, sondern den Begriff Jetztzeit. Vgl. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: Walter Benjamin, *GS 2*, S. 701. In der Benjamin-Rezeption wird der Begriff der kairologischen Zeit jedoch häufig verwendet. Vgl. Christian Schulte, *Kairos und Aura Spuren Benjamins im Werk Alexander Kluges*. In: *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste*. Hg. von Detlev Schöttker. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004, S. 219-233, und in: Christian Schulte, *Kritik und Kairos, Essayismus zwischen den Medien bei Alexander Kluge*, in: *Inszenierung und Gedächtnis. Soziokulturelle und ästhetische Praxis*, Hermann Blume, Elisabeth Großegger, Andrea Sommer-Mathis, Michael Rössner (Hrsg.), Bielefeld: Transcript 2014. S. 243-260.

³⁶⁸ Vgl. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, *GS 2*, S. 695.

³⁶⁹ Vgl. Walter Benjamin, *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*, in: Walter Benjamin. *GS 5*, S. 1217.

³⁷⁰ „Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken.“ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, *GS 5*, S. 575.

im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher sondern bildlicher Natur. Nur dialektische Bilder sind echt geschichtliche Bilder.“³⁷¹

Für jedes dieser *dialektischen Bilder* muss man ihre Konstellation aufdecken, um die wahre dialektische Kraft des Bildes zu erhalten.

Die Geschichte und unsere Erinnerung an die erlebte Zeit sind Konstrukte, die nicht an einem festen Ort zu finden sind. In der Gegenwart blitzen die überlebten Bilder der Vergangenheit in der Erinnerung auf. Sie sind ein aus der *Jetztzeit erfüllter Raum*, eine Art schockartige Vergegenwärtigung von unfertiger Vergangenheit.³⁷² Die Bilder stellen die Vergangenheit in einer komplexen Ordnung dar. Sie machen aus der dichten Chronologie eine Unordnung, sodass die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Gedächtnis anachronistisch erscheinen. Das überlebte Bild ist eine gefangene Erinnerung, die wie ein Blitz wirkt, der in der Gegenwart herausbricht. Es ist eine Phantasmagorie, in der sich Wahrheit und Traum durchmischen.

Das *indexikalische Zeichen* bezieht sich nicht nur auf den historischen Moment, in dem die Bilder entstanden sind, sondern im Sinne von Benjamin auch auf einen zukünftigen Moment, wo die Bilder zur Lesbarkeit kommen.³⁷³ Wie Thomas Weber in seinem Text *Dialektisches Bild* beschrieben hat, ist für Benjamin das Konzept *Dialektik im Stillstand* ein Bild, das das ganze Universum abschafft.³⁷⁴ Weber schließt sich dem Konzept von Benjamin an und interpretiert es als eine Art Verstörung der Gegenwart, die durch ein spezifisch organisiertes, surreales Bild hervorgerufen wird. „Diese Verstörung soll aber nur durch ein spezifisch organisiertes, eben surreales Bild hervorgerufen werden, das durchgängig in Abgrenzung zum Vergleich bestimmt wird.“³⁷⁵

³⁷¹ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS 5, S. 578.

³⁷² Vgl. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, GS 1, S. 701.

³⁷³ Vgl. Walter Benjamin, *Das Passagen – Werk*, GS 5, S. 577f.

³⁷⁴ Vgl. Thomas Weber, *Dialektisches Bild*, S. 705.

³⁷⁵ Ebd.

4.8.3 *Geschichte, eine Form von Interpretation*

Keine geschriebene Geschichte kann die Gesamtheit der Vergangenheit darstellen. Die Geschichte bringt in der Gegenwart eine Synthese der Ereignisse aus der Vergangenheit hervor. Sie verändert notwendigerweise ständig die Vergangenheit, und zwar nicht durch neue Beiträge zur Konstruktion einer absoluten objektiven Position der Betrachtung, sondern so, dass die Vergangenheit erst durch die Prozesse der Gegenwart entsteht. Die Vergangenheit ist ein Prozess, der ständig in Bewegung ist. Das bedeutet nicht, dass es keine objektive Betrachtungsposition gibt, sondern man muss sich bewusstmachen, dass die Vergangenheit nur durch die Prozesse in der Gegenwart existiert und nur in der Gegenwart dargestellt wird. Wesentlicher Teil der Geschichtsschreibung ist nicht nur, die Ereignisse aus der Vergangenheit darzustellen, sondern auch, sich zu fragen, wie sind die Ereignisse aus der Vergangenheit ausgesucht worden und wie werden sie im Jetzt dargestellt. Die Gegenwart macht die Vergangenheit zum eigenen Prozess der Umwandlung in der Gegenwart.

4.8.4 *Bild und Sprache – Augenblick und Verlauf*

Die Sprache als Medium ist in Form des Nacheinanders im Verlauf aufgebaut. Im Gegensatz dazu ist das Bild als Medium geeignet, simultan gelesen und betrachtet zu werden. Ihr Unterschied ist ein Unterschied in der Darstellbarkeit. Es ist ein Unterschied zwischen momenthafter Bildkunst, deren Wert im Ausdruckscharakter liegt, und der sukzessiven Sprachkunst, deren Wert im Kausalzusammenhang liegt. Der Unterschied zwischen bildender Kunst und Sprachkunst ist wie der Unterschied zwischen einem simultanen und einem sukzessiven Moment der Erfassung. Es ist der Unterschied zwischen einem Augenblick und dem Verlauf.

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Benjamin in einer seiner Betrachtungen über das dialektische Bild davon ausgeht, dass sich das dialektische Bild nur in der Sprache manifestiert. “Nur dialektische Bilder sind echte (d.h. nicht archaische) Bilder; und den Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache.”³⁷⁶ Obgleich Benjamin postuliert, dass die dialektischen Bilder in der Sprache verankert sind, möchte ich diese nicht ausschließlich auf die geschriebene Sprache reduzieren. Ein konstellatives

³⁷⁶ Vgl. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS 5, S. 577.

Denken durchzieht sein Gesamtwerk, sodass sich an anderen verschiedenen Stellen in seiner Arbeit das dialektische Bild durch Erfahrung, Erkenntnis und Anschauung herauskristallisiert. Wobei das dialektische Bild durch Kontemplation in einem Zustand des Stillstands und der Zäsur gewonnen wird. Dabei nimmt die bildliche Natur eine Vorrangstellung gegenüber der sprachlichen Natur ein. "In den Gebieten, mit denen wir es zu tun haben, gibt es Erkenntnis nur blitzhaft. Der Text ist der langnachrollende Donner"³⁷⁷ In diesem Sinne manifestiert sich eine Erkenntnis durch Erfahrung in einer bildhaften Form, die erst im Anschluss durch Text eingeholt und ausgedrückt werden kann. In dieser Form erlangt sie ihre volle Bedeutung in Form eines Kommentars.

4.8.5 Das Blitzhafte im Text wiederholen

Die blitzhaften Erkenntnisse enthalten in sich die Elemente von Zufall und Unerwartetem sowie die Elemente von Unkontrollierbarem und Unwiederholbarem. Die Erkenntnisse entstehen nur durch Erfahrung, und dadurch sind sie unwiederholbar. Solche Erkenntnisse sind aber im Text wiederholbar. Im Text ist es möglich, diese Elemente von Zufall und Unerwartetem zu wiederzuholen. In seinem Essay *Über den Begriff der Geschichte* bezeichnet Walter Benjamin blitzhafte Erkenntnisse als Bilder. Das Bild scheint auf den ersten Blick als Medium des Plötzlichen, Vorübergehenden und Momentanen. Cornelia Zumbusch, eine aktuelle Benjamin-Forscherin, verortet in ihrer Analyse Benjamins Begriff des dialektischen Bildes zwischen Bildlichkeit und Sprache.³⁷⁸

4.8.6 Das Dialektische Bild - Grundlage einer anschaulichen Geschichtsdarstellung

Das *dialektische Bild* ist für Benjamin die Möglichkeit, eine anschauliche Geschichtsdarstellung zu entwickeln. Diese anschauliche Geschichtsdarstellung ist stark in der marxistischen Geschichtstheorie verwurzelt. Sie ist dadurch stark gefordert, aber gleichzeitig eingeschränkt. Einerseits ist die marxistische Geschichtstheorie durch ihre Vorstellung der Beziehung zwischen Kultur und der sozialen ökonomischen Entwicklung geprägt. Andererseits ist sie stark durch die Frage nach dem Fortschritt beeinträchtigt: Wie kann man eine historische Entwicklung sinnvoll aus der Geschichtsschreibung

³⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 570.

³⁷⁸ Cornelia Zumbusch, *Vor- und Nachgeschichte. Bild und Zeit bei Walter Benjamin*, S. 210.

verstehen? Die Frage der ökonomischen Entwicklung einer Gesellschaft ist auf der Idee begründet, dass die Basis jeder Gesellschaft die Wirtschaft ist, die in der Kultur ihren Ausdruck findet.

Die Kultur ist imstande, eine Gesellschaft umzuformen, indem sie sich auf unerfüllte Wünsche der Gesellschaft bezieht, sodass die Ökonomie durch die unbewussten Wünsche weitergeführt wird. Benjamin versuchte mit seiner anschaulichen Geschichtstheorie die marxistische Fortschrittsidee zu dekonstruieren. Sein Grundgedanke ist nicht der Glaube an den Fortschritt durch die Entwicklung der Geschichte, sondern der Gedanke der Aktualisierung, indem die Geschichte durch die Gegenwart in einen neuen Kontext gestellt und dadurch aktualisiert wird. Die Eisenarchitektur in Paris zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat sich zum Beispiel die Renaissance zum Vorbild genommen. Dabei handelt es sich jedoch nicht um einen Fortschritt, sondern um eine Form der Aktualisierung. Die Motive der Renaissance werden in der Gegenwart durch das Eisen in einen neuen Kontext gestellt und damit aktualisiert.

Damit definierte Benjamin einen neuen historischen Materialismus. An die Stelle einer temporalen Logik des geschichtlichen Ablaufs sollte eine temporale Logik der Momentaufnahme treten. Etwas Vergangenes muss nicht mehr langsam und fortschreitend erzählt werden, sondern wird durch eine neue Art der Geschichtsbetrachtung dargestellt: Benjamin geht es um das Detail, um unentdeckte Elemente der Geschichte, um die Konzentration auf das Geschehen historischer Momente, auf das Besondere, auf einen Augenblick, der in Spannung zur Gegenwart bildlich vergegenwärtigt wird.

4.9.1 Anschauliche Geschichtsdarstellung

Die Methode dieser neuen materialistischen Geschichtsschreibung ist das epische Theater und die *Geste*. Der historische Materialismus muss das epische Element der Geschichte entdecken.³⁷⁹ Die Geste entspringt aus der Kontinuität der Geschichte. Der neue historische Materialismus im Sinne Benjamins sollte nicht in der literarischen Form einer *Grand Narrative* erzählt, sondern durch die Darstellung veranschaulicht werden.

³⁷⁹ Vgl. Walter Benjamin, *Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht*, GS 2, S. 519.

Nach Benjamin ist die Historikerin aufgefordert, auf lange epische Erzählungen zu verzichten und die Begriffe Held sowie Sieger nicht mehr in den Vordergrund zu stellen. Statt historische Zusammenhänge zu rekonstruieren, sollte die neue Methode Spaltungsprozesse provozieren, die als Brüche in der Geschichte zu verstehen sind. Cornelia Zumbusch weist darauf hin, dass die Geschichte durch die Gegenwart ohnehin brüchig wird und damit eine scheinbare historische Kontinuität zerfällt. Das formuliert sie wie folgt: „Die Gegenwart selbst zerstört das scheinbar Homogene und Kontinuierliche der Geschichte und reißt die Abfolge der Ereignisse auseinander.“³⁸⁰

Durch diese neue materialistische Gesichtsschreibung wird die Geschichte nicht mehr durch die Kette historischer Ereignisse wahrgenommen, sondern durch ein starkes Gegenwartsbewusstsein. Das Narrativ wird durch bestimmte Erkenntnisse im Moment der Gegenwart aufgebaut, die sich mit einem bestimmten Moment der Vergangenheit in Verbindung setzt. Die Spaltprozesse der neuen Gesichtsschreibung zeigen, dass die abgetrennten Epochen, die normalerweise als homogene gesehen werden, nicht so homogen sind. Die Epochen verlieren ihre einheitliche Qualität.

Benjamin versucht durch seine anschauliche Geschichtstheorie, die Geschichte nicht in Form von Epochen zu betrachten, sondern durch Einzelmomente.³⁸¹ Diese Destruktion von den bisher üblichen Geschichtstheorien ermöglicht eine neue historische Konstruktion, die aber keine Rekonstruktion von Geschichte sein sollte. Die Aufgabe der materialistischen Historikerinnen ist nicht, die Geschichte zu rekonstruieren sie aus einer allmächtigen Position zu erzählen. Ihre Aufgabe ist es, den Einfluss der Homogenität auf einzelne Momente zu zerlegen, um eine neue Zusammensetzung zu ermöglichen – „und wenn er [der Historiker] das tut, erzählt der Historiker keine Geschichte mehr, sondern stellt Bilder her“³⁸².

Die Geschichte in Form von Bildern darzustellen, heißt für Benjamin zu aktualisieren.³⁸³ Das bedeutet nicht eine Form von Modernität (im Sinne etwas Neues, etwas Modernes zu geben), sondern es heißt, eine spezifische Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu schaffen. Trotzdem ist diese Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart nicht kontinuierlich und es entsteht daraus keine

³⁸⁰ Cornelia Zumbusch, *Vor- und Nachgeschichte. Bild und Zeit bei Walter Benjamin*, S. 202.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Ebd.

³⁸³ Vgl. Ralf Konersmann, *Erstarrte Unruhe, Walter Benjamins Begriff der Geschichte*, S. 158.

kausale Kette. Diese Beziehung ist insofern diskontinuierlich, als die Vergangenheit von der Aktualität betroffen ist. In diesem Sinne heißt Aktualität, Realisierung einer Möglichkeit. Benjamin stellt die Aktualität in Beziehung zu seinen Konzepten wie *Jetzt der Erkennbarkeit* und *Moment des Erwachens*.³⁸⁴

Ein *dialektisches Bild* ist ein Erinnerungsbild, das erst im historischen Rückblick formuliert wird. „Der Erinnernde wird dargestellt als der aus der Distanz sich langsam wieder annähernde, als jemand, der lange fern war und unter dessen Blick sich die Dinge nach einer langen Zeit der Abwesenheit neu anordnen.“³⁸⁵ Es ist eine Erinnerung von Bildern, die wir nie gesehen haben. Diese Erinnerungsbilder sind nicht irgendwelche Bilder, sondern sie zeigen eine Vorgeschichte, wie sie den Betrachtenden nie hätte erscheinen können. Es sind Bilder, die in der Tiefe der Schatten der Geschichte gestanden sind.

4.9.2 Raumtiefe, ein Beitrag für Benjamins Geschichtstheorie

Cornelia Zumbusch stellt einen Vergleich zwischen dem dialektischen Bild und der menschlichen Fähigkeit, die Welt dreidimensional zu sehen, her.³⁸⁶ Diese Möglichkeit entsteht aus der Informationsverzögerung im Gehirn. Die Informationen werden aus zwei Positionen, aus beiden Augen aufgenommen. Aber das Gehirn ist nicht imstande, diese Informationen gleichzeitig wahrzunehmen, sondern erst mit leichter Verzögerung. Dadurch entsteht ein Eindruck der Tiefe. Das Gleiche überträgt Benjamin auf seine Geschichtstheorie: es ist ein Versuch, die Tiefe der Vergangenheit zu sehen.³⁸⁷

Benjamin sucht nach einer Möglichkeit, durch eine *Telescopage der Vergangenheit* eine Tiefensicht der Vergangenheit zu erlangen.³⁸⁸ Dazu ist es nicht erforderlich, dass sich die Geschichtsschreibende zurück in die Vergangenheit versetzt, um zu erzählen, wie es wirklich gewesen wäre. Stattdessen wird der Versuch unternommen, mit Hilfe einer technischen Apparatur einen Teil der Vergangenheit in die Gegenwart zu bringen. Die Geschichtsschreibende bringt auf diese Weise bildhafte Ausschnitte und keine epische Entwicklungsgeschichte ans Licht. Für Cornelia Zumbusch führt das Verhältnis von

³⁸⁴ Vgl. Walter Benjamin, *Das Passagen – Werk*, GS 5, S. 578.

³⁸⁵ Jessica Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, S. 240.

³⁸⁶ Cornelia Zumbusch, *Vor- und Nachgeschichte. Bild und Zeit bei Walter Benjamin*, S. 203.

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ Walter Benjamin, *Das Passagen – Werk*, GS 5, S. 588.

Vergangenheit und Gegenwart zu keiner Synthese: „Die Position von Sehenden und Gesehenen fallen dabei nicht zusammen, sondern bleiben als Punkte einer produktiven Spannung voneinander unterschieden.“³⁸⁹

Das Sehen der Vergangenheit sollte mit einem technisch-medialen Hilfsmittel geschaffen werden. Benjamins Dialektik betrachtet die Vergangenheit in ihrer Gesamtheit und nicht nur in Form von positiven Erscheinungen aus der Geschichte, die man in der Gegenwart vorbringen sollte.³⁹⁰ Ihm geht es um die Beleuchtung der dunkleren Hintergründe der Geschichte.³⁹¹ Nach der alten Sichtweise der Geschichtsdarstellung besteht der Wert des dunkleren Hintergrundes in der Möglichkeit, die Umrisse des Positiven sichtbar zu machen. Aber Benjamins neuer Zugang ist es, das Negative durch eine Verschiebung des Blickwinkels aus der Dunkelheit hervorzubringen.³⁹² Analytisch gedacht heißt das, alles Negative zu restituieren und ins Positive zu integrieren.

4.9.3 *Der Integrative Moment*

Die analytische Geschichtsschreibung postuliert, dass die Negation mit einem dunklen Hintergrund gleichzusetzen ist, auf dem sich die Konturen des Positiven abzeichnen. Durch die dialektische Arbeit wird versucht, die hellen Konturen vor dem dunklen Hintergrund hervorzuheben.³⁹³ Die Verschiebung des Blickwinkels bewirkt eine Aufhellung des dunklen Hintergrunds, wodurch die gesamte Geschichte in die Gegenwart geholt und anschaulich wird. Die Position der Geschichtsschreibenden sollte aber nicht durch die Beschränkung ihrer Betrachtungsposition entstehen. Diese relative Sichtweise ist nur ein Effekt, der letztlich ein theologisches Moment hervorbringen soll, um das, was in der Geschichte gestorben, verloren und hoffnungslos ist, zurückzugeben. Was in der Geschichte nicht verwirklicht wurde (was nicht geschehen ist), muss restituert werden.

Benjamin verbindet den Begriff der Rettung einer Geschichte, die sich nie ereignet hat, mit dem Begriff des Lebens, denn nur im Leben, das vergänglich ist und vergeht, kann eine geschichtliche

³⁸⁹ Cornelia Zumbusch, *Vor- und Nachgeschichte. Bild und Zeit bei Walter Benjamin*, S. 204.

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Walter Benjamin, *Das Passagen – Werk*, GS 5, S. 573.

³⁹² Ebd.

³⁹³ Ebd.

Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart hergestellt werden.³⁹⁴ Die Gegenwart ist eine Nachgeschichte der Vergangenheit. Sie bringt aber die Geschichte nicht zu einem sinnvollen Abschluss. In der Gegenwart kann nur begriffen werden, dass ein Vor und Nachgeschehen passiert ist. Nur in der Gegenwart ist es möglich, das Geschehende in Vor und Nachgeschichte zu teilen.

Das *Urphänomen* ist für Benjamin kein Anfang der Zeit, von dem aus etwas wird.³⁹⁵ Es kann vielmehr als das überzeitliche Wesen einer Sache gesehen werden. „Ursprung als das, was gleichsam auf die Ebene des Seins springt, ist gerade dem Werden und Vergehen entzogen.“³⁹⁶ Die Fakten, die eine Kausalität aufbauen, sind ursprünglich nicht als *Urphänomene* zu sehen, sondern werden erst durch ihre Entwicklung und ihre Auswirkung betrachtet. Der Ursprung bedeutet nicht den Anfang, sondern ist der Platz, wo sich Werden und Vergehen treffen. Er bedeutet nicht den Anfang vor der Zeit oder auch kein chronologischer Anfang, sondern ist als überzeitliches Wesen einer Sache zu verstehen.³⁹⁷

Der Ursprung hat nichts mit der Logik eines linearen Ablaufs zu tun, sondern er trägt das Konzept von Vor und Nachgeschichte in sich, ohne auf die Logik der Chronologie reduziert zu sein. Das Konzept von Vor und Nachgeschichte impliziert eine Gegenwart, die als ein Zeitpunkt zu denken ist, wo ein Davor und Danach existiert. Die Idee von Benjamin, die historischen Ereignisse als *Urphänomene* zu betrachten, heißt, zu zeigen, wie die Ereignisse sich entwickeln und sich ausgewirkt haben. Anstatt die Geschichte als eine kausale Erzählung von Elementen, die nacheinander folgen, zu betrachten, versucht Benjamin die Geschichte durch ihre Formierung und Formveränderung anzusehen. Durch diese Art des Denkens versucht er die Beziehung zwischen Ökonomie und Kultur neu zu betrachten. „Marx stellt den kausalen Zusammenhang zwischen Wirtschaft und Kultur dar [...] Nicht die wirtschaftliche Entstehung der Kultur sondern der Ausdruck der Wirtschaft in ihrer Kultur ist dazustellen“³⁹⁸, sodass man den wirtschaftlichen Prozess als anschauliches *Urphänomen* betrachten kann und damit auch die Kultur, die aus diesem Prozess hervorgegangen ist. „Erst wenn historische Formen als lebendige, symptomale

³⁹⁴ Ebd.

³⁹⁵ Ebd., S. 592.

³⁹⁶ Cornelia Zumbusch, *Vor- und Nachgeschichte. Bild und Zeit bei Walter Benjamin*, S. 206.

³⁹⁷ Cornelia Zumbusch, *Vor- und Nachgeschichte. Bild und Zeit bei Walter Benjamin*, S. 206.

³⁹⁸ Walter Benjamin, GS 5, S. 573f.

Erscheinungen wahrgenommen werden, geben sie die zugrundeliegenden abstrakten ökonomischen Gesetze zu erkennen.“³⁹⁹

Der Versuch ist es, eine anschauliche Erkenntnistheorie aufzubauen. Georg Simmel definiert diese als ein *produktives Sehen*.⁴⁰⁰ Dabei unterscheidet Simmel zwei Arten des Sehens: eine passive und eine produktive Seite des Sehens. Das *passive Sehen* ist nur rezeptiv, aber das *produktive Sehen* bringt etwas zum Vorschein, etwas, das im Phänomen vorhanden, aber noch nicht dominant (ausgeprägt) ist. Dieser produktive Augenblick entdeckt in einem Bruchstück das Ganze und kann in einem Einzelmoment den ganzen Weltprozess sehen. Benjamin verwendet oft die Lesende als eine Personifizierung eines solchen Sehens. Aber seine Idee eine Lesende ist nicht diejenige, die die Lesende auf das Lesen der Schrift reduziert.⁴⁰¹ Sie ist eine Idee eines nichtsprachlichen Lesers, um das, *was nie geschrieben wurde, (zu) lesen*. „Gelesen sollten nicht nur die Schriftzeichen (werden), sondern alle Phänomene, alles Sichtbare. Dass man die Wirklichkeit als einen Text lesen kann“.⁴⁰²

Für Benjamin wird etwas erst dann ein Bild, wenn es sich lesen lässt. Das *Jetzt der Erkennbarkeit* ist ein *Jetzt der Lesbarkeit*.⁴⁰³ Dieser Moment des *Jetzt der Lesbarkeit* äußert sich als ein Bild durch einen „bestimmten kritische Punkt der Bewegung in ihrem Inneren.“⁴⁰⁴ Sowohl der Moment und der Verlauf als auch Bild und Lesen sind wesentliche Begriffe für das Konzept vom *dialektischen Bild*.

Aus Langeweile, Geduld, Warten und wiederholten Versuchen entstehen fruchtbare Erkenntnisse. Der fruchtbare Augenblick aus der visuellen Erfahrung interpretiert das Geschehene als ein *Zeichen* für etwas Anderes. „Es ist gewissermaßen ein narrativer Mehrwert, der den Moment mit dem vorangegangenen und mit den darauf folgenden Momenten verbindet.“⁴⁰⁵

³⁹⁹ Cornelia Zumbusch, *Vor- und Nachgeschichte. Bild und Zeit bei Walter Benjamin*, S. 207.

⁴⁰⁰ Vgl. Georg Simmel, *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Duncker & Humblot, Leipzig, 1908.

⁴⁰¹ Cornelia Zumbusch, *Vor- und Nachgeschichte. Bild und Zeit bei Walter Benjamin*, S. 208.

⁴⁰² Walter Benjamin, *GS 5*, S. 580.

⁴⁰³ Ebd., S. 578.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 578.

⁴⁰⁵ Cornelia Zumbusch, *Vor- und Nachgeschichte. Bild und Zeit bei Walter Benjamin*, S. 206.

Das *dialektische Bild* soll das Leiden zeigen, das Unrecht und den Schmerz der Toten.⁴⁰⁶ Die Bilder zeigen nicht nur etwas Vorübergehendes, sondern sind selber vergänglich, auch wenn sie nur in bestimmten Momenten aufblitzen. „Jedes Bild zeigt Folgen, und jedes Bild hat Folgen, insofern es in immer neue Bedeutungszusammenhänge eintreten kann“⁴⁰⁷, wo die eigene Gegenwart sich für die *Vor- und Nachgeschichte* öffnet. Die Vergegenwärtigung vergangener Zusammenhänge bedeutet einen Moment, in dem sich die Vergangenheit durch die Gegenwart begriffen fühlt. Die Gegenwart sollte sich in der Vergangenheit wiedererkennen, aber durch noch nicht geschehene Zusammenhänge. Die Gegenwart ist die Nachgeschichte der Vergangenheit und die Vergangenheit ist die Vorgeschichte der Gegenwart – beide machen einander lesbar. Für die Entkoppelung eines nicht geschehenen Zusammenhangs zwischen Vergangenheit und Gegenwart gibt Benjamin das *dialektische Bild* als Antwort, sodass diese Beziehung bildhaft erkennbar wird.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 210.

⁴⁰⁷ Ebd.

Deleuze und der Film

Im Gegensatz zu Benjamin, der Diskontinuitäten und Verschränkungen benutzt, um eine Revolution in der *Jetztzeit* zu erzeugen, verwendet Deleuze dieselben Begriffe auf eine andere Weise. Bei Benjamin wird die Nichtlinearität genutzt, um eine kairologische Zeit zu schaffen, eine Zeit des Handelns.⁴⁰⁸ Bei Deleuze hingegen werden die Lücke und die Unterbrechung für eine innere Transformation genutzt. Nichtlinearität ermöglicht die Befreiung des Denkmusters von einer kausalen Verkettung. Es werden die Verbindungen zwischen den Bildern und den Ereignissen auf rhizomatische Weise miteinander in Beziehung gesetzt.⁴⁰⁹ In seiner Analyse des Avantgarde-Kinos der 1960er Jahre stellt Deleuze fest, dass dieses sehr stark auf der bewussten Leerstelle in der Erfahrung beruht. Die Filme schaffen absichtlich Brüche, ohne eine Hierarchie zwischen den Erfahrungen herzustellen. Deleuze folgert daraus, dass die Zeit in solchen durch eine innere Transformation entsteht und nicht durch eine äußere Handlung, wie es im klassischen Hollywood-Kino der Fall ist. Diese Form der Zeit, die sich auf die innere Verwandlung konzentriert, anstatt durch den Raum gemessen zu werden, definiert Deleuze in Anlehnung an Henri Bergson als Temporalität.⁴¹⁰ Damit ist in der Filmgeschichte ein neuer Filmtypus entstanden, der sich nicht mehr an der Handlung, sondern an der inneren Dauer orientiert. Die Dauer ist eine innere Vielheit, "eine Vielheit des Nacheinanders, der Verschmelzung, der Organisation, der Heterogenität, der qualitativen oder Wesenunterscheidung, eine Vielheit, die virtuell und kontinuierlich ist und nicht auf das Numerische zurückgeführt werden kann."⁴¹¹ Die Koexistenz verschiedener Bilder bei Deleuze lässt sich als Vielheit beschreiben, wobei jedes Bild über eine eigene Dauer verfügt.⁴¹² Dies führt zu einer Vielzahl von Dauern, die als Temporalität zu verstehen sind. Um diese neue Art von Filmbildern zu verstehen und um zu begreifen, was diese neue Zeitlichkeit bedeutet, ist es notwendig, die Hintergründe zu verstehen, die dazu geführt haben.

⁴⁰⁸ Vgl. Walter Benjamin, *Das Passagen – Werk*, GS 5, S. 595.

⁴⁰⁹ Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, 1987. S. 6.

⁴¹⁰ Vgl. Henri Bergson, *Zeit und Freiheit*, Meiner Verlag, 2016.

⁴¹¹ Vgl. Gilles Deleuze, *Henri Bergson zur Einführung*, S. 54.

⁴¹² Ebd., S. 80.

5.1 Bestandteile des Bildes

Nach Deleuze lässt sich die Geschichte des Kinos in zwei Arten von Bildern unterteilen. Der technische Aspekt des Kinoapparats war für ihn der Ausgangspunkt, um die filmischen Bilder in *Bewegungsbild-Kino* und *Zeitbild-Kino* einzuteilen. Beide Formen sind aus dem gleichen Prinzip entwickelt worden: der Kinoapparat teilt die Zeit in diskrete und statische Einheiten, um die Bilder auf dem Filmstreifen einzusetzen. Aus dem Prinzip des *Bewegungs-Bild-Kinos* entsteht Hollywood Cinema⁴¹³ und aus dem Prinzip des *Zeit-Bild-Kinos* Europäisches oder *Avantgarde Cinema*.⁴¹⁴ Die Bilder auf dem Filmstreifen werden bei der Vorführung durch den Projektor rekonstruiert, so dass durch die Bewegung im Raum ein Eindruck von Zeit entsteht. In den Kinobüchern geht Deleuze von der Prämisse aus, dass das Kino in sogenannten Raum-Zeit-Blöcken denkt.⁴¹⁵ Er sieht das Fotogramm als einen unbeweglichen Zeitabschnitt, welches die Bewegung in ein Gleichgewicht bringt. Das *Bewegungs-Bild* wird aus der Bewegung im Raum erschaffen, und die Chronologie ordnet die Bilder in einer Reihenfolge. Auf der Kinoleinwand entspricht die Reihenfolge der Fotogramme der linearen und kausalen Reihenfolge auf dem Filmstreifen. In diesem Sinne durchdringt die untrennbare Verbindung von mechanischer Reproduzierbarkeit und bildlicher Darstellung die filmische Inszenierung von Zeit.

5.1.1 Film, die unmittelbare Erfahrung der Bewegung

Der Film ist kein Analogon der Natur, keine Reproduktion des Dargestellten, sondern im Film wird Zeit zum Bild, Zeit und Bewegung durchdringen sich. Der Film lässt sich nicht auf seine Fotogramme reduzieren, denn der Betrachter sieht nicht die Einzelbilder, sondern ein Durchschnittsbild, in dem Zeit und Bewegung unmittelbar gegeben sind.⁴¹⁶ Obwohl der Film aus Fotogrammen entsteht, werden die Bilder unmittelbar in Bewegung erlebt. Das ist die Qualität, die der Fotografie fehlt, und der Grund, warum Deleuze, nach Simon Schleusener, die Fotografie „[...] eine stumme Reproduktion der Objektwelt“⁴¹⁷ nennt. In diesem Zusammenhang führt Damian Sutton zu Gilles Deleuze wie folgt aus:

⁴¹³ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*, S. 217.

⁴¹⁴ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 13.

⁴¹⁵ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*, S. 88.

⁴¹⁶ Ebd., S. 14.

⁴¹⁷ Simon Schleusener, *Kulturelle Komplexität: Gilles Deleuze und die Kulturtheorie der American Studies*, S. 302.

„Throughout Deleuze work, the photograph is used as an example of the wrong sort of image to represent time, space, and especially immanence: the life of the world that can only be expressed through the traces that it leaves behind.“⁴¹⁸

5.1.2 Kontinuität und Kausalität als Grundlage des Bewegungs-Bild-Kinos

Der früheste Typus des Filmbildes ist nach Deleuze das *Bewegungs-Bild*. Es ist eines, das auf Aktion und Bewegungen beruht, und eines, welches durch den äußeren Raum gemessen wird. Diese Art von Bildern basiert auf sensomotorischen Verbindungen. Das *Bewegungs-Bild* funktioniert grundsätzlich durch rationale und reale Verbindungen. Rational bedeutet auf Kontinuität beruhende Verbindungen sowie räumliche Nähe im Bild.⁴¹⁹ Diese Art von Kino strebt danach, die Wahrheit zu erschaffen. Damit wird suggeriert, dass eine objektive Welt dargestellt werden kann und dass es eine Wahrheit gibt, die allgemein gültig ist.⁴²⁰ Damit wird versucht ein wahrheitsgetreues Bild der Welt zu vermitteln. Eine detaillierte Analyse des *Bewegungs-Bild* ist nicht Gegenstand dieser Arbeit. Aus diesem Grund wird hier nicht näher auf dieses Thema eingegangen. Es ist jedoch wichtig, das *Bewegungs-Bild* zu erwähnen, weil sich daraus das *Zeit-Bild* und das *Kristallbild* ergibt.

5.2 Philosophische Kraft des Kinos

Wie Deleuze formuliert, wird das *Bewegungs-Bild-Kino*⁴²¹ durch das sensomotorische Schema konstruiert, während im *Zeit-Bild-Kino* die Zeit unmittelbar erfahren wird.⁴²² Obwohl Deleuze viel über die Filme geschrieben hat, war sein eigentliches Ziel nicht, eine Geschichte der Filmsprache zu schreiben, sondern die filmischen Gattungen durch ihre Bilder, Zeichen und Kompositionen einzuordnen.⁴²³ Er wollte keine Ontologie des Films entwerfen, sondern auf neue Elemente der Ontologie hinweisen, die durch das Werden und die Differenz im Film entstehen. Bewegungs-Bild und

⁴¹⁸ Damian Sutton, *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*, University of Minnesota Press, 2009. S. 309.

⁴¹⁹ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*, S. 44.

⁴²⁰ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 173.

⁴²¹ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*, S. 211ff.

⁴²² Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 55.

⁴²³ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*, S. 11.

Zeit-Bild sind keine gegensätzlichen Systeme oder widersprüchliche Darstellungsweisen, sondern entspringen dem gleichen Urprinzip, welches in zwei unterschiedlichen Formen sichtbar wird. Das *Bewegungs-Bild* findet seinen Ausdruck in der Bewegung des Kinoapparats, das *Zeit-Bild* ist eine selbstbewusste Reflexion über den Kinoapparat.⁴²⁴ Dies impliziert, dass die Filmemachende eine Art Verarbeitung eigener Gedanken, eigener Erinnerungen, eigener Empfindungen und eigener Beobachtungen vornimmt.

Bis zum Zweiten Weltkrieg war der Zeitbegriff in der Filmsprache immer mit Handlung verbunden, wie das *Bewegungs-Bild* zeigt.⁴²⁵ Das heißt, Aktion war der Träger des Films. Die Zeit als solche war am Film unerkennbar, sie war nicht gefühlt, sondern nur in Verbindung mit der Aktion spürbar. Mit dem Zweiten Weltkrieg kommt es zu einer Krise der kausalen Erzählung, das Verhältnis von Aktion und Reaktion steht nicht mehr in direktem Kontakt, Aktionen können nun unterschiedliche Reaktionen hervorrufen.⁴²⁶ Nach Deleuze veranschaulicht der italienische Neorealismus den Paradigmenwechsel von der Aktion (*Bewegungs-Bild-Kino*) zur inneren Kontemplation (*Zeit-Bild-Kino*).⁴²⁷ Die Erfahrung des Krieges hat gezeigt, dass der Einfluss des Einzelnen auf große Ereignisse gering ist. Dies spiegelt sich in den Erzählungen der neorealistischen Filme wider. Die Protagonistin ist nicht mehr der Trägerin der Geschichte. Sie ist keine Heldin mehr. Ihre Aktionen erzeugen keine entsprechende Reaktion. Vielmehr leidet sie unter den Ereignissen, die ihr zustoßen. In dem *Zeit-Bild-Kino* ist das Subjekt der Geschichte nicht mehr die Trägerin der Aktion, sondern sein Objekt. Die Protagonistin verliert damit den Einfluss auf die Situationen, die ihr passieren. Sie verliert die Kontrolle über ihr eigenes Leben. Es gibt keine klar definierte Herangehensweise, wie man auf spezielle Situationen reagieren sollte. Das Subjekt ist zum Objekt der Welt und seiner Umwelt geworden. Dadurch entsteht eine Kluft zwischen Aktion und Reaktion. Die Geschichte wird dadurch diskontinuierlicher nicht mehr linear und kausal definiertbar. Deleuze begründet das folgendemmaßen:

„[D]ie Figur wird selbst gewissermaßen zum Zuschauer. Sie bewegt sich vergebens, rennt vergebens und hetzt sich vergebens ab, insofern die Situation, in der sie sich befindet, in jeder Hinsicht ihre motorischen Fähigkeiten übersteigt und sie dasjenige sehen und verstehen läßt,

⁴²⁴ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 66.

⁴²⁵ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*, S. 50.

⁴²⁶ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 14.

⁴²⁷ Ebd., S. 13.

was nicht mehr von einer Antwort oder Handlung abhängt. Kaum zur Reaktion fähig, registriert sie nur noch.“⁴²⁸

Die Protagonistin hat aufgehört, sich durch die Aktion mit der Welt direkt zu konfrontieren. Stattdessen verfolgt sie ihre Visionen. Sie ist hypersensibel, und die Welt ist gewissermaßen unerträglich geworden. Das Vertrauen in die Welt ist verloren gegangen, eine Atmosphäre der Paranoia und des Misstrauens gegenüber jeder Form von Totalität ist entstanden.⁴²⁹

5.2.1 1960iger Jahre: Veränderung der Wahrnehmung

Deleuze entwickelte seine Idee im Kontext der Distanzierung von geschichtlichen Narrationen. Nach dem Zweiten Weltkrieg konnte die Geschichte nicht mehr als Universalgeschichte betrachtet werden.⁴³⁰ Dieser Abstand von Geschichte ist auch in Filmen spürbar. Es war nicht mehr möglich, Narrationen aufzubauen, wo die Heldin die Situation retten kann. Die Funktion von Hauptdarstellende wird in Frage gestellt. Daraus entstand das *Zeit-Bild-Kino*. Die Geschichten, die versuchen, alles zu erklären, klingen falsch und klischeehaft.⁴³¹ In der Literatur wie auch im Film entsteht ein neuer Stil, einer, der viel persönlicher und poetischer ist, einer, der viel intimer ist, aber trotzdem eine sehr politische Position beinhaltet. Solche Geschichten haben gezeigt, wie komplex die Realität ist, ohne dass man die alte Form vom allwissenden Erzähler benötigt. Die Zeit der 1960iger Jahre ist noch immer stark durch den Zweiten Weltkrieg beeinflusst, aber auch durch den Zerfall der Kolonialzeit und die neue Freiheitsbewegung der sexuellen Revolution.⁴³² Dadurch entsteht eine starke Veränderung des Blickwinkels in Bezug auf die Welt. Dieser Wandel führt zu einer neuen Ästhetik und zu neuen Gefühlen, die sich in den Lebensverhältnissen und Beziehungen widerspiegeln.⁴³³

⁴²⁸ Ebd.

⁴²⁹ Ebd., S. 19.

⁴³⁰ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 106.

⁴³¹ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*, S. 279.

⁴³² Vgl. Margarida Medeiros, Teresa Mendes Flores und Joana Cunha Lea (Hrsg.), *Photography and Cinema 50 Years of Chris Marker's La Jetée*, S. 7.

⁴³³ Vgl. David Norman Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, S. 13.

Die tiefgreifenden Veränderungen der Nachkriegszeit hatten auch die Herausbildung neuer Denkmuster und Wahrnehmungsnarrative zur Folge. Die Menschen haben eine komplett neue Welt vorgefunden.⁴³⁴ Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg kann als eine Art betäubte Welt bezeichnet werden, in der das Leben der Menschen von den Folgen des Krieges geprägt war. In dieser Zeit entsteht eine Art Passivität in den Beziehungen zur Welt. Wie sollte man sich in dieser Situation bemühen und verhalten? Wie soll man in schrecklichen und schönen Situationen reagieren? Es ist die Zeit, wo die Geschichte keine Bedeutung mehr hat. Die Geschichte ist präsent, ebenso wie die Fakten und Ergebnisse der Vergangenheit. Dennoch hat dies in der Gegenwart keine Bedeutung mehr, da keine Lehren aus der Geschichte gezogen wurden. Millionen von Menschen sind gestorben, verstümmelt worden oder obdachlos geworden. Die Geschichte wurde nur für die Zwecke der herrschenden Klasse missbraucht und hat keine Auswirkungen auf die Gegenwart. Trotz aller Erkenntnisse aus der Vergangenheit wurden Handlungen begangen, die in ihrer Absurdität und Unvorstellbarkeit schwer zu fassen sind. Das Abstandnehmen der Kriegsgeneration von der Geschichte war eine Art Kampf. Die Spontanität und das im Moment-Sein war eine neue Art, Reaktionen zu zeigen.⁴³⁵

So bewirkt auch die Entstehung des *Zeit-Bild-Kinos* eine grundsätzliche Veränderung in der Betrachtung von Zeit. In dem *Bewegungs-Bild-Kino* wird die Zeit durch Aktion und Raum gemessen. Im Unterschied dazu wird die Zeit im *Zeit-Bild-Kino* von äußeren Messungen befreit. Sie ist nicht mehr an den Raum gebunden, sondern gewinnt einen eigenen Wert. Die Befreiung von der Raumverbundenheit ermöglicht eine kontemplative Zeit, die Deleuze nach Bergson als *Dauer* definierte.⁴³⁶ Die Bilder haben im *Zeit-Bild-Kino* andere Merkmale als im *Bewegungs-Bild-Kino*. Sie können kausale Brüche aufweisen, die eine Assoziationskette bilden. Sie können nebeneinanderstehen, aber voneinander entkoppelt sein. Die Bilder sind nicht mehr allein das Ergebnis der Handlung. Dadurch hat sich auch die Bedeutung von Raum verändert. Dieser wird zunehmend als diskontinuierlich verstanden oder als Leere wahrgenommen. Das Schauen und Sehen im Hier-und-Jetzt nimmt den Platz von Aktion ein.⁴³⁷

⁴³⁴ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*, S. 176.

⁴³⁵ Ebd., S. 281.

⁴³⁶ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 113.

⁴³⁷ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 55.

Die Innenschau stellt eine pure Beschreibung dar, ohne eine Verbindung zu einem spezifischen äußeren Ort. Durch den Versuch das philosophische Problem der Beschreibung und der Narration zu beantworten, ist das *Zeit-Bild-Kino* entstanden, als Form eines modernen Kinos.

„Das moderne Kino hingegen basiert auf Brüchen, auf irrationalen Schnitten, die einen neuen, nicht faßbaren Zwischenraum zwischen den Einstellungen deutlich machen. Die Handlungen sind nicht mehr von einem Reiz-Reaktions-System bestimmt, sondern unterliegen einem allgemeinen Phänomen der Unbeweglichkeit und des Sehens, das einen direkten Zugang zur Zeit erlaubt, mithin ein direktes Bild der Zeit ermöglicht.“⁴³⁸

Die Bilder sind wie Gedanken, sie schweben überall hin. Durch das *Zeit-Bild-Kino* ist die Montage imstande die irrationale Entkoppelung der Bilder herzustellen. Die Bilder erhalten dadurch eine Autonomie in der Beziehung zu anderen Bildern.

„Während das Bewegungs-Bild mit seinem sensomotorischen Zeichen nur auf ein indirektes (von der Montage abhängiges) Bild der Zeit bezogen war, verbinden sich das rein optische und akustische Bild, seine Opto- und Sono-Zeichen, direkt mit einem Zeit-Bild, das sich die Bewegung untergeordnet hat. Diese Umkehrung macht nicht mehr aus der Zeit das Maß der Bewegung, sondern aus der Bewegung eine Perspektive der Zeit. Sie lässt ein regelrechtes Kino der Zeit mit einer neuen Montagekonzeption und neuen Montageformen entstehen.“⁴³⁹

In dem gleichen Sinne ist die Zeit durch eine Metamorphose gegangen. Im *Bewegungs-Bild-Kino* ist die Zeit nur eine Nebenwirkung der Aktion. Die Zeit an sich ist nicht greifbar, sondern nur als ein Element zu verstehen, um die Bewegung zu messen. Aber jetzt im *Zeit-Bild-Kino* ist die Zeit stark spürbar und zum Hauptelement des Films geworden. Die Bilder sind nicht mehr dem Paradigma der Bewegung unterworfen. Die filmische Tiefe wird aufgehoben, und die ausgedehnte Zeit wird als reine Zeit spürbar. Die Beziehung zwischen Aktion und Zeit stehen in einer neuen Relation zueinander. Jetzt wird die Zeit zum Träger der Geschichte und die Aktion wird ihr untergeordnet.

⁴³⁸ Raymond Bellour, *Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze*. In: *Der Film bei Deleuze*, Oliver Fahle und Engell Lorenz (Hrsg.), S. 43.

⁴³⁹ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 37.

5.3 Erinnerung als Grundlage eines Zeitbildes

Die Art und Weise, wie die filmische Chronologie funktioniert, scheint ähnlich aufgebaut zu sein wie unsere Erinnerungen konserviert, bewahrt, organisiert und aufgerufen werden. Der Aufbau der Erinnerung ist ein Spiegel der Wahrnehmung und macht den Sinn von Sein aus.⁴⁴⁰ Das Gedächtnis versucht nun die Erinnerungsbilder in ein kontinuierliches Ganzes zu organisieren, um eine Art Geschichte über sich selbst zu machen. Genau das versucht auch das *Bewegungs-Bild-Kino* zu machen.⁴⁴¹ Diese Art, Geschichte zu erzählen, repräsentiert den größten Teil der Filmgeschichte. Jedoch führte das Aufkommen eines neuen Denkens und neuer Fragestellungen nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem Bedürfnis, Geschichte auf eine andere Art und Weise zu erzählen und Erinnerungen neu zu strukturieren.⁴⁴² Der Film präsentiert weder die Endlichkeit der Natur, noch stellt er eine *indexikalische* Repräsentation der Objekte dar. Er ist auch nicht als *indexikalisches* Zeichen der Welt zu verstehen. Nach Simon Schleusener geht es im Film um die Darstellung der variablen Beziehungen zwischen den Dingen, also um die Darstellung einer Welt in ständiger Variation.⁴⁴³ Die Bewegung wirkt sich auf das Gedächtnis aus und auf die Beziehung zwischen Gedächtnis und Wahrnehmung. Nach Gilles Deleuze ist das *Bewegungs-Bild* nicht im Sinne einer Ähnlichkeit zu verstehen: „[E]s ist nicht einem Objekt ähnlich, das es repräsentiert. [...] [D]as Bewegungsbild *ist* der Gegenstand, es *ist* die Sache selbst, die in der Bewegung als kontinuierliche Funktion erfasst wird. Das Bewegungs-Bild ist die Modulation des Gegenstands selbst.“⁴⁴⁴

5.3.1 Erinnerung nach Bergson

Deleuze bezieht sich in der Entwicklung seiner Ideen zu Gedächtnis und Erinnerung stark auf Henri Bergson (1859-1941), einen französischen Philosophen und Nobelpreisträger für Literatur des Jahres 1927.⁴⁴⁵ Auch für sein *Zeit-Bild-Kino* verwendet er Bergsons Zeitbegriffe, nämlich *Temporalität* und

⁴⁴⁰ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 132.

⁴⁴¹ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*, S. 204.

⁴⁴² Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 110f.

⁴⁴³ Vgl. Simon Schleusener, *Kulturelle Komplexität Gilles Deleuze und die Kulturtheorie der American Studies*, S. 49.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 44.

⁴⁴⁵ Vgl. Leonard Lawlor, Valentine Moulard-Leonard, *Henri Bergson*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Edward N. Zalta & Uri Nodelman (Hsg.), Winter 2022.

Dauer. Die Hauptideen von Bergson, welche Deleuze in seiner Arbeit übernimmt, beziehen sich auf die *Bewegung* und die *Dauer* von Zeit. Die *Bewegung* ist nach Bergson kontinuierlich und nicht auf teilbare Einheiten reduzierbar. Sie ist also nicht auf einzelne Punkte des Raumes rückführbar.⁴⁴⁶ Vielmehr enthält jeder Punkt die Bewegung der Elemente des vergangenen Weges, sowie Elemente der kommenden Bewegung in sich. Diese Kontinuität der Bewegung definiert Bergson als *Dauer*.⁴⁴⁷ In diesem Sinne unterteilt sich jeder Moment der Gegenwart in eine Vergangenheit, die vergeht, und in eine Vergangenheit, die bewahrt wird. Die Gedanken von Bergson stammen aus den Überlegungen über die *zenonische Paradoxie der Bewegung (Pfeil-Paradoxon)*⁴⁴⁸. Diese besagt, dass ein Pfeil in jedem Moment in einem Stillstand ist, obwohl sich der Pfeil ständig bewegt. Auf Basis des Pfeil-Paradoxons hat Bergson versucht, die Bewegung durch die Zeit zu erklären. Dafür verwendet er den Begriff *der Dauer*.⁴⁴⁹ Bergsons Hauptfrage in Bezug auf die Zeit ist die Beziehung zwischen Erinnerung und ihrer Dauer. Er wollte zeigen, dass die Zeit in jedem Augenblick in Vergangenheit und Gegenwart zerfällt. Die Spaltung von Zeit analysiert er auf Basis von Erinnerung.

Nach Bergson gibt es zwei Arten von Erinnerung: die *automatische (habituelle) Erinnerung* und die *aufmerksame Erinnerung*.⁴⁵⁰ Das habituelle Erinnern basiert auf Aktion und Reaktion und manifestiert sich in Situationen wie: Ich habe Hunger, ich gehe einkaufen, oder ich habe meinen Freund erkannt, ich gehe ihn begrüßen. Aktion und Reaktion sind als räumliche Bewegungen organisiert. Die *aufmerksame Erinnerung* hingegen passiert als innere Bewegung, als Bewegung des Gedächtnisses in der Zeit. In diesem Fall zieht sich das Gedächtnis aus der äußeren Welt zurück und nach innen hinein. Statt Objekte auf der gleichen Ebene zu betrachten, "ich bin hungrig, ich gehe einkaufen", werden die gleichen Objekte durch verschiedene Erinnerungsebenen wahrgenommen. Diese zwei Arten von Erinnerung, die Bergson entwickelt hat, nimmt Deleuze als Basis, um zwei verschiedene Arten von

⁴⁴⁶ Vgl. Oliver Fahle, *Zeitspaltungen Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze*, S. 100.

⁴⁴⁷ Vgl. Henri Bergson, *Zeit und Freiheit*, Philo&Philo Fine Arts / EVA, Hamburg, 2006. S. 76.

⁴⁴⁸ „Im Pfeil-Paradoxon denkt Zenon von Elea über die Wirklichkeit von Bewegung nach. Zenon sagt, ein fliegender Pfeil nehme in jedem Moment seiner Flugbahn einen bestimmten, exakt umrissenen Ort ein. An einem exakt umrissenen Ort befinde sich der Pfeil in Ruhe, denn an einem Ort könne er sich nicht bewegen. Da sich der Pfeil in jedem Moment also in Ruhe befinde, müsste er sich insgesamt in Ruhe befinden. Paradox: Wir nehmen aber auch an, dass der Pfeil fliegt.“ https://www.unilu.ch/fileadmin/fakultaeten/tf/professuren/philotf/dok/Ferber_Zenons_Paradoxien.pdf ; 28.5.2024.

⁴⁴⁹ „Pure duration is the form taken by the succession of our inner states of consciousness when our self lets itself live, when it abstains from establishing a separation between the present state and anterior states.“ Henri Bergson, *Time and Free Will: An Essay on the Data of Immediate Consciousness*, Dover Publications, 2001. S. 100.

⁴⁵⁰ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 64.

Filmbildern zu klassifizieren.⁴⁵¹ Aus der habituellen Erinnerung entsteht nach Deleuze das *Bewegungs-Bild-Kino*, das Hollywood-Kino. Dieses Kino nimmt die Welt als organisch wahr. Aus der aufmerksamen Erinnerung entsteht das *Zeit-Bild-Kino*. Die Aufmerksamkeit wird auf einen besonderen Moment oder auf ein Objekt durch das *Zeit-Bild-Kino* fixiert. Diese fokussierte Aufmerksamkeit trübt den Kontext des Moments, sodass der Kontext verschwindet oder auf eine pure Beschreibung reduziert wird.⁴⁵² Im Gegensatz zum *Bewegungs-Bild-Kino* neigt das *Zeit-Bild-Kino* zu anorganischen Bildern.⁴⁵³ Im *Zeit-Bild-Kino* wird nicht versucht, die Welt unreflektiert abzubilden, sondern die Dinge immer wieder neu zu denken. Das Ergebnis ist ein ständiger Bedeutungswandel der Bilder oder ein Widerspruch zu früheren Überlegungen.

Das *Zeit-Bild* im Sinne von Deleuze beleuchtet den allgemeinen Zeitbegriff. Einerseits ist die Zeit als Metapher zu verstehen, andererseits bedeutet sie *Dauer*. Die erlebte Zeit entsteht durch das Zusammenkommen von *Dauer* und Raum. *Dauer* bedeutet hier die innere Bewegung, die Äußerlichkeit im Raum ohne Fortschreiten in der Zeit.⁴⁵⁴ Raum ist eine Ausdehnung von Materie in der Zeit. Das Bewusstsein ermöglicht den Austausch zwischen beiden. Erinnerung entsteht aus *Erinnerungs-und-Kontraktionsbildern*. Durch Erinnerung und deren Ordnung wird eine zeitliche Wahrnehmung aufgebaut. Ein Teil dieser Ordnung ist die narrative Chronologie. Das ist der Versuch eine diskontinuierliche Reihe von Momenten in eine lineare Ordnung zu bringen.

Im *Zeit-Bild-Kino* treffen eine Vielzahl von Sichtweisen und Positionen aufeinander. Die Entstehung von *Zeit-Bild-Kino* verknüpft Deleuze mit den Filmen von Orson Wells. Die Verwendung des Weitwinkelobjektivs bewirkt eine Vergrößerung der Raumtiefe, wodurch der Eindruck von Weite erzeugt wird.⁴⁵⁵ Deshalb spielt die räumliche Tiefe in der Theorie des *Zeit-Bildes* eine wesentliche Rolle. Die Tiefe des Raumes wirkt sich auch auf die Erzählung aus, indem die wichtigste Szene des Films tief im Raum positioniert wird. Die Beziehungen zwischen den Charakteren in der Raumtiefe werden anschaulich und dadurch öffnet sich die Zeit, d.h. durch die Organisation von Raumtiefe in

⁴⁵¹ Vgl. David Norman Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, S. 22.

⁴⁵² Vgl. Teresa Mendes Flores, *Stereoscopy, Film and Time-Image*, in: *Photography and Cinema, 50 Years of Chris Marker's "La Jetée"*, Margarida Medeiros, Teresa Mendes Flores and Joana Cunha Leal (Hrsg.), S. 65.

⁴⁵³ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 267.

⁴⁵⁴ Vgl. Damian Sutton, *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*, S. 37.

⁴⁵⁵ Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, S. 9.

verschiedenen Ebenen bekommt man den Eindruck, dass diese Ebenen zeitlich zueinander in Beziehung stehen.⁴⁵⁶

5.4 *Das Zeit-Bild Kino*

Deleuze ist der Meinung, dass das *Bewegungs-Bild-Kino* als eine Art von Erzählung zu betrachten ist, die jedoch nicht unserer subjektiven Erfahrung von Wahrnehmung entspricht. Er meinte damit, dass es Kinos gibt, in denen die Erzählung der Geschichte nicht nach dem sensomotorischen Schema aufgebaut ist. Dieses neue Erzählungsprinzip ist nicht auf der Basis der Chronologie von Bildern aufgebaut, sondern die Geschichte wird durch die Störung der Chronologie erschaffen. Deleuze nennt diese Art von Erzählung, das *Zeit-Bild-Kino*. Anstatt durch Handlung und Bewegung definiert zu werden, wird das *Zeit-Bild-Kino* durch mentale Aktivitäten bestimmt, als Aufruf der Erinnerung. Es ist daher ein Kino der Subjektivität und des Bewusstseins, das Kino der Reise in die Erinnerung, wie eine Traumreise. Diese Art Kino zeigt oft die Unvollkommenheit der Dinge, wie zum Beispiel die Gedanken Zweifel, Bilder aus allgemein negativen Situationen, die immer wieder auftauchen, Traumata usw. .

5.4.1 *Zeitdarstellung als Bildmontage*

Wenn das sensomotorische Schema zerfällt, ändert sich die Beziehung zwischen Bewegung und Zeit. Statt Zeit als indirekte Repräsentation der Bewegung zu erfassen, spürten die Zuschauer die Zeit unmittelbar. Dadurch wird die Bewegung zu einem Element der Zeit und nicht umgekehrt. So entsteht eine neue Erzählungsart wie auch eine neue Art, Bilder zu montieren. Deleuze versucht mit seinem *Zeit-Bild-Kino* zu zeigen, dass man die Zeit weder als Aufeinanderfolge von Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft definieren sollte noch durch die Elemente, die sich in einem Raum in einem gemeinsamen Rahmen befinden, wie es im *Bewegungs-Bild-Kino* zu sehen ist. Vielmehr verlangt die Veränderung der Denkweise in der Nachkriegszeit auch die Veränderung der filmischen Struktur.⁴⁵⁷ Die Narration im *Zeit-Bild-Kino* lässt eine unerwartete Veränderung zu. Im *Zeit-Bild-Kino* fehlen die kausalen Zusammenhänge in der Abfolge der Bilder. Die Bilder werden autonom und bilden so eine

⁴⁵⁶ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 58.

⁴⁵⁷ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*, S. 281.

diskontinuierliche Geschichte. So verselbständigt sich die Zeit bei der Darstellung der Bilder im Film. Daher wurde sich auch das filmische Medium in der Nachkriegszeit verändert. Diese Veränderung kam nicht nur durch die Technologie, sondern wie oben erwähnt, durch eine neue Denkart in der Gesellschaft und durch das Stellen von neuen Fragen zustande.⁴⁵⁸ Bewegung und Zeit werden dadurch in ein verändertes Verhältnis zueinander gesetzt.

Dennoch zeigt sich das *Zeit-Bild-Kino* in der Filmgeschichte selten in seiner reinen Form. Die Beziehung zwischen *Bewegungs-Bild* und *Zeit-Bild* besteht nicht in dem Sinn, dass eines das andere kritisiert oder dass eines das Gegenteil von dem Anderen wäre, sondern jede Art hat ihre besondere Logik, ihre besonderen Werte und eine Beziehung zum Gedächtnis und zur Zeit.⁴⁵⁹ Das *Zeit-Bild* hat nicht die klassische Beziehung zur Geschichtsdarstellung, da es eine nicht-chronologische Zeit darstellt. Jedes Ereignis in der Gegenwart zeigt etwas Unerwartetes, Unvorstellbares und Neues ohne einen kausalen Zusammenhang hervorzuheben.⁴⁶⁰ Das klassische Hollywoodkino, der Film in der Logik des *Bewegungs-Bildes*, hat nach 1960 nicht aufgehört zu existieren. Ebenso ist der Film in der Logik vom *Zeit-Bild* nicht erst mit der Nachkriegszeit die dominante Strömung geworden, sondern beide Strömungen versuchen seither immer neue Zustände in neuen Zusammenhängen zu entdecken.

5.4.2 Kristallbild

Im *Zeit-Bild-Kino* liegt der Schwerpunkt auf der Kontemplation und Reflexion, durch welche die Zeit an sich spürbar wird. Dadurch ist es möglich ohne Bezug auf den Raum und äußere Gegenstände die Zeit zu betrachten. In dieser Auseinandersetzung mit der Zeit ist das *Kristallbild* eine besondere Form des *Zeit-Bild-Kinos*.⁴⁶¹ In ihr wird ein bestimmter Moment der Gegenwart mit einem entsprechenden Moment aus der Vergangenheit in Zusammenhang gebracht. Das *Kristallbild* zeigt eine verschränkte Kontraktion zwischen dem aktuellen und seinem virtuellen Bild.⁴⁶² Es zieht sich sozusagen auf einen Punkt - Kristallisationspunkt zusammen. Wie im *Zeit-Bild-Kino* wird auch im *Kristallbild* die Zeit direkt spürbar, weil sich die Geschichte von der Chronologie ablöst. Ein *Kristallbild* entsteht durch die

⁴⁵⁸ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*, S. 275.

⁴⁵⁹ Vgl. Oliver Fahle, *Zeitspaltungen Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze*, S. 98.

⁴⁶⁰ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 271.

⁴⁶¹ Ebd., S. 95.

⁴⁶² Ebd., S. 95.

Befragung des eigenen kontemplativen Systems, welches es gebaut hat.⁴⁶³ Wie Damian Sutton zusammenfasst, entsteht das Konzept des *Kristallbildes*: „[...]when the subjective perception of film is forced into an awareness of itself as subjective.“⁴⁶⁴ Das *Kristallbild* stört das eigene logische System der Narration, das sie selber aufgebaut hat. Das heißt, dass das eigene System als eine Form von Selbstbewusstsein in Frage gestellt wird. Aber dieses Selbstbewusstsein ist nie eine einfache Reflexion oder grundlegende Wahrnehmung, sondern es steht immer in einem Kreislauf. Es gibt einen ständigen Austausch zwischen Form und Selbstbewusstsein. Ihre einzige Richtung oder Weiterentwicklung besteht darin, weitere Neuinterpretationen von sich selbst zu machen. Der ständige Ursprung von mentalen Bildern baut eine Kristallstruktur auf. Vielfältige Interpretationen ohne Stillstand sind ein Bestandteil des *Kristallbildes*.

„Das Kristallbild ist der Punkt der Ununterscheidbarkeit zwischen den beiden verschiedenen Bildern, dem aktuellen und dem virtuellen, während dasjenige, was man in dem Kristall sieht, die Zeit selbst, ein geringer Teil der Zeit in reinem Zustand, nämlich die Unterscheidung zwischen den beiden Bildern, die sich in ihnen unablässig erneuert.“⁴⁶⁵

Das *Kristallbild* unterscheidet sich vom Traum oder den Erinnerungsbildern, indem Gegenwart und Vergangenheit, Aktualität und Virtualität, Realität und Imagination als objektiv ununterscheidbar präsentiert werden. Deleuze definiert das so:

„Die Ununterscheidbarkeit von Realem und Imaginärem, von Gegenwärtigem und Vergangenem, von Aktuellem und Virtuellem entsteht folglich keineswegs im Kopf oder im Geist, sondern ist das objektive Merkmal gewisser existierender Bilder, die von Natur aus doppelt sind.“⁴⁶⁶

Dieser Doppelungscharakter der Koexistenz zwischen Aktualität und Virtualität bedeutet, dass jeder Moment gleichzeitig gegenwärtig und bereits vergangen ist. Es ist eine Form von Austausch, wodurch ein permanenter Kreislauf zwischen Aktualität und Virtualität aufgebaut wird.

⁴⁶³ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 226.

⁴⁶⁴ Vgl. Damian Sutton, *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*, S. 44.

⁴⁶⁵ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 112.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 97.

„Dieser Kreislauf ist selbst ein Austausch: das Spiegelbild ist in Bezug auf die aktuelle Person, die es einfängt, virtuell, aber zugleich ist es aktuell im Spiegel, der von der Person nicht mehr als eine einfache Virtualität zurücklässt und sie aus dem Bild - *hors champ* – verdrängt.“⁴⁶⁷

Nach Bergson entsteht Ununterscheidbarkeit primär durch das Eingreifen des Gedächtnisses in die Wahrnehmung.⁴⁶⁸

5.4.3 *Virtualität und Aktualität*

Die Beziehung zwischen *Virtualität* und *Aktualität*, die Bergson aufgezeigt hat, wird bei Deleuze verwendet, um verschiedene Typen der kinematographischen Bilder zu definieren.⁴⁶⁹ Deleuze übernimmt die eben erwähnten Konzepte von Bergson, wobei er Aktualität und Virtualität mit Gegenwart und Vergangenheit gleichsetzt. Die *Virtualität* steht für die Vergangenheit und die *Aktualität* steht für die Gegenwart. Bei Deleuze dienen die Aktualität und die Virtualität als ontologische Grundbegriffe um die zeitliche Differenzierung festzustellen.⁴⁷⁰ Wenn Deleuze vom Kristallbild spricht, verwendet er nicht mehr die Begriffe Gegenwart und Vergangenheit, sondern die Begriffe *Aktualität* und *Virtualität*, um das Reale und das Imaginäre auszudrücken.⁴⁷¹ Deleuze verwendet *Virtualität* nicht nur für die Vergangenheit, sondern als Konzept, welches das präindividuelle Element des Seins beinhaltet, das sich gleichzeitig durch Raum und Zeit aktualisiert und individualisiert wird.⁴⁷² So wird einerseits die *Aktualisierung* als eine Form der Vergegenwärtigung gesehen, andererseits ist das *Virtuelle* eine Form des Realen, aber nicht im Verhältnis zum Realen in dem Sinne, dass das Reale die Realität ist. Für Deleuze ist das *Virtuelle* ebenso real, es besitzt volle Realität, aber als ein Virtuelles. Es ist “[...]real, ohne aktuell zu sein, ideal, ohne abstrakt zu sein.”⁴⁷³ Das bedeutet, dass sowohl das *Virtuelle* als auch das Reale einen Anspruch auf Realität haben und nicht nur das Reale. Es gibt keine völlig aktuelle Realität, die nicht einen Teil

⁴⁶⁷ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 97.

⁴⁶⁸ Vgl. Henri Bergson, *Time and free will*, S. 108ff.

⁴⁶⁹ Vgl. David Norman Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, S. 18.

⁴⁷⁰ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 109.

⁴⁷¹ Ebd., S. 139.

⁴⁷² Ebd., S. 113.

⁴⁷³ Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 264.

des *Virtuellen* in sich trägt. So meint auch Deleuze dazu: „Es gibt keinen rein aktuellen Gegenstand. Jedes Aktuelle umgibt sich mit einem Nebel an virtuellen Bildern.“⁴⁷⁴ Das bedeutet, dass jede *Aktualität* mehr beinhaltet als das, was in der *Aktualität* vorgegeben ist. Dieses Mehr ist genau die Voraussetzung, um überhaupt die Produktion und Entfaltung des Neuen möglich zu machen. Das *Virtuelle* ermöglicht, dass etwas Neues kommen kann. Es ermöglicht die Entstehung eines neuen *Kristallbildes* in der Zukunft, was im folgenden Zitat sehr schön dargestellt wird:

„Das Kristallbild wird durch die grundlegendste Operation der Zeit konstituiert: da sich die Vergangenheit nicht nach der Gegenwart, die sie gewesen ist, bildet, sondern gleichzeitig mit ihr, muß sich die Zeit in jedem Augenblick in Gegenwart und Vergangenheit aufteilen, die naturgemäß voneinander differieren, oder was auf das gleiche hinaufläuft, sie muß die Gegenwart in zwei heterogene Richtungen teilen, wobei die eine auf die Zukunft hinstrebt und die andere in die Vergangenheit fällt.“⁴⁷⁵

5.4.4 Entstehung des aktuellen Bildes

Nach Deleuze ist alles Gegenwärtige *aktuell* und ist die Grundlage für ein *aktuelles Bild*. Das wesentliche Problem ergibt sich aus dem Versuch, die Gegenwart zu definieren, weil sich die Gegenwart in jedem Augenblick ändert.⁴⁷⁶ Sie wird ständig durch eine neue Gegenwart ersetzt und wird zur Vergangenheit. Deswegen kann man nicht sagen, dass die Vergangenheit vor der Gegenwart steht. Sie ergibt sich nur, weil die Gegenwart aufgehört hat Gegenwart zu sein. Aus diesem Grunde betrachten sowohl Bergson als auch Deleuze die Vergangenheit als etwas, das erst danach kommt und nicht als vorgegebenen zeitlichen Abschnitt.⁴⁷⁷ Nach Bergson steht jede Gegenwart in Koexistenz zu ihrer eigenen Vergangenheit.⁴⁷⁸ Was die Gegenwart von der Vergangenheit jedoch unterscheidet, ist ihre Beziehung zur *Aktualität* und *Virtualität*.

⁴⁷⁴ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Aktuelle und das Virtuelle*, in: *Deleuze und die Künste*. Peter Gente und Peter Weibel (Hrg.) Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 2007. S. 249.

⁴⁷⁵ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 111.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 109.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 56f.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 57.

Nach Deleuze ist jede Wahrnehmung von Erinnerungsbildern geprägt.⁴⁷⁹ Es gibt keine vollständig *aktuelle* Realität, die nicht durch *virtuelle Bilder* beeinflusst ist. Eine wesentliche Frage nach dem Entstehungsprozess der *Aktualisierung* lautet: Wie wird das *aktuelle Bild* aus einer *virtuellen* Vielheit hervorgebracht? Das *virtuelle* Bild ist kein Urbild. Es existiert nicht im Himmel, welches dann Bezug auf das *aktuelle Bild* nimmt. Vielmehr entsteht zwischen *virtuellem* und *aktuellem* Bild eine dynamische Beziehung. Wenn ein Moment gleichzeitig gegenwärtig und bereits vergangen ist, dann ist es nicht mehr möglich zu unterscheiden, was zur *Aktualität* und was zur *Virtualität* gehört. Stattdessen kann man sagen, dass ein vormals *aktuelles* Ereignis bei einem späteren Geschehen als ein *virtuelles* Ereignis erscheint, welches *aktualisiert* wird. Die Beziehung zwischen *Virtuellem* und *Aktuellem* ist aber kein linearer Ablauf. Simon Schleusener erläutert Deleuzes Sicht der Virtualität. Er definiert sie als eine Form des Unbewussten wie in der Psychoanalyse.⁴⁸⁰

Das *Virtuelle* hat keinen festen Ursprung, sondern jedes Denken und Handeln mit unterschiedlichen Blickwinkeln bildet die Voraussetzung für eine neue *Aktualität*. Das Gedächtnis produziert nach Deleuze diese neue *Aktualität* jeweils ein bisschen anders, wie es bei Simon Schleusener nachzulesen ist:

„Die Wiederholung der virtuellen Vergangenheit stellt für Deleuze die Bedingungen für die Produktion des Neuen dar, sodass die Aktualisierung des Virtuellen zugleich als Differenzierung und Wiederholung gedacht werden muss: als schöpferische Wiederholung nämlich, die gerade nicht "das Selbe" wiederholt.“⁴⁸¹

Damit verweist Deleuze auf Nietzsche und auf die *ewige Wiederholung des Gleichen*.⁴⁸² Die *Aktualisierung* besitzt keine Voraussetzung dafür, wie die *Aktualisierung* in der Zukunft stattfinden wird, sondern es bleibt offen, wie sich die Zukunft manifestieren wird.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 77.

⁴⁸⁰ Vgl. Simon Schleusener, *Kulturelle Komplexität Gilles Deleuze und die Kulturtheorie der American Studies*, S. 155.

⁴⁸¹ Vgl. Ebd.

⁴⁸² Vgl. Gilles Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*, Hamburg, Europäische Verlagsanstalt, 1991. S. 55.

5.5 Reines Kristallbild

Für Deleuze ist nicht jedes *Zeit-Bild-Kino* gleichzeitig ein *Kristallbild*. Es entsteht nur, wenn sich ein Bild zwischen einem *Aktuellem* und einem *Virtuellen* Bild herauskristallisiert.⁴⁸³ Es ist die Figur der Ununterscheidbarkeit, die sich in der Lücke zwischen dem Realen und dem Imaginären manifestiert. In der Filmgeschichte gibt es nur wenige Beispiele, die ein reines *Kristallbild* im Sinne von Deleuze aufzeigen. Er hat nur drei Filme mit einem reinen *Kristallbild* erwähnt. Das sind: *Zvenigora* (1928) von Oleksandr Dovženko, *Vertigo* (1958) von Alfred Hitchcock und *Je t'aime, je t'aime* (1968) von Alain Resnais.⁴⁸⁴ Viele andere Filme enthalten Elemente eines *Kristallbildes*, aber kein vollständiges Kristallbild. Die Potentialität dieser Filme zeigen aber doch nicht die eindeutige Synchronizität zwischen einem Moment in der Gegenwart und dessen entsprechenden Moment in der Vergangenheit. Im Film *Hiroshima, Mon Amour* (1959) von Alain Resnais zeigt der Regisseur eine Szene in einer Bar in Casablanca. Dabei spielt die Schauspielerin Emmanuelle Riva die Rolle der Elle und projiziert ihre Erinnerungen auf Lui (Eiji Okada), sodass er durch das Gespräch zu ihrem ehemaligen deutschen Liebhaber wird. Aufgrund einer unvollständigen synchronistischen Einheit zwischen den Ereignissen der Vergangenheit und der Gegenwart zeigt diese Szene jedoch kein *Kristallbild*.⁴⁸⁵ Es besteht eine indirekte, aber keine vollständige Verschränkung zwischen den Ereignissen. Deleuze hat mit Hilfe des *Kristallbildes* versucht eine visuelle Darstellung von der Gedächtnisarbeit an die Erinnerung durch die Entfaltung der Zeit zu zeigen.

Im Gegensatz dazu wird im Film *Vertigo* (1958) von Alfred Hitchcock ein vollständiges *Kristallbild* gezeigt.⁴⁸⁶ Die Handlung begleitet Scottie (James Stewart) durch ein Makeover von Judy (Kim Novak), um die Sehnsucht nach seiner verstorbenen Madeleine und die Liebe zur ihr aufrechtzuerhalten. Der Film zeigt die Beziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit zur Zeit von Scottie. Er zeigt auch, wie wesentlich die Erinnerung und die Gedächtnisarbeit für eine Auseinandersetzung mit der Gegenwart ist.

⁴⁸³ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 97.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 113.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 157.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 113.

Ein Merkmal dieses Films ist eine häufige Wiederholung als Form von Zeitbearbeitung, wobei Gespräche, Bilder und verschiedene Hinweise, Symbole und Zeichen im Film wiederholt werden. Die Ereignisse wiederholen sich mit dem Ziel einer früheren Gegenwart näher zu kommen. Das passiert im Film nie vollständig. Aber durch die Wiederholungen entsteht eine Ununterscheidbarkeit zwischen *aktuellem* und *virtuellem* Zustand, zwischen einer Vergangenheit und der Gegenwart. Das *Kristallbild* zeigt sich im Film in der Szene, in welcher eine vollständige Transformation von Judy zur Madeleine passiert. Im Zimmer des Empire Hotels macht Judy ihre Frisur im Stil von Madeleine nach. Das ist der letzte Schritt in ihre vollständige Transformation als Madeleine. Hier kommt ein vollständiges *Kristallbild* zustande.⁴⁸⁷ Es ist nicht mehr wie in *Hiroshima, Mon Amour* (1959), eine einseitige Projektion auf eine andere Person, sondern eine tatsächliche Verschränkung zwischen der Aktualität und seiner entsprechenden *Virtualität*.

In der französischen Nouvelle-Vague wird der Versuch unternommen über diese neue Wirklichkeit der Nachkriegszeit nachzudenken.⁴⁸⁸ Die Frage ist: Ist das Kino in der Lage mit neuen Verhältnissen in der Welt umzugehen oder nicht? Durch die Nouvelle-Vague begann das Kino das Kino des Kinos zu sein.⁴⁸⁹

Durch diese Reflexivität ist das Kino in der Lage, die konzeptionellen Fragen der Beziehung zwischen Subjektivität und Bild zu untersuchen. Das *Zeit-Bild-Kino* entsteht durch den Versuch zu zeigen, dass die Potentialität immer da war, dass der Film erneuerbar ist. Wenn das *Bewegungs-Bild-Kino* der Versuch ist, Wahrheit darzustellen, dann ist das *Zeit-Bild-Kino* der Versuch, Skepsis zu zeigen, Kontinuität und Einheit in Frage zu stellen.⁴⁹⁰

5.6 Deleuze: Philosophie und Film

Deleuze hat sich nicht nur in den beiden hier diskutierten Filmbüchern, sondern auch in seinem Buch über Marcel Proust mit dem Verhältnis von Film und Philosophie auseinandergesetzt.⁴⁹¹ Hier hat er

⁴⁸⁷ Ebd., S. 195.

⁴⁸⁸ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*, S. 283.

⁴⁸⁹ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 263.

⁴⁹⁰ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 174ff.

⁴⁹¹ Vgl. Gilles Deleuze, *Proust und die Zeichen*, Merve Verlag, Berlin, 1993.

einen Vergleich zwischen *Gedankenbildern* und Philosophie gezogen.⁴⁹² Die Funktion des *Bewegungsbildes* und des *Zeit-Bildes* ist als eine Form des *indexikalischen* Widerstands des Gedächtnisses zu verstehen, um die Dinge zu erfassen, die aktualisiert werden. Das Gedächtnis ist immer außerhalb der *Aktualisierung*, es ist etwas Kommendes oder Zukünftiges. Es ist immer eine Form der Diskontinuität, die stets bereit ist, ihre eigene Erinnerungskurve zu hinterlassen.⁴⁹³ „Time escapes the image at the very moment when the image aims for it. Such is the constructive aporia of time, which assumes and removes the present in an incessant short circuit, where instant slips away by advancing backward.“⁴⁹⁴

Man könnte also sagen, dass die Zeit in dem Moment aus dem Bild flieht, in dem die Kamera sie einzufangen versucht. In diesem Moment ist sie auch schon wieder vorbei.

5.6.1 *Skepsis gegenüber dem indexikalischen Zeichen*

In der modernen Welt haben die Menschen das Vertrauen in bewegte Bilder verloren und sind gegenüber der Darstellung von Bildern insgesamt sehr skeptisch geworden. Zu Beginn der Entwicklung des Filmbildes war man der Meinung, die Skepsis gegenüber der Darstellung von Bildern sei überwunden. Der Eindruck war, dass der Film es geschafft hätte, durch die bildliche Darstellung wahre Bilder der Welt zu zeigen. Mit dem Aufkommen der kinematografischen Bilder war man der Ansicht, dass es möglich sei, ein wahres Bild der Welt zu zeigen.⁴⁹⁵ Beeinflusst durch die Erfahrung des Zweiten Weltkriegs jedoch entwickelte sich ein verständliches Misstrauen gegenüber filmischen Darstellungen im modernen Kino.⁴⁹⁶ Man glaubte nicht mehr daran, durch den Film eine objektive Spiegelung der Welt erschaffen zu können. Das *Zeit-Bild-Kino* entstand aus der Skepsis und Enttäuschung, aus dem Verlust des Glaubens an die Welt und an die Wahrheit, aus der traumatischen Erfahrung des Zweiten Weltkriegs.⁴⁹⁷ Nach Deleuze werden Bilder weder durch Kausalität noch durch Glauben geformt, sondern durch eine unbestimmte Kraft in Bewegung gesetzt. Deleuze erfasste diese

⁴⁹² Vgl. Gilles Deleuze, *Proust und die Zeichen*. S. 9.

⁴⁹³ Vgl. Marie Claire Ropars-Wuilleumier, *Image or Time? The Thought of the Outside in The Time Image*, in: *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. David Norman Rodowick (Hrsg), University of Minnesota Press (2009), S. 28ff.

⁴⁹⁴ Marie Claire Ropars-Wuilleumier, *Image or Time? The Thought of the Outside in the Time Image*, S. 26.

⁴⁹⁵ Vgl. David Norman Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, S. 84.

⁴⁹⁶ Vgl. Paola Marrati, *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*, Johns Hopkins University Press, 2008. S. 62.

⁴⁹⁷ Vgl. Paola Marrati, *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*, S. 65.

Eigenschaft der Bildentstehung als *das pure optische und akustische Bild*, das eine *la balade* ist.⁴⁹⁸ Der Bildcharakter ist das Flanieren ohne Ziel und Motivation. Das Bild übermittelt *Zeichen* statt Bewegungen und Aktionen.⁴⁹⁹

Die primäre Funktion des Kinoapparates ist es, Raum und Zeit in einer Chronologie (Abfolge) zu organisieren, aber er dient auch als Projektionsfläche für die unerfüllten Wünsche und Bedürfnisse der Zuschauende. In dem *Bewegungs-Bild-Kino* werden immer größere und größere Abschnitte der chronologischen Zeit in eine Abfolge organisiert. Die Reihenfolge der Filmaufnahmen entspricht den geordneten statischen Bildern. In diesem Augenblick beginnt die Montage des Films. Sie verbindet die Reihenfolge der Filmaufnahmen durch das Erzählungsprinzip: Ursache und Wirkung. Die Wahrnehmung findet im Raum statt, Erinnerung in der Zeit.⁵⁰⁰

Die traditionelle Geschichtswissenschaft basiert auf einer narrativen Struktur, die der des klassischen Hollywood-Kinos ähnelt, mit einem Schwerpunkt auf Ursache und Wirkung.⁵⁰¹ Dennoch wird das Kino von den klassischen Historikern als unseriös, zu suggestiv und phantasievoll angesehen.⁵⁰² Im Gegensatz zur Geschichtsschreibung, in der die Aneinanderreihung von Fakten im Vordergrund steht, um eine Geschichte zu konstruieren, werden Geschichten im Film durch alle denkbaren Formen strukturiert. Die Darstellung der Geschichte entsteht durch Geschichtsschreibung, “[...]deren Gegenstand nicht mehr in der Vergangenheit liegt, sondern die Konstruktion einer Beziehung zu Vergangenen ist”.⁵⁰³ Geschichte wird hier als retrospektive Rekonstruktion des Verhältnisses von Gegenwart und Vergangenheit verstanden. Dies ermöglicht den Aufbau einer kritischen Geschichtswissenschaft. Die Herstellung von Verbindungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart erweist sich als ständige Herausforderung, da das Bild der Vergangenheit durch das Gegenwärtige ständig zu verschwinden droht. Die unwiederbringlichen Bilder der Vergangenheit laufen Gefahr, in Vergessenheit zu geraten und zu verschwinden, wenn sie in der jeweiligen neuen Gegenwart als nicht relevant erscheinen (nicht als gemeint erkannt werden).⁵⁰⁴ Olaf Berg betont:

⁴⁹⁸ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 64ff.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 345.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 132.

⁵⁰¹ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*, S. 203.

⁵⁰² Olaf Berg, *Benjamin und Deleuze: Ansätze für eine kritische Geschichtswissenschaft in Filmbilder*, S. 69.

⁵⁰³ Ebd. S. 71.

⁵⁰⁴ Vgl. Walter Benjamin, GS. 2/2, S. 695.

„[...] die Geschichte [ist] nicht eine durch die Forschung hergestellte Relation zu Vergangenem, sondern ein Gegenstand der Geschichtsdarstellung, sozusagen der in die Gegenwart eingegangene und damit erkennbare Anteil der Vergangenheit.“⁵⁰⁵

Es gibt die Zukunft und es gibt sogar die Zeit, weil sich nicht alles auf einmal ereignen kann. Das ist der Grund, warum die Ereignisse, die in der Gegenwart nicht stattgefunden haben, in der Zukunft stattfinden. Die Zukunft ist "[...]die abgerissene Gegenwart".⁵⁰⁶ Nach Olaf Berg gibt es die Zukunft als solche nicht. Deswegen sollte man das Heute nicht als "die Zukunft von Gestern"⁵⁰⁷ betrachten. Die positivistische Betrachtung von Zukunft, wo das Heute eine Erweiterung von Gestern ist, bedeutet für Stefan Gandler "[...]die ideologische Antwort einer Gesellschaft [...] die chaotisch, voller antagonistischer Widersprüche und zutiefst irrationaler Strukturen ist."⁵⁰⁸

5.7 *L'eternel retour du même différent* - Die ewige Wiederkehr des Gleichen in verschiedenen Gestalten

Für Deleuze ist die Zeit eine ewige Wiederkehr, die eine Möglichkeit für die Entstehung von etwas Neuem bietet. D.N Rodowick fasst die Gedanken von Deleuze zusammen: "Time is the event defined as the ever-recurring possibility for the creation of the new."⁵⁰⁹ Das *Zeit-Bild* ist nicht als chronologische Erweiterung des *Bewegungs-Bild* zu verstehen, sondern jedes Bild hat seine eigenen geschichtsphilosophischen Ansätze. Das *Bewegungs-Bild* entwickelt sich in Richtung Hegelianische und Dialektische Geschichtsphilosophie und das *Zeit-Bild* nach Ideen von Nietzsche und seiner Genealogie.⁵¹⁰ Das *Zeit-Bild* stellt eine neue Logik dar, die Logik der *Ewigen Wiederkehr*. Es steht für die Möglichkeit, dass etwas Neues und Unerwartetes in jedem Zeitmoment eintreten kann, das aber nicht vorhersehbar ist. Das *Zeit-Bild* existiert in der Logik des Filmmediums als reine *Virtualität* im

⁵⁰⁵ Olaf Berg, *Benjamin und Deleuze: Ansätze für eine kritische Geschichtswissenschaft in Filmbilder*, S. 72.

⁵⁰⁶ Stefan Gandler, *Warum schaut der Engel der Geschichte zurück?* In: Zeitschrift für kritische Theorie, Nr 16, 9.jg, 2003. S. 58.

⁵⁰⁷ Olaf Berg, *Benjamin und Deleuze: Ansätze für eine kritische Geschichtswissenschaft in Filmbilder*, S. 74.

⁵⁰⁸ Vgl. Stefan Gandler, *Warum schaut der Engel der Geschichte zurück*, S. 60.

⁵⁰⁹ Vgl. David Norman Rodowick, *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, D. N. Rodowick (Hrsg.), University of Minnesota Press, 2010. S. 13.

⁵¹⁰ Vgl. David Norman Rodowick, *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, S.15ff.

Sinne von Potentialität und Möglichkeit, die noch im Entstehen begriffen und ungeformt ist. Das Bild zeigt sich nicht als Tatsache oder Realität. Daher ist die *Virtualität* weder durch empirische noch durch chronologische Zeitkonzepte definierbar. Sie ist also immer ein Entwurf.

Für Deleuze ist die Vergangenheit zuerst einmal in ihrer Gesamtheit vorstellbar, erst dann zeigen sich noch besondere Regionen und Schichten aus der Vergangenheit, die als Erinnerung für die Gegenwart von Bedeutung sind.⁵¹¹ Durch die Erinnerung wird die Wahrnehmung individualisiert. Die Subjektivität gewinnt dadurch zeitliche und geistigere Bedeutung.

„Nach und nach erscheint sie [die Erinnerung] wie eine sich verdichtende Nebelung; vom virtuellen Zustand geht sie zum aktuellen über; und in dem Maße, als ihre Konturen sich abheben und ihre Oberfläche Farbe annimmt, neigt sie dazu, die Wahrnehmung nachzubilden. Aber sie bleibt mit ihrer Wurzeltiefe an die Vergangenheit gebunden, und wenn sie, einmal realisiert, nicht das Gepräge ihrer ursprünglichen Virtualität behielte, wenn sie nicht obgleich ein gegenwärtiger Zustand, etwas wäre, was grell gegen die Gegenwart absticht, würden wir sie niemals alleine als Erinnerung erkennen.“⁵¹²

Wenn ein *aktuelles* Bild sich mit seinem *virtuellen* Bild trifft, definiert Deleuze dies als *Kristallbild*. Er sagt, das sind die Splitter des *Kristallbildes*, welche eine aktuelle und eine virtuelle Seite haben. Man kann es als den kleinsten Kreislauf zwischen dem *aktuellen* Bild und seinem *virtuellen* Bild definieren. Das *Kristallbild* vollzieht eine doppelte Bewegung, eine der Befreiung und eine der Verhaftung. Der kleinste Kreis im Kristall ist der Ort der Ununterscheidbarkeit von *aktuellem* Bild und *virtuellem* Bild. Die Ununterscheidbarkeit ist aber nur illusionistisch, das *aktuelle* Bild nimmt den Teil des *virtuellen* Bildes ein und umgekehrt. Das *Kristallbild* macht das Reale und das Imaginäre, das Gegenwärtige und das Vergangene ununterscheidbar. In dem Einen sind die Elemente von dem Anderen vorhanden.⁵¹³

⁵¹¹ Vgl. David Norman Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, S. 99.

⁵¹² Vgl. Henri Bergson, *Materie und Gedächtnis*, Verlag Eugen Diederichs, Jena, 1908. S. 135.

⁵¹³ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 95ff.

Bergson nennt das virtuelle Bild *reine Erinnerung*.⁵¹⁴ Es steht zwischen Reiz und Reaktion und repräsentiert eine Art automatisches Wiedererkennen. Der Reiz wird durch das Vorliegen eines *aktuellen* Bildes ausgelöst und erzeugt durch seine Wirkung als Reaktion Assoziationen und Gefühle zu vergangenen Ereignissen. Erinnerungsbilder werden durch eine psychologische Kausalität verstärkt. Die Subjektivität erhält durch die Erinnerungsbilder eine neue Bedeutung. Das Bild der Zeit ähnelt dem Bild der Erinnerung. Ein *virtuelles* Bild muss nie *aktualisiert* werden, da man nicht im Voraus wissen kann, ob die *aktuelle* Umgebung eine entsprechende *Virtualität* besitzt.

Im 19. Jahrhundert gab es sowohl in der Dichtung als auch in der Architektur eine Obsession für die Metapher des Kristalls.⁵¹⁵

„Der Kristall ist ein durch ebene Flächen begrenzter, regelmäßiger Körper. Durch seine symmetrische Beschaffenheit, die sich im Augenblick der Erstarrung eine Lösung herstellt, ist er seit je zum Träger von Vorstellungen harmonischer und idealer Ordnung prädestiniert.“⁵¹⁶ Für die damalige Zeit war der Kristall ein Symbol für die höchste Stufe irdischer Vollendung, ein Symbol für das "feste Wasser der Erde, das Wasser der Urzeit".⁵¹⁷

Deleuze greift für seinen Begriff des *Kristallbildes* auf diese Tradition zurück. Ein *Kristallbild* kann aus verschiedenen Elementen bestehen, aber sein Hauptmerkmal ist seine Irreduzibilität, die untrennbare Einheit eines *aktuellen* Bildes und seines *virtuellen* Bildes, eine Verschränkung. Das was *aktuell* ist, steht immer in der Gegenwart, aber die Gegenwart selber ändert sich. Die Gegenwart geht vorüber, sie wird zur Vergangenheit, wenn sie durch eine neue Gegenwart besetzt wird. Es ist notwendig „[...] dass sie im selben Augenblick vergeht, in dem sie gegenwärtig ist[...]“⁵¹⁸, sonst kann keine neue Gegenwart kommen.

⁵¹⁴ „Wenn Bergson das virtuelle Bild reine Erinnerung nennt, dann um es besser unterscheiden zu können von den mentalen Bildern, den Erinnerungsbildern, Traum oder Träumerei, mit denen man es leicht verwechselt.“ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 109.

⁵¹⁵ Vgl. Lorenz Engell, *Bewegen Beschreiben, Theorie zur Filmgeschichte*, S. 80.

⁵¹⁶ Vgl. Christoph Asendorf, *Batterien der Lebenskraft, Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Anabas Verlag, Weimar, 1984. S. 19.

⁵¹⁷ Vgl. Aniela Jaffé, *Bilder und Symbole aus E.T.A. Hoffmanns Märchen „Der Goldene Topf“*, Hildesheim, 1978. S. 291.

⁵¹⁸ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 108.

„Wenn das gegenwärtige Bild nicht gleichzeitig schon vergangen wäre, dann würde die Gegenwart niemals vergehen. Die Vergangenheit folgt nicht auf die Gegenwart, die sie nicht mehr ist, sie koexistiert mit der Gegenwart, die sie gewesen ist.“⁵¹⁹

Das bedeutet, dass das *Kristallbild* in der Zeit aufgebaut wird. Die Zeit selber teilt sich in jedem Augenblick in Gegenwart und Vergangenheit auf. Die Gegenwart wiederum teilt sich in zwei heterogene Richtungen, wobei die eine auf die Zukunft hinstrebt und die andere in die Vergangenheit fällt. Ein wesentliches Merkmal der Zeit ist, dass sie sich aufspaltet, währenddessen sie gleichzeitig verläuft.⁵²⁰ Ein Strahl erfasst die ganze Gegenwart und der andere Strahl die gesamte Vergangenheit. Die Zeit besteht aus dieser Spaltung, die man im *Kristallbild* sieht, sie ist „[...]das nicht-organische Leben, welches die Welt umschließt.“⁵²¹

Das *aktuelle* Bild der Gegenwart und das *virtuelle* Bild der Vergangenheit sind gleichzeitig, verschieden, aber auch ununterscheidbar, weil man nicht weiß, welcher Teil zur Gegenwart und welcher zur Vergangenheit gehört. Das *Kristallbild* existiert ständig an der Grenze zwischen einer unmittelbaren Vergangenheit, die schon nicht mehr ist und der unmittelbaren Zukunft, die noch nicht ist. „Im Kristallbild gibt es dieses gegenseitige, blinde, herumtastende Suchen nach der Materie und dem Geist.“⁵²² Was man im *Kristallbild* sieht, ist die Zeit in reinem Zustand, die sich gleichzeitig aufgespalten hat. Das *Zeit-Bild* ist ständig mit Werden verbunden, es ist immer in Entstehung. Es ist gekennzeichnet durch die Bewegung einer vorübergehenden Gegenwart, die von einer anderen Gegenwart abgelöst wird, um sich der Zukunft zuzuwenden. „Eine direkte Darstellung der Zeit bedeutet also keineswegs, dass die Bewegung zum Stillstand käme, sondern wirkt eher fördernd auf die abweichende Bewegung.“⁵²³

⁵¹⁹ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, Kino 2, S. 109.

⁵²⁰ Ebd., S. 112.

⁵²¹ Ebd.

⁵²² Ebd., S. 104.

⁵²³ Ebd., S. 55.

5.7.3 Veränderung der Zeit von Aktion zur Dauer

Nach Deleuze kann man die *Dauer* nicht auf die Bewegung reduzieren, weil die Zeit nicht mehr die Funktion hat, den absichtlichen Übergang von einem Bild zu einem anderen zu fördern.⁵²⁴ Die Bilder und Sequenzen entwickeln sich nicht mehr durch den Versuch eine organische Einheit zu erreichen, sondern die Verbindungen entstehen durch irrationale Trennungen. "In the direct image of time, the interval no longer functions as a continuity of space, but as a series of dislocations in time."⁵²⁵

Für Deleuze ist die Wahrheit nicht etwas Vorgegebenes, das es zu entdecken gilt, sondern etwas, das immer wieder, in jedem Augenblick neu geschaffen werden muss.⁵²⁶ Er betrachtet die Wahrheit nicht als etwas, das ihre Grenzen hat, mit vorherbestimmtem Anfang und Ende, sondern als etwas, das erschaffen werden muss. Die Wahrheit im Sinne von Deleuze entsteht nicht durch dialektische Negation wie bei Aristoteles, sondern durch Dialog und Befragung. Aus jeder Position ergibt sich die Möglichkeit, andere Positionen zu befragen und gleichzeitig die "temporalization of Thought"⁵²⁷ auszuführen, also die Gedanken in der Zeit auszudrücken.

Nach Rodowick ist die Beziehung zwischen Bild und Gedächtnis in dem *Bewegungs-Bild-Kino* als Beziehung zwischen Identität und Totalität zu verstehen. Im Gegensatz dazu wird im *Zeit-Bild-Kino* diese Beziehung als *nonidentity* (Nicht Identität), als Gedanke, der auf Wanderschaft gegangen ist, als ein schöpferischer Akt, „[...]thought as a deterritorialized and nomadic becoming, a creative act“⁵²⁸ gezeigt.

Die Bedeutung eines Bildes ist nach Deleuze nicht á priori festgelegt, sondern konstituiert sich erst nach seiner Entstehung. Die Bedeutung wird nicht entdeckt oder rekonstruiert, wie es bei Platon der Fall ist, sondern sie wird von uns Menschen erzeugt.⁵²⁹ Bergson kritisiert die filmische Wahrnehmung, die als *reconnaissance* - als *habituelle* Wiedererkennung betrachtet wird. Er betont, dass das Gedächtnis die Bilder nur durch Bilder organisiert, die die Wahrnehmung bereits kennt, und die Brüche

⁵²⁴ Vgl. David Norman Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, S. 88.

⁵²⁵ Ebd.

⁵²⁶ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 174.

⁵²⁷ D.N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, S. 17.

⁵²⁸ Ebd.

⁵²⁹ Ebd. 122.

zwischen den Bildern unterdrückt. Nach seiner Auffassung ist die gesamte Vergangenheit einer Person eine nicht-chronologische Koexistenz in der Zeit. Es gibt keine natürliche Chronologie oder Kontinuität in der Art und Weise, wie die Erinnerung bewahrt wird. Die gesamte Vergangenheit befindet sich ständig in einem virtuellen Zustand, die durch immer wieder neue Erfahrungen in der Zeit erweitert wird.

5.8.3 Die fotografische Wahrheit?

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg und dem damit einhergehenden Wandel der Wahrnehmungen wurde eine Reflexivität der Bilder möglich. In der Nachkriegszeit wird die Fotografie in Bezug zum Film gebracht und verstanden. Die Erfahrung des Zweiten Weltkrieges verändert das Verhältnis zum Bild als wahren Abbild der Wirklichkeit. Die Fotografie, die auf den ersten Blick ein objektives Medium zu sein scheint, hat gleichzeitig eine starke subjektive Seite, die ihre scheinbare Objektivität korrumpiert, nämlich die Wahl des Standpunktes und des Augenblicks der Aufnahme. Solche Elemente bedrohen jede vermutete Wahrheit.

Nach Deleuze stellt sich Nietzsche die Dialektik als

„[...] eine bestimmte Konzeption des Tragischen vor. Es ist bezeichnet als Widerspruch zwischen Leiden und Leben, zwischen dem Endlichen und Unendlichen im Leben, zwischen dem besonderen Schicksal und dem allgemeinen Geist in der Idee; als Bewegung des Widerspruchs und auch seiner Lösung.“⁵³⁰

Die Dialektik ist der Versuch durch Widersprüche das Leiden im Leben zu erlösen. Deleuze erläutert die *ewige Wiederkehr* von Nietzsche wie folgt: Sie ist weder identisch mit einer zyklischen Zeit noch die *Wiederkehr des Gleichen*, sondern enthält die Qualität des Werdens und der Differenz. Die Differenz ist eine Synthese der Bestätigung der Wiederkehr der Zukunft, die Wiederkunft, die Zurückdrehung der Zukunft. Es ist eine Synthese der Bestätigung, die im Willen ihr Prinzip findet. Die

⁵³⁰ Gilles Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*, S. 16.

Dialektik entsteht bei Nietzsche nicht durch das Prinzip: *These, Antithese, Synthese*⁵³¹, sondern es ist der Wille, der das *Weltrad der Geschichte*⁵³² in Bewegung setzt. Für Nietzsche ist die *Antithese* das Negative, eine Last, ein Gewicht, und die Bejahung ist eine *These*, eine Erleichterung. Statt über Dialektik zu reden, geht es bei ihm um die Macht. Das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart bei Nietzsche wird von Deleuze interpretiert als:

„Ein und dasselbe Ding, ein und dasselbe Phänomen ändert jeweils entsprechend den Kräften, von denen es angeeignet wird, seinen Sinn. Die Geschichte stellt diese Variation des Sinns, der Bedeutungen dar.“⁵³³

Sinn, so interpretiert Deleuze Nietzsche, ist ein komplexer Begriff, der in einer Pluralität, in einer Konstellation existiert.⁵³⁴ Er existiert in Form von Aufeinanderfolgen, aber auch von Koexistenz. Die Relation von Ursache und Wirkung setzt Deleuze in Korrelation zwischen Phänomen und Sinn. „Ein Phänomen ist weder eine Erscheinung noch gar bloßer Schein, sondern ist ein Zeichen, ein Symptom, das seine Bedeutung, seinen Sinn in einer aktuellen Kraft findet.“⁵³⁵ Hier sei folgender Gedanke hervorgehoben: „Jede Kraft ist Aneignung, Beherrschung, Ausbeutung eines Realitätsquantums. Selbst die Wahrnehmung in ihren verschiedenen Aspekten ist Ausdruck von Kräften, die sich die Natur aneignen.“⁵³⁶ Die Natur hat ebenso ihre Geschichte, die sich in der Aufeinanderfolge der Kräfte wiederum in der Geschichte eines Dings zeigen.⁵³⁷

In der Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart entstehen Einflüsse und Einwirkungen, aber die Distanz ist das differentielle Element, welches eine Spannungsweite in ihrer Beziehung enthält. Die Beeinflussbarkeit ändert sich mit der Entfernung. Je kleiner die Distanz ist, desto größer ist die Einflussmöglichkeit und umgekehrt. Die Distanz ist jedem Phänomen und jedem Ereignis immanent. Durch die Distanz beziehen sich die Ereignisse auf andere Ereignisse. Die Materie in ihrem Ursprung

⁵³¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Suhrkamp Verlag, 1986.

⁵³² Vgl. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, Anaconda Verlag, München, 2017.

⁵³³ Gilles Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*, S. 8.

⁵³⁴ „Sinn ist demnach eine komplexer Begriff: stets existiert eine Pluralität des Sinns, eine Konstellation, ein Komplex von Aufeinanderfolgen, aber auch von Koexistenzen, den die Interpretation zur Kunst weden läßt... alles Überwältigen und Herr-werden (ist) ein Neu-Interpretieren...“ Gilles Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*, S. 8.

⁵³⁵ Gilles Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*, S. 7.

⁵³⁶ Gilles Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*, S. 7.

⁵³⁷ Vgl. Gilles Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*, S. 7.

oder in ihrer Wiederkunft enthält die wesentliche Pluralität und Distanz. Ein Ereignis (Phänomen), das sich auf ein anderes Ereignis bezieht, bildet durch ihre Disposition das differentielle Element der Ereignisse. Eine Disposition vollzieht sich notwendigerweise über eine andere Disposition. Das wirkliche Problem steckt darin, dass eine Disposition führt und eine andere folgt und nicht im Verhältnis der Disposition und Nichtdisposition zueinander.

5.8 Die philosophische Kraft des Kinos

Der Film galt lange Zeit als Unterhaltungsmedium. Erst Deleuze hat das volle Potential dieses Mediums erkannt. Er hat die Philosophische Kraft des Films als Medium entdeckt. Um über Film sprechen zu können, sagt Deleuze, braucht man Begriffe. Und nur die Philosophie ist in der Lage, geeignete Begriffe anzubieten. Jede bildliche Darstellung ist durch soziale und historische Entwicklungen beeinflusst und jedes Zeitalter produziert Bilder der eigenen Weltvorstellungen. Die Philosophie scheint imstande zu sein, diese Entwicklungen nachzuzeichnen. Sie kann mit Film als Medium auf einer gleichen Ebene einen Dialog führen.

„Es geht also darum; das Kino anders zu denken, indem man vielmehr mit dem Kino denkt als über es denkt, indem man mit dem Kino ein philosophisches Buch schreibt [...]“⁵³⁸

Deleuze versuchte durch das Konzept des *Zeit-Bildes* das Kino und die Philosophie einander näher zu bringen.⁵³⁹ Das Kino ist in der Lage, philosophische Fragen und Probleme zu veranschaulichen. In Anlehnung an Deleuze bedeutet dies, dass die Filmemachende sowohl Autoren als auch Denkende sind.⁵⁴⁰

5.9 Fazit

Ziel dieser Kapitel war es, die theoretischen Überlegungen von Deleuze zu einer diskontinuierlichen Darstellung der Zeit zu erläutern. Sein *Zeit-Bild-Kino* hat eine Alternative zum linearen und kausal-

⁵³⁸ Raymond Bellour, *Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze*. In: *Der Film bei Deleuze*, Hg.v. Oliver Fahle / Lorenz Engell, S. 42.

⁵³⁹ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 269.

⁵⁴⁰ Oliver Fahle, *Zeitspaltungen Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze*, S. 97.

logischen Denken geboten. Hier befinden sich die Bilder und ihre Bedeutung in einem Schwebestand der Unbestimmtheit. Sie sind frei von äußeren Kausalketten. Damit ändert sich auch das Verhältnis zur Zeit. Diese wird nicht mehr raumbezogen gemessen, sondern nach einer inneren Uhr, die Deleuze als *Temporalität* und *Dauer* bezeichnet. Diese Form der Uhr ist eine psychologische Erfahrung der Zeit, die im Menschen durch die subjektive *Temporalität* konstruiert und als *Dauer* wahrgenommen wird. Im *Zeit-Bild* dehnen sich Erfahrung und Wahrnehmung von der Gegenwart in die Vergangenheit und in die Zukunft aus. Im *Bewegungs-Bild-Kino* ist die Zeit ein Nebenprodukt der Bewegung, während im *Zeit-Bild-Kino* die Zeit unmittelbar erfahrbar ist. Hier wird die Zeit nicht durch die Verbindung der Bilder erzeugt, sondern befindet sich in den Bildern selbst. Dabei fungiert die Raumentiefe als neue Form der Montage. Die Zeit wird durch das Verhältnis zwischen Vordergrund und Hintergrund, also durch die Schärfentiefe, erzeugt. Die Tiefenschärfe ist ein Mittel zur Verzeitlichung des Bildes.⁵⁴¹ Damit verändert sich auch die Bedeutung der Montage: Im *Zeit-Bild-Kino* geht es nicht mehr um die Art und Weise, wie die Bilder miteinander verbunden sind, sondern um das, was das Bild aussagen will. Die Zeit wird hier durch die Montage als wesentlicher Bestandteil des Bildes dargestellt. Eine besondere Form des *Zeit-Bild-Kinos* stellt für Deleuze das Kristallbild dar. Damit entwickelte er eine kritische Theorie der chronologischen Zeit, die in sich eine Form der Zeitverschränkung enthält.

Der von Nietzsche formulierte Begriff der *ewigen Wiederkehr des Gleichen* spielt dabei eine wichtige Rolle. Die *ewige Wiederkehr des Gleichen* wird von Deleuze so definiert, dass die Gegenwart, die vergeht und zur *Virtualität* wird, in einem zukünftigen Moment wieder *aktuell* werden kann und eine wesentliche Rolle bei der Entstehung des *Kristallbildes* spielt. Es handelt sich jedoch nicht um eine bloße Wiederholung. Vielmehr geht es darum, im Alten etwas Neues zu entdecken. In der Filmtheorie über das *Zeit-Bild-Kino* wird die historische Zeit durch eine ahistorische Perspektive ersetzt. Diese Sichtweise ist unabhängig vom Geschichtsverlauf der Menschheit und stellt eine reine Kontemplation dar.

„Die Zeit wird nicht mehr aus der Komposition der Bewegungs-Bilder erschlossen (Montage), sondern umgekehrt: die Bewegung geht aus der Zeit hervor.“⁵⁴²

⁵⁴¹ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 58.

⁵⁴² Gilles Deleuze, *Unterhandlungen 1972-1990*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1993. S. 79.

Praktische Anwendung einer diskontinuierlichen Zeitdarstellung

In diesem Kapitel wird der Film *La Jetée* (1962) von Chris Marker als eine dritte Form der diskontinuierlichen Zeitdarstellung analysiert. Er dient als praktisches Beispiel für nichtlineare Geschichtserzählung und stellt durch die Zeitreise(n) eine eigene Beziehung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft her. Innerhalb dieser diskontinuierlichen Darstellung von Zeit konstruiert der Film auch seine eigene zeitliche Verschränkung. Das Erinnerungsbild vom Anfang des Films wird am Ende des Films als eigene Erfahrung noch einmal erlebt. Dieses Erinnerungsbild, das die Zeitreise ermöglicht hat, erscheint am Ende des Films als das Bild des eigenen Todes. Hier zeigt sich die eigentliche Bedeutung dieses Bildes. Es ist ein Moment der Verschränkung von Vergangenheit und Gegenwart. Das Besondere an diesem Film ist, dass die Fotografie in einem Medium verwendet wird, das entwickelt wurde, um Bewegung wiederzugeben. In *La Jetée* treffen die Fotografie, ein Medium, das den Stillstand der Zeit darstellt, und der Film, der die Entfaltung der Zeit zeigt, aufeinander. Durch die ausschließliche Verwendung von Fotografie setzt sich der Film auch auf struktureller Ebene mit der diskontinuierlichen Darstellung von Zeit auseinander. Das Ergebnis ist ein hybrides Filmgenre – Film als essayistischer Fotoroman.

6.1 Was ist ein Fotoroman?

„Der Fotoroman (Ital.: *fotoromanza*, frz.: *roman-photo*, span.: *fotonovela*, engl.: *photo-story*) stellt eine aus Photographien und Text zusammengestellte Erzählung dar. Er erscheint sowohl als abgeschlossene Erzählung in Einzelheften als auch als Fortsetzungsroman in Zeitschriften mit redaktionellem Teil. Die Text-Bild-Kombination, die die Erzählweise bestimmt, gibt keine thematische Linie vor, dennoch ist das Thema von Fotoromanen zumeist die Liebe einer Frau zu einem Mann.“⁵⁴³

⁵⁴³ Vgl. *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Hans-Otto-Hügel, Springer Verlag, 2003. S. 205.
129

Der Fotoroman entsteht aus einem Zusammenfügen zweier unterschiedlicher Quellen. Eine Quelle ist die Tradition des Liebesromans. Die Andere ist die mediale Zusammensetzung von Bild und Text. „Zu den Quellen, Vorläufern und Ursprüngen des Fotoromans gelangt man über zwei Linien. Zum einen über das klassische Thema des Fotoromans: die Liebe, und zum anderen über seine "bi-mediale" Verfertigung, seine Zusammensetzung aus Foto und Text.“⁵⁴⁴ Der erste Fotoroman wurde im *Journal Illustré* in September 1886 vom Karikaturisten und Fotografen Nadar veröffentlicht.⁵⁴⁵ Den Ursprung des Fotoromans kann man in den sentimentalen Postkarten der Jahrhundertwende nachverfolgen. Diese Postkarten zeigen ein Ambiente mit nachkolorierten Liebespaaren in romantischen Situationen. Die Karten selber stammen aus der Tradition der Liebesgeschichte des 18. und 19 Jahrhunderts. In diesen Romanen werden meist die Gefühle einer liebenden Frau als Thema dargestellt.⁵⁴⁶ Im Mittelpunkt der Fotoromane stehen Frauen und ihre Gefühle für einen Mann. Die weitere Entwicklung des Fotoromans stammt aus der Erfindung des Films in der Form des *cineromanzo*.⁵⁴⁷ Die cineromanzi sind Hefte, welche die Funktion haben, ein Ersatz für das Kino zu sein. Das sind Romane, die in vielen Gegenden verbreitet wären, vor allem in Italien, wo es kein Kino gibt. Die *cineromanzi* sind in den 1930er und 1940er Jahren sehr populär geworden und repräsentieren ein Vorbild für den Fotoroman. In den 1950er Jahren etablierte sich die Nutzung des Fernsehens im privaten Kontext. Dadurch ändern sich die Fotoromane selber. Dadurch müssen die Geschichten im Fotoroman nicht mehr der Filmgeschichte folgen, sondern können eigene Geschichten schaffen und einzigartig sein. Sie werden Liebesgeschichten ohne eine filmische Vorlage.

6.2 Intermediales Wechselspiel von Film und Fotografie in *La Jetée*

Chris Marker ist hauptsächlich als Dokumentarfilmemacher bekannt, er ist einer der bekanntesten unbekannten Filmemacher.⁵⁴⁸ Sein bekanntestes Werk ist der Science-Fiction-Spielfilm *La Jetée* (1962). Der Film erzählt die Geschichte von einem namenlosen Mann, der nach dem Dritten Weltkrieg als Kriegsgefangener für ein Experiment ausgewählt wird. Das Ziel des Experiments ist es, eine Zeitreise in seine Erinnerung zu machen, um die Menschheit vor dem Zusammenfall zu retten. Der

⁵⁴⁴ Vgl. *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Hans-Otto-Hügel, S. 206.

⁵⁴⁵ Vgl. *Journal Illustré*, September 1886. Paris.

⁵⁴⁶ Vgl. Detti, E: *Le carte rosa. Stories del fotoromanzo e della narrativa Populäre*. Firenze, 1990.

⁵⁴⁷ Vgl. *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Hans-Otto-Hügel, S. 206.

⁵⁴⁸ Vgl. Catherine Lupton, *Chris Marker: Memories of the Future*, S. 7.

Film erzählt die Geschichte eines Mannes geprägt durch ein Bild aus seiner Kindheit. In *Am Rande des Rollfelds* (Deutscher Filmtitel von *La Jetée*) ist der einzige Weg aus der apokalyptischen Gegenwart, die Reise in die Vergangenheit. Der Film erzählt die Geschichte eines Gefangenen in einer Zeit nach einem Dritten Weltkrieg, der ein Atomkrieg war. Die Welt ist radioaktiv verseucht worden. Deswegen haben die Überlebenden ihre Zuflucht in einem unterirdischen Quartier gefunden. Hier arbeiten die Sieger an einer Reihe von Experimenten, um den Fortbestand der Menschheit zu sichern. Aufgrund der Radioaktivität ist der Raum keine Option mehr, daher suchen sie nach einem Loch in der Zeit, um Hilfe für die Gegenwart aus Vergangenheit und Zukunft herbeizurufen.

Viele Gefangene sind durch dieses Experiment entweder wahnsinnig geworden oder gestorben. Schließlich wird der namenlose Protagonist ausgewählt. Auf Grund seiner prägnanten Erinnerung scheint er ein passender Kandidat zu sein. Erst durch die Injektion einer Spritze wird er in die Vergangenheit versetzt, wo er die Frau aus seiner Erinnerung an verschiedenen Orten antrifft. Das passiert am dreißigsten Tag des Experiments. Zuerst tauchen bei ihm die Bilder aus der Zeit vor dem Krieg auf. Viele Tage später zeigt sich die Frau aus seiner Kindheit in einem Einkaufszentrum lebendig vor ihm. Hier gelingt es dem Protagonisten zum ersten Mal körperlich in der Vergangenheit präsent zu werden und zu agieren. Nach eineinhalb Monaten sind die Experimentatoren zufrieden. Sie sehen, dass der Held sich mühelos in der projizierten Zeit bewegen kann.

Am Anfang des Experiments war das Eintauchen in die Vergangenheit eine Form mentaler Vergegenwärtigung von Vergangenem. Bald aber wird für ihn die Vergangenheit zu einer erlebten Gegenwart. Dennoch ist er sich bewusst, dass die jeweiligen Momente der Vergangenheit, die er durch die Zeitreise erlebt, nicht die einzige Gegenwart sind.

Bei einem Spaziergang mit der Frau in der Vergangenheit sehen sie einen Querschnitt eines Mammutbaums, auf welchem einige historische Daten den Jahresringen zugeordnet sind. Der Protagonist verweist auf eine Stelle außerhalb des Baumes und erklärt seiner Begleiterin, dass er aus einer anderen Zeit kommt.

In *La Jetée* wird in dieser Szene eine Szene von Alfred Hitchcocks *Vertigo* (1958) zitiert. Es ist die Szene, in der Madeleine Scottie die Zeitspanne ihres Lebens zeigt. Eigentlich sind das die Lebensdaten einer Frau, die schon lange verstorben ist, aber Madeleine fühlt sich mit dieser Frau zeitweise identisch.

Schließlich gelingt es dem Protagonisten in die Zukunft zu reisen und von dort die Hilfe für die Gegenwart zu erhalten. Er hat seinen Auftrag erfolgreich erfüllt und wartet im unterirdischen Quartier auf seine Liquidierung. In diesem Moment kommen die Menschen aus der Zukunft und bieten ihm Asyl in der Zukunft an. Er aber lehnt dieses Angebot ab. Stattdessen fragt er Menschen aus der Zukunft, ob sie ihn nicht in die Vergangenheit zurückversetzen könnten, um die Frau aus seiner Erinnerung wiederzutreffen. Dieser Wunsch wird ihm erfüllt. Er reist in die Vergangenheit und trifft diese Frau genau an dem Ort, an den er sich aus seiner Kindheit erinnert.

Der Anfang des Films spielt sich auf der Besucherterrasse des Flughafens Orly von Paris ab. Es ist ein Sonntag in der Kindheit des Helden, wo er den Tod eines Mannes gesehen hat. Dieser Moment am Flughafen ist stark in seiner Erinnerung eingebettet und verfolgt ihn bis in die Gegenwart noch immer.

Nach zahlreichen Zeitreisen, die hauptsächlich in der Vergangenheit stattfanden, gelingt es ihm schließlich, auch die Zukunft zu erreichen, um dort die benötigte Unterstützung zu erlangen. Er erhofft die Rettung aus der Zukunft, weil die Zukunft „[...]konnte [sie] ihrer eigenen Vergangenheit die Mittel zur Sicherung ihres Überlebens nicht versagen.“⁵⁴⁹

Der Held möchte in die Vergangenheit zurückkehren, um die geliebte Frau aus seiner Erinnerung zu erwecken. Bevor er sie jedoch erreicht wird er von einer Lagerwache ermordet. Er zahlt mit seinem Leben für die Verfolgung seines Zieles. *La Jetée* erzählt die Geschichte von einem namenlosen Mann mit einer traumatischen Vergangenheit und einer unsicheren Zukunft, die durch ein kristallklares Bild aus seiner Kindheit geprägt ist. Der Mann wird als namenlos beschrieben, als wäre er nur noch einer von zahlreichen Gefangenen, die ersetzt werden können. Trotzdem ist er der Einzelne mit dem willkürlichen Bild, der die gesamte menschliche Gegenwart retten kann. Dieses Bild ist ein Traumbild, ein Bild der Vergangenheit und zugleich ein Bild der Zukunft. Während des Dritten Weltkriegs wird

⁵⁴⁹ *La Jetée (Am Rande des Rollfelds)*, R.: Chris Marker, FR, 1962.

dieses Bild ihn begleiten, als Bild des Glücks, als einziges Bild der Friedenszeit. Es hilft ihm, den Krieg zu überleben, es hält ihn am Leben. Letztendlich ermöglicht ihm das Bild die rettende Zeitreise zu machen.

Aber ist es möglich, dass das einzige Bild des Friedens und des Glücks, das eines Gesichts einer Frau ist, die den Tod eines Mannes beobachtet? Es ist nicht nur ein Glücksbild, sondern auch das Bild seines eigenen Todes in der Zukunft, wie sich später herausstellen wird. Der Blick der Frau deckt auf, was eigentlich passiert - sein Tod. „Ihr Bild erscheint als schützende Imagination, eine Deckerinnerung, die ihn das schreckliche Geschehen, die eigentliche Szene, vergessen lassen hilft.“⁵⁵⁰ Das Vergessen ist nicht das Gegenteil von Erinnern, sondern seine Kehrseite. Das Bild bleibt unentzifferbar, das Gesicht der Frau ist die Kehrseite der Szene des Todes. Das Gesicht wird gleichzeitig gesehen und erinnert. Im Sinne Bergsons ist es zugleich ein Bild, das eine Wahrnehmung ist und ein Bild, das eine Erinnerung ist. Dieses Bild ist also gleichzeitig *aktuell* und *virtuell*. Es ist ein *Kristallbild*, indem zwei Seiten in einem Kreislauf zusammenkommen: Wahrnehmung und Erinnerung, Reales und Imaginäres, Aktuelles und Virtuelles.⁵⁵¹

Am Anfang des Films überlegt der Held, ob er dieses Gesicht überhaupt gesehen hat oder ob er es erfunden hat um seine schreckliche Gegenwart zu überleben. Das was erinnert wird, entspricht nicht dem, was eigentlich passiert ist. Die Erinnerungen verlieren ihre Genauigkeit. Mit der Zeit ist der Held nicht mehr sicher ob jenes Bild eine Erinnerung ist oder rein aus seinen Vorstellungen entspringt, die es ihm erlauben den Horror des Lebens im Dritten Weltkrieg zu ertragen.

Der Film, der ausschließlich aus schwarz-weiß Fotografien zusammengesetzt ist, repräsentiert bei seiner Uraufführung eine innovative Art der Darstellung. Das, was dem Zuschauer auf den ersten Blick auffällt, ist die enttäuschende Unbeweglichkeit des Films. Durch die Anwendung von Stills im Film verstößt Chris Marker gegen die bis dahin herrschende Filmtradition – der Bewegung! Marker hat in *La Jetée* die Filmsprache absichtlich bis zu ihren Grenzen verarmt und ist damit bis zu ihrem Fundament, dem Fotogramm, vorgestoßen. Die Fotografie wird in den Film versetzt und damit mutiert ihre übliche Verwendungsart. Die filmische Sekunde besteht normalerweise aus 24 Bildern. Diese wird

⁵⁵⁰ Barbara Filser, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, S. 187.

⁵⁵¹ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 96.

jetzt durch ein einziges Bild ersetzt. Chris Markers Filmdarstellung ist kein Rückzug auf das vorfilmische Medium Fotografie, sondern die Verwandlung von einem *Fotogramm* zu einem *Denkbild*. Obwohl der Film ausschließlich aus Fotogrammen gemacht ist, betont diese Qualität seinen filmischen Charakter.

Der Film folgt dem Stil des italienischen *Neorealismus*, welche in den 1960er Jahren eine wichtige Strömung innerhalb des Kinos war. In *La Jetée* legte Marker im Geist des Formalismus eine besondere Aufmerksamkeit auf die Form selbst. Die Form an sich in diesem Film repräsentiert eine Art Weltanschauung, wobei die Verwendung von Fotografie in *La Jetée* darüber hinaus eine qualitative Veränderung in der Beziehung zwischen Film und Fotografie hervorbringt. Dies ist einer der Gründe, weswegen dieser Film so prägend für die Filmwissenschaft geworden ist. In *La Jetée* werden die Besonderheiten des fotografischen Mediums wie auch jene des Films und ihre enge Beziehung zueinander untersucht. Die Fotografie vermittelt eine innere Sicht - eine innere Dauer - die gleichzeitig eine Außensicht beinhaltet. Es „entsteht der Eindruck einer Art Außer-sich-Seins, eines externalisierten Blicks des Helden auf sich selbst - ähnlich der Selbstbeobachtung“⁵⁵² als Form einer „freien indirekten subjektiven Perspektive“.⁵⁵³ Die Verwendung von Fotografie statt beweglicher Bilder hat in diesem Film eine neue Denkart ermöglicht. *La Jetée* funktioniert auf Basis eines verallgemeinerten *Freeze-Frame*.⁵⁵⁴ Anstatt Bewegung zu reproduzieren wird die Bewegung symbolisiert.⁵⁵⁵ Die Zuschauer müssen sich die Bewegung und ihre räumliche Kontinuität vorstellen. Auf der formalen Ebene bewirkt die Stillstellung von Bewegung eine Zweideutigkeit von den Bildern in dem Sinne, dass sie gleichzeitig filmische und fotografische Bilder sind. Auf der inhaltlichen Ebene hat diese Stillstellung die Funktion einer Unterbrechung der Erzählung. In *La Jetée* wird die Bewegung zur Stillstellung und damit die Kontinuität zu Diskontinuität.

Film ermöglicht normalerweise ein Fenster in die Welt. In diesem konkreten Film repräsentiert das filmische Medium eine Oberfläche, auf welcher die Bilder nur als Bilder gezeigt werden. Marker versucht nicht die Fotografie zu inszenieren – die Szene in einen bedeutungstragenden Moment zu kondensieren, um eine Pose zu erschaffen, die nur die Fotografie aufnehmen kann, sondern fliehende

⁵⁵² Barbara Filser, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, S. 184.

⁵⁵³ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild, Kino I*, S. 49-77.

⁵⁵⁴ Vgl. Barbara Filser, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, S. 167.

⁵⁵⁵ Vgl. Réda Bensmaïa, *From Photogram to Pictogram, On Chris Marker's La Jetée*, S. 139.

Momentaufnahmen von Bewegung aus dem Verlauf herauszunehmen, als wären sie Einzelbilder einer Filmaufnahme.⁵⁵⁶ Die spezifische mediale Bedeutung von Fotografie entsteht nicht durch Betrachtung dieses Mediums allein, sondern erscheint einem erst durch das mediale Wechselspiel. So ist es auch in *La Jetée*. Aus dem intermedialen Wechselspiel lässt Marker den Film entstehen und nicht durch Fotografien allein. Für Philippe Dubois sind die Bilder in *La Jetée* weder fotografisch noch filmisch, da sie etwas von Beidem haben - er nennt sie „cinématogramme“⁵⁵⁷ als Versuch eine Synthese zwischen den zwei Medien herzustellen. Die Bedeutung erwächst in *La Jetée* durch die Übertragung einer Fotografie in einen Film aus sich selbst heraus. Die Verwendung der Fotografie in *La Jetée* ist nicht ein Versuch die Erzählung zu illustrieren. Uriel Orlow stellt die Erzählung der Narration dieses Films als ein Aufeinandertreffen von fotografischen und filmischen Effekten dar. Er ist zur gleichen Zeit “comic-strip, photo-album, fiction-film and documentary.”⁵⁵⁸

Chris Marker versucht, das, was er zu sagen hat, mit filmisch eigentümlicher Sprache zu sagen, sodass seine Dokumentarfilme eine Form Bildberichte sind. Der Film wird nicht durch kausale Zusammenhänge aufgebaut, in der Logik sprachlicher Sätze, sondern in der Logik von musikalischen Sätzen, in Form eines Rhythmus.⁵⁵⁹

Die Verwendung von Fotografie in *La Jetée* unterstreicht nicht nur ihre eigene Materialität und die dialektische Beziehung zwischen ihr und dem Film, sondern die Verwendung ist ein Mittel, um die Zeit zu verwandeln – als traumatische Erfahrung zu zeigen.⁵⁶⁰ Diese Metamorphose ist eine in der Zeit des Stillstehens, die nie nach vorne geht, wo der Ablauf des Lebens unterbrochen wird. Das Hauptthema des Films ist die Suche des namenlosen Mannes nach der Rettung in seiner Gegenwart, wo er im Archiv der mentalen Bilder seine Vergangenheit findet und dabei gleichzeitig dem eigenen Tod in der Zukunft begegnet.

⁵⁵⁶ Vgl. Barbara Filser, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, S. 171f.

⁵⁵⁷ Vgl. Philippe Dubois, *La Jetée de Chris Marker*, in: *Théorème Band 6. Recherches sur Chris Marker*, Philippe Dubois (Hrsg.), Paris, 2002. S. 12.

⁵⁵⁸ Uriel Orlow, *Photography as Cinema: La Jetée and the redemptive powers of the image*, in: *The Cinematic*, David Company (Hg.), MIT Press, Cambridge, 2007. S. 179.

⁵⁵⁹ Vgl. Janet Harbord, *Chris Marker: La Jetée*, S. 23.

⁵⁶⁰ “The use of photography does not so much stress the materiality of film and its dialectic condition - as was the case with Vertov’s „The man with the movie camera“ (1929) - but it is used as a dramatic resource to metaphorise time as a traumatic experience”. Vgl. Margarida Medeiros, Joana Cunha Leal, Teresa Mendes Flores. In: *Photography and Cinema: 50 Years of Chris Marker’s La Jetée*, S. 9.

6.3 Der Film und die Fotografie

Den Film *La Jetée* kann man nicht ausschließlich durch seine fotografische Dimension analysieren, weil die Fotografie als Zweck dient, den filmischen Aspekt des Films zu verstärken. Die Betonung der filmischen Dimension wird in *La Jetée* entweder durch die Off-Stimme in der Narration, oder auch durch die Montage als Prozess unterstrichen. Durch das Zusammenbringen von Film und Fotografie wird in *La Jetée* nicht nur die Besonderheit von diesen zwei Medien untersucht, sondern auch ihre wechselseitige Durchdringung beleuchtet.⁵⁶¹ Der Film zeigt, dass man ein Bild nicht ausschließlich durch die Besonderheiten eines partikularen Mediums betrachten kann, sondern, dass ein Bild aus einem Wechselspiel zwischen verschiedenen Medien entsteht. Auch wenn die Fotografie in ein Fotogramm überführt werden kann, bleibt dennoch eine Lücke bestehen. Diese Lücke manifestiert sich als Zäsur, ein Spalt, der die Unmöglichkeit symbolisiert, Diskontinuität vollständig in Kontinuität zu überführen. Sobald man sich in der Diskontinuität befindet, gelten andere Zeit-Raum-Regeln, andere Wirkungen und Wahrnehmungen treten ein. Der filmische Apparat ist jedoch nicht in der Lage, diese Diskontinuitäten zu koppeln. Daraus ergibt sich die Frage: Wie ist Veränderung zu begreifen, wenn diese Veränderung in jedem Moment durch die Fotografie festgehalten wird?

Jedes Bild in *La Jetée* ist ein Ergebnis aus den dialektischen oder widersprüchlichen Elementen. Der Widerspruch auf der medialen Ebene spiegelt sich auch auf der Geschichtebene des Films. Die Auseinandersetzung zwischen filmischer Bewegung und der fotografischen Stillstellung (der Stasis) ist ein Merkmal der gesamten Geschichtebene des Films. Das Leben nach dem Dritten Weltkrieg ist ein Leben der Verhaftung. Der namenlose Mann ist verhaftet, sowohl durch die Sieger des Krieges als auch durch das besondere Bild einer Frau aus seiner Erinnerung. Der Lebensraum seiner Zeit ist zerstört, die Hilfe kann jetzt nur noch durch die Zeit und nicht mehr durch den Raum kommen.

Am Anfang des Films zeigt Chris Marker kurz nach den Bildern des Flughafens Orly eine Serie von Bildern des zerstörten Paris. Diese Bilder erscheinen wie eine Vorahnung für die schreckliche Zukunft, die erst kommt oder Eine, die schon gekommen ist. Sie rufen ein Schicksal an. Der Film erzählt eine

⁵⁶¹ Vgl. Barbara Filser, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, S. 203.

Zeitreisegeschichte und ist zugleich eine Geschichtsreise durch Bilder. Es ist eine Reise durch die inneren Bilder des Protagonisten, ausgelöst durch die Erinnerung an eine Frau aus seiner Kindheit. Die Bilder im Film kämpfen zwischen dem Zustand von Bewegung und Stassis. Sie schweben zwischen ihrer filmischen und fotografischen Natur. Durch den Kampf zwischen ihren zwei Dispositionen entsteht die Zeitreise. Der Film eröffnet die Frage nach der *Temporalität* und der persönlichen Erinnerung. Durch die Überblendung und Einblendung entstehen die Übergänge. Die Montage wird nicht nur in dem Raum zwischen den Bildern sichtbar, sondern auch auf den Bildern, durch die Zooms und Schwenke. In *La Jetée* zeigt sich die filmische Dimension nicht durch Bewegung, sondern durch die Montage: Durch Rhythmus, Blickwinkel, wiederholte Aufnahme aus verschiedenen Positionen, Schuss-Gegenschuss Aufnahme. Auch die Bildkompositionen vermitteln den filmischen Charakter: die Totale zu Beginn des Films, die Vogelperspektive auf das zerstörte Paris und im Museum die Nahaufnahmen von Gesichtern und Statuen. Die Verwendung von Fotografie im Film bedeutet aber nicht eine Gefahr für die filmische Natur, die unterdrückt werden soll. Der Film versucht nicht eine Stillstellung von Film zu vermeiden, sondern die Beziehungen zwischen Film und Fotografie durch sichtbare Montage zu zeigen.

6.3.1 Die Erscheinung von Doppelgängern

Die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat ist im Film und in der Fotografie anders als in der Schrift, weil die Ähnlichkeit zwischen beiden zu groß ist. Die Bilder in reproduzierbaren Medien verlieren durch ihre zu enge Ähnlichkeit ihre Symbolqualität im Vergleich zur Malerei, wo die Symbolqualität eine wesentliche Rolle spielt. Die Ähnlichkeit der Bilder in reproduzierbaren Medien fordert von den Zuschauende eine Anstrengung, um die Bilder zu dechiffrieren. Die Fotografie hat im Vergleich zum Film eine dokumentarische Dimension, meint Raymond Bellour: „Sie überholt die Zeit nicht, wie es der Film tut, sondern hält sie an, zerbricht sie, friert sie ein und dokumentiert gerade dadurch. Sie stellt sozusagen die absolute Wahrheit jedes Augenblicks her.“⁵⁶²

Roland Barthes sagt in seiner Analyse über Fotografie, dass durch ihre Erfindung das Selbst am Bild oft als Erscheinung von sich als jemand Anderer wirkt als „eine durchtriebene Dissoziation des

⁵⁶² Raymond Bellour, *Zwischen Sehen und Verstehen*, in: *Schreiben Bilder Sprechen, Texte zum essayistischen Film*, Christa Blümlinger und Constantin Wulff (Hsg.), S. 80.

Bewusstseins von Identität.“⁵⁶³ Vor der Erfindung der Fotografie haben die Menschen über die Erscheinung von Doppelgängern gesprochen. Es war als eine Halluzination gedacht. Jetzt, durch die Erfindung der Fotografie, wird diese Dissoziation wahr, sich selbst als jemand Anderen zu sehen ist nun möglich: “das Auftreten meines selbst als eines anderen”⁵⁶⁴. Chris Marker in *La Jetée* spielt mit dieser Idee: Das Subjekt als Doppelgänger. Am Anfang des Films betrachtet das Subjekt seinen eigenen Tod, als Tod von jemand Anderen, als Objekt, und erst am Ende fühlt es sich wieder als Subjekt.⁵⁶⁵ Dieses Gefühl des Doppelgängers ist nicht nur auf der inhaltlichen Ebene zu sehen, auf der man seinen eigenen Tod sieht, sondern auch auf der medialen Ebene. Die Fotografie ist das Medium, das das Subjekt zum Objekt gemacht hat oder anders gesagt “[...]weder Subjekt noch Objekt, sondern ein Subjekt, das sich Objekt werden fühlt.”⁵⁶⁶

Aber in *La Jetée* sind die Bilder statisch. Dadurch verliert die Bewegung seine temporale Linearität. Die Fotografie besitzt aufgrund ihrer Unbeweglichkeit keine Zeitlichkeit. Nach Interpretation von Philippe Dubois besitzt sie Dauerhaftigkeit und Zeitlosigkeit als Form von Erinnerung oder *Außerzeitlichkeit*.⁵⁶⁷

6.3.2 Die Fotografie und der Tod

Die Fotografie als Medium wird oft in Zusammenhang mit der Vergangenheit gebracht. Hier ist gemeint, dass die Fotografie immer die Vergangenheit darstellt und damit den Tod bedeutet. Im Gegensatz dazu stellt der Film als Medium immer einen Bezug zur Gegenwart her. Der Grund dafür ist, dass der Film unabhängig von der Zeitdarstellung immer in der Gegenwart betrachtet wird, in der er sich entfaltet und eine Bewegung zeigt, die eine Lebendigkeit impliziert. Das bedeutet, dass der Film das Leben und etwas Lebendiges zeigt. „Death is one of the rare events which justify the notion [...] of cinematographic specificity. An art of time, cinema has the exorbitant privilege of repeating it (death)”⁵⁶⁸. Durch den Tod erhält das gelebte Leben eine Bedeutung. So verhält es sich auch mit der Montage und dem Film. Durch die Montage erhält das gefilmte Material ihre letztendliche Bedeutung.

⁵⁶³ Roland Barthes, *Die helle Kamera*, S. 21.

⁵⁶⁴ Ebd.

⁵⁶⁵ Vgl. Barbara Filser, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilde*, S. 200.

⁵⁶⁶ Roland Barthes, *Die helle Kamera*, S. 22.

⁵⁶⁷ Philippe Dubois, *Der fotografische Akt, Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, S. 159.

⁵⁶⁸ André Bazin, *What is cinema?* S. 17.

Pier Paolo Passolini hat das so formuliert: „Editing performs on the material of the film the same operation that death performs on life.“⁵⁶⁹ Der Tod wirkt wie eine bildhafte Montage des Lebens. Im Sinne Passolinis wählt der Tod die wichtigsten Momente aus dem Leben aus und stellt sie nebeneinander.

Die Fotografie, die den Tod zeigt, äußert sich bei *La Jetée* in den Einführungsbildern des Flughafens Orly. Die Zuschauende sehen eine Serie von Bildern, die wie eine Stillstellung und Fossilisierung wirken. Sie sind nicht nur bewegungslose Bilder, sondern sie tragen in sich ein starkes Gefühl für die kommende Katastrophe, die irgendwie schon passiert ist. Sie evozieren ein Schicksal. Sie zeigen eine Realität, die erst kommen wird, aber eine, die schon vorgegeben und fixiert ist. Das sind Bilder, die den Tod evozieren. Dieses Gefühl schwebt über jedem Bild im Film. Die gefrorene Sonne, der Flughafen, das geerdete Flugzeug, eine Familie bei der Anlegestiege, die auf den Pier schaut, das Kind, welches sich zum Geländer hält, seine unbeweglichen Beine, drei Flugbegleiter in Bewegung stillgestellt und am Ende ein Bild von der Anlegestiege, wo der namenlose Mann sterben wird und gleichzeitig schon gestorben ist. Die Bilder zeigen eine Ruhe vor dem Sturm. Der Protagonist begibt sich auf eine Zeitreise. Diese Reise ist sowohl eine Reise zu den Bildern als auch eine Reise durch die Bilder. Die Bilder stehen zwischen Bewegung und Stillstellung, zwischen Film und Fotografie. Es ist ein Kampf durch die Zeit. *La Jetée* eröffnet die Frage nach der Beziehung zwischen experimenteller *Temporalität* und persönlicher Erinnerung. Diese Beziehung nimmt schließlich die Form eines Vertigo ein, wo das Leben durch den eigenen Tod endet. Die Fotografie stellt normalerweise einen Ausschnitt aus dem Fluss der Zeit dar. Sie erhält aber keine eigene *Dauer* und auch keine eigene Zeit. Die *Temporalität* der Bilder dauert genau so lange, wie wir sie betrachten. Obwohl die filmischen Bilder durch den gleichen chemischen Prozess wie die fotografischen Bilder entstehen, ist ihre zeitliche Dimension ganz anders. Anstatt wie bei der Fotografie die Zeit zu stoppen und zu bewahren, wird am Film durch die Bewegung die Entfaltung der Zeit selbst gezeigt. Dadurch schafft der Film eine illusionistische *Dauer*, die ähnlich zur eigenen menschlichen Erfahrung der Zeit ist. Das filmische Medium wird durch die Wiedergebung der *Jetztzeit* ständig zeitlich erfrischt. Das passiert auch, wenn der Film die Vergangenheit darstellt.⁵⁷⁰

⁵⁶⁹ Passolini Pier Paolo, *Observations on the long Shot*, 1967. S. 237.

⁵⁷⁰ Vgl. Uriel Orlow, *The Dialectical Image: La Jetée and Photography as Cinema*, S. 179.

In *La Jetée* wird die Zeit durch filmische Aspekte ständig wieder in die *Jetztzeit* gebracht, obwohl der Film aus Fotos gemacht ist und damit intrinsisch die Vergangenheit zeigt. Die Fotografie als Medium zeigt das Subjekt wie es war. Durch die Fotos ist man imstande über das Subjekt eine Geschichte zu erzählen. Aber durch das fotografische Medium sind die Zuschauende nicht imstande, es wieder lebendig zu machen. Die Fotografie bedeutet gleichzeitig Einbalsamierung und Konservierung der Zeit und dadurch erzeugt sie eine Verewigung der Vergangenheit. Der *indexikalische* Wert der Bilder zeigt einen Beweis für *dann-und-da*, und damit ist gemeint *es-ist-so-gewesen* und es ist *nicht-mehr-so*. Die statischen Bilder in *La Jetée* sind nicht nur einzelne Bilder, die in einer Diashow oder einer Collage von Fotos zusammengesetzt werden, sondern sie sind auch hoch filmische Bilder. Sie repräsentieren ein *Bild-in-Reinfolge*.⁵⁷¹ Aus dem zweidimensionalen fotografischen Raum werden die Bilder in eine vierdimensionale filmische Raum-Zeit projiziert. Die fotografischen Aufnahmen werden durch filmische Elemente erschaffen. Sowohl die Raum-Zeit-Blöcke, als auch die Narration werden durch die filmische Montage definiert. In *La Jetée* wird die übliche binäre Trennung zwischen Fotografie und Film; Tod und Leben; Vergangenheit und Gegenwart; Mumie und Fossilisierung, getestet. *La Jetée* repräsentiert eine Art Kritik des Essentialismus, wo der Film und die Fotografie immer als gegenseitige Positionen betrachtet werden und wo die Bewegung immer eine Opposition zu der Stillstellung bedeutet.⁵⁷² Trotzdem sind die Bilder in *La Jetée* nie ganz filmische Bilder, sondern sie machen das kleinste filmische Element sichtbar, das Fotogramm. Diese Bilder zeigen, dass die *Dauer* im Film illusionistisch ist. Die Bewegung im Film wird durch schnellen Wechsel von statischen Bildern erzeugt. In *La Jetée* wird gezeigt, dass es nicht möglich ist, die wahre *Dauer* der Zeit zu zerlegen um seine einzelnen Merkmale zu analysieren. Sobald die Zeit am Film zerlegt wird, ist es nicht mehr möglich, die Zeit aus gleichen Teilen wieder aufzubauen. Dieser Film nimmt vom filmischen Medium das weg, was bis jetzt den Film von der Fotografie getrennt hat, die Bewegung. Dadurch wird in *La Jetée* die Möglichkeit für eine andere Art von *Temporalität* im Film eröffnet, die nicht auf Bewegung basiert. *Es-ist-so-gewesen* aus der Fotografie wird mit der *es-ist-so* beim Film zusammengebracht. Chris Marker baut dadurch eine neue *Temporalität* auf. Durch die Gattung *Fotografie-als-Kino* wird in *La Jetée* gezeigt, dass es möglich ist, unterschiedliche Temporalitäten gleichzeitig zusammen darzustellen.⁵⁷³ Das Motto des Films ist: „das war es, das ist es und so wird es sein“, wobei die

⁵⁷¹ Vgl. Ebd. S. 180.

⁵⁷² Ebd. S. 178.

⁵⁷³ Vgl. Ebd. S. 181.

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichzeitig gezeigt werden. Mit seinem Stil *Fotografie-als-Kino* trägt *La Jetée* eine doppelte Zeitbewegung in sich.⁵⁷⁴ Einerseits zeigt der Film seine filmische Zeitbewegung, indem er die Gegenwart als eine Form der Entfaltung der Jetztzeit zeigt, andererseits zeigt der Film seine fotografische Zeitbewegung, indem er die Vergangenheit in statischen Bildern aufbewahrt. In der Konsequenz erlangen die Bilder in *La Jetée* eine Befreiung von der klassischen, starren temporalen Struktur. Dadurch erscheinen sie nach Urel Orlow in einer neuen *holistischen Zeit*⁵⁷⁵.

6.4 Darstellung der Zeit. Die Einsetzung statischer Bilder/ Bewegungsbilder

Die Darstellung der Zeit in der Fotografie heißt die Einsetzung eines Ereignisses in der Vergangenheit als *das-war*.⁵⁷⁶ Am Beispiel unseres Helden im Film *La Jetée* sehen wir ein gegensätzliches Phänomen, wie diese zeitliche Beziehung anders erlebt wird. Für den namenlosen Mann ist die persönliche Erfahrung in seiner Zeitreise eine Erfahrung in der Gegenwart, auch wenn er in die Vergangenheit reist. Die Erfahrung der Zeitreise, die den Protagonisten schließlich zum Flughafen Orly führt, ist nicht als Wiederholung des Geschehenen oder als Erwartung des Kommenden zu sehen, sondern als Möglichkeit, die Bedeutung seiner Erinnerung zu verstehen. Die Entwicklung dieses Verständnisses ist im Film ein Überlebensprozess.

Die Verwendung von Fotografie und die filmische Montage stehen in einer wechselseitigen Beziehung zu vergangener Zeit. Eine blitzhafter Moment wird nie wiederholt, aber doch als Gegenwart erfahren. Das Gesicht der Frau aus seiner Erinnerung ist ein Bild der Zärtlichkeit, das ihm ermöglicht seinen Alltag während der Jahre des Weltkrieges und Wahnsinns zu überleben. Das eingravierte Bild in seiner Erinnerung ist eine Vermittlung temporaler Beziehung zur Vergangenheit. Das Bild ermöglicht ihm einen Moment der Hoffnung, wodurch es ihm möglich wird, der gewaltigen Gegenwart zu entfliehen. „Nothing sorts out memories from ordinary moments. Later on they do claim remembrance when they show their scars.“⁵⁷⁷ Dieses Zitat von Chris Marker ist das Schlüsselkonzept, um die Erinnerung im

⁵⁷⁴ Vgl. Ebd.

⁵⁷⁵ Vgl. Ebd.

⁵⁷⁶ Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 77.

⁵⁷⁷ „Nichts unterscheidet Erinnerungen von anderen Momenten, erst später erkennt man sie an ihren Narben.“ *La Jetée* (*Am Rande des Rollfelds*), R.: Chris Marker, FR, 1962.

Film zu definieren: Die Erinnerung als Narbe, übergebliebene *Spur* einer Wunde, Inschrift des Schmerzes. Es scheint zunächst, dass die Erzählung des Films in Form von Momenten gebaut ist und erst später werden die Bilder als Erinnerungsbilder erkennbar. Gleichzeitig sind es die Erinnerungsbilder, welche die Zeitreise des Protagonisten ermöglichen. Diese Bilder machen viel mehr als nur die Zeitreise zu initiieren. Erst im Nachhinein scheinen die Zeitreise und der ganze Film durch den Stillstand der verwendeten Fotografien besetzt zu sein. Die disparaten Bilder seiner Zeitreise erscheinen wie eine Diashow, die sich aus dem ursprünglichen traumatischen Moment des Todes des namenlosen Mannes entfalten. Die *Science-Fiction-Erzählung* entsteht aus diesem narbenähnlichen Erinnerungsbild. Die Off-Stimme führt den Zuschauer im Film zum traumatischen Moment.

„Dieses Gesicht, das er gesehen hatte, sollte das einzige Bild aus Friedenszeiten sein, das den Krieg überleben würde. Hatte er es wirklich gesehen? Oder hatte er diesen zärtlichen Moment erfunden, um den kommenden Wahnsinn zu stützen? Das plötzliche Aufbrüllen, die Geste der Frau, der zusammenbrechende Körper und die Schreie der Menge auf dem Steg, verschwommen vor Angst.“⁵⁷⁸

Interessant wäre ein Gedankenspiel über die alternative Entscheidungsmöglichkeit in der Zukunft zu bleiben und die daraus resultierende Frage: Was wäre, wenn ...? Wenn er das Angebot der Zukunftsmenschen angenommen hätte, in der Zukunft zu bleiben, statt in die Vergangenheit zurückzukehren, wo der Dritte Weltkrieg noch vor ihm liegt, dann würde er vielleicht doch überleben können.

6.5 Deleuze - *La Jetée*: vom Zeit-Bild-Kino zu dialektischen Bildern

Indem die lineare Chronologie am Film entkoppelt wird und dadurch eine Unschärfe zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft entsteht, öffnet sich der zeitliche Raum für eine nachdenkliche Betrachtung von Bildern im Sinne von Gilles Deleuze. Im Moment, wo die lineare Chronologie zerfällt, blitzen die Splitter der Zeit wie Kristallteilchen. Die Kinobilder, die nicht die Parameter der

⁵⁷⁸ „Ce visage qui devait être la seule image du temps de paix a traverser le temps de guerre, il se demanda longtemps s’il l’avait vraiment vu, ou s’il avait créé ce moment de douceur pour étayer le moment due folie qui allait venir, avec ce bruit soudain, le geste de la femme, ce corps qui bascule, les clameurs des gens sur *La Jetée*, brouillés par la peur.” *La Jetée (Am Rande des Rollfelds)*, R.: Chris Marker, FR, 1962.

Bewegung, sondern eine direkte Darstellung der Zeit zeigen, werden als *Kristallbilder* bezeichnet. Jedoch hat Deleuze in seinen Kinobüchern *La Jetée* nicht erwähnt.⁵⁷⁹ Dennoch ist der Film ein exemplarisches Beispiel für das Konzept des Kristallbildes. Im Film werden mit Hilfe der Verwendung von Fotos die Bilder von der Bewegung befreit. Die Bilder müssen in *La Jetée* nicht mehr die Zeit durch die Bewegung reproduzieren, sondern sie sind frei, ihre eigene Zeit und *Temporalität* aufzubauen. Die neue *Temporalität* entsteht jetzt durch den Aufbau von Beziehungen der Bilder untereinander. Durch die ständige Stillstellung der filmischen Bewegung wird in *La Jetée* eine sichtbare Umwandlung von einem *Bewegungs-Bild-Kino* zu einem *Zeit-Bild-Kino* gezeigt. Die Zuschauenden des Films werden in einen Zustand der puren Kontemplation gebracht, wo sie imstande sind, die räumlichen Qualitäten der Bilder zu reflektieren. Schließlich ist auch diese Reflexion eine der Zeit, insofern die Bilder mit anderen Bildern verbunden sind. Die Zuschauenden von *La Jetée* können eine Art archäologische Untersuchung vornehmen, indem sie die temporalen Dimensionen des Films selbst ausgraben. Im Sinne Laura Marks ist der Film *La Jetée* nicht mehr von der weiterleitenden Bewegung oder Aktion abhängig, sondern ist im Labyrinth der Erinnerung eingebettet.⁵⁸⁰ Der Film gehört wegen seiner doppelten Wahrnehmung von Zeit zum *Zeit-Bild-Kino*. Durch die Verwendung von Fotos in einem filmischen Medium bezieht sich der Film gleichzeitig auf die Vergangenheit und Gegenwart. Deswegen ist es schwierig, den Film ausschließlich durch seine fotografische oder durch seine filmische Natur zu definieren. Die Bilder in *La Jetée* sind zuallererst *dialektische Bilder*.⁵⁸¹

In diesem Film wird nicht versucht, eine Synthese zwischen Kino und Fotografie zu machen, sondern es wird die binäre Differenz als Darstellungsform verwendet, um die Frage zu beantworten: Warum werden diese zwei Medien immer als Oppositionen gedacht? Mit seinem Film versucht Chris Marker dieses binäre Gedankenmuster in Frage zu stellen. Der dialektische Prozess wird letztendlich in dem Film zu einer *Stillstellung* gebracht. Anstatt eine Synthese zwischen Film und Fotografie herzustellen, zeigt Chris Marker eine Zeit in einem Bild, unabhängig von seinem Medium. Die verwendete Stillstellung im Film ist nicht nur unabhängig von jedem Medium, sondern auch von jeder Gattung oder Struktur an sich. Sie repräsentiert eine bildliche Funktionsweise, die zu jedem Bild eine eigene *Temporalität* und einen eigenen Bezug zu anderen Bildern ermöglicht. Durch die *Stillstellung*

⁵⁷⁹ Vgl. Uriel Orlow, *The Dialectical Image: La Jetée and Photography as Cinema*, S. 181.

⁵⁸⁰ Vgl. Laura Marks, *Deleuzian Politics of Hybrid Cinema*, Screen vol. 35 n5, London, 1994. S. 263.

⁵⁸¹ Vgl. Uriel Orlow, *The Dialectical Image: La Jetée and Photography as Cinema*, S. 182.

wird auch die Bedeutung (Interpretation) von dem dialektischen Prozess selber geändert. Die *Stillstellung* der Bilder ist in *La Jetée* eine Kraft, um den Fluss der Erzählung zu unterbrechen und eine Ungewissheit in der Bedeutung der Bilder zu erzeugen. Diese *Stasis* produziert dadurch eine Unklarheit in Bezug zwischen einzelnen Bildern und dem gesamten Film. Es ist nicht ein einfacher Stillstand der Zeit, sondern es ist ein gewollter Halt mit voller Kraft, der eine starke Wirkung auf die Bilder erzeugt. Dadurch werden die Bilder aus der kontinuierlichen Zeit herausgenommen. Sie erhalten eine Macht, die es ihnen ermöglicht, die Zeit selbst zu offenbaren. In diesem Sinne hat die *Stasis* im Film eine Erlösungskraft. In dem *Bild-im-Kino* oder *Kino-als-Fotografie* wird das Bild nicht nur von der Bewegung, sondern auch von der Zeit befreit. Durch ihre neue selbständige Position ist es aber nicht von ihrer Verkettung zu anderen Bildern unabhängig. Vielmehr zeigt diese Erlösung von der Zeit, dass die Bedeutung nicht nur in den Bildern, sondern im Raum zwischen den Bildern zu finden ist. Die Bedeutung, wie auch die Offenbarung werden durch das Mittel der Montage erzeugt. Trotzdem sollte man die Montage in *La Jetée* nicht als eine einfache Collage von Bildern verstehen, wo die Bilder entweder chronologisch oder a-chronologisch verkettet worden sind. Die Montage hat hier nicht nur die Funktion, die Bilder zu organisieren, um das Sichtbare nebeneinander zu stellen, sondern der wichtigste Aspekt bei der Montage liegt in der Möglichkeit, die Lücken aufzuzeigen. Ihre Kraft liegt sozusagen im Unsichtbaren. Die Montage ermöglicht es, die Bilder zu transzendieren. Ihre Funktion liegt nicht nur in der Möglichkeit, eine qualitative Veränderung und Förderung in der Geschichte zu bieten, sondern sie setzt auch eine revolutionäre Energie im Film dar. Das moderne Kino versucht, die Schnittstellen der Montage zu verstecken und sie auszublenden. Im Gegensatz dazu versucht *La Jetée* genau diese Schnittstellen im Film zu enthüllen und zu zeigen. Durch die langen Überblendungen macht der Film die schwarzen Intervalle zwischen jedem Bild im Film sichtbar.⁵⁸² Die Aufmerksamkeit wird genau auf das Material des Films gelenkt, um die Erlösungskraft der Lücke zu zeigen. Die dialektische Beziehung zwischen den Lücken und den Bildern entsprechen der Darstellung von Erinnerung: es ist ein ganzer Berg von Bildern (aus der Vergangenheit), der voll mit Lücken ist. Der Protagonist im *La Jetée* sucht in seiner Erinnerung nach dem Bild der Liebe.

Das Konzept von Erlösung kommt besonders in der Sequenz der Intimität zum Ausdruck, wo der *namenlose Mann* die Frau beim Schlafen betrachtet. In einer Serie von immer schnelleren Bildern in

⁵⁸² Vgl. Uriel Orlow, *The Dialectical Image: La Jetée and Photography as Cinema*, S. 182.

Überblendung dreht sie ihren Kopf herum, bis zu dem Moment, wo sie ihre Augen öffnet. Dieses Bild der Augenöffnung ist die einzige filmische Aufnahme im gesamten Film⁵⁸³. Die Erweckung der Stasis von Fotografie bedeutet aber nicht die Entstehung der *echt* filmischen Bilder im Film, vielmehr ist es eine Art Festhaltung von einem gefangen gehaltenen Moment. Dieser Moment bedeutet jedoch nicht den Sieg des Kinos über die Fotografie, sondern bringt das dialektische Bild im Stillstand hervor: ein Bild, das gleichzeitig durch die Fotografie und das Kino definiert wird, aber unabhängig von beiden ist. Es ist ein Bild der Erlösung. In *La Jetée* wollte Marker zeigen, dass der Film als Medium wie eine Erweiterung von Gedächtnis funktioniert. Der Film ermöglicht das freie Zusammenkommen von Bildern - von Bildern, die eine Erinnerung bedeuten.

6.6 Die Off-Stimme im Film

Die Narration wird in *La Jetée* komplett von der Leinwand vertrieben und befindet sich in der Tonspur als Form einer Off-Erzählung. Der Erzähler, der aus dem Off kommentiert, hat Einblick in das Schicksal des namenlosen Mannes, wie Birgit Kämper das zusammenfasst: „Der Kommentar arbeitet - wie die Erinnerung- a-chronologisch. Der Kommentar versucht, die Bruchstücke der Wirklichkeit, wie sie das Gedächtnis aufbewahrt, zu entziffern.“⁵⁸⁴

La Jetée hat es geschafft, Kino "neu zu definieren und zu zeigen, wie die Tonspur dem Spielfilm das wiedergeben kann, was die Fotografie ihm tendenziell wegnimmt."⁵⁸⁵ Die Bilder erzählen durch ihre Dauer über das innere Leben des Helden, während die Off-Stimme die faktische Beschreibung der Ereignisse darüberlegt. Der Erzähler und die Bilder haben die ihnen üblicherweise zugeschriebenen Rollen getauscht. Die Stimme aus dem Off gibt dem Film die ihm fehlende Kontinuität wieder, welche ihm durch die Verwendung von unbeweglichen Bildern weggenommen wurde. Die Off-Stimme bindet den Film, sodass er überhaupt ein Film sein kann. Das Experiment mit der Form des Films versteckt sich nicht hinter der Fiktion, es existiert zusammen mit der Fiktion. Es ist die Off-Stimme, welche die Form und Fiktion zusammenbringt. Die Erzählung aus dem Off wirkt dabei wie eine Brücke, sie überwindet die Brüche zwischen den Bildfolgen und verbindet die fotografische mit der filmischen

⁵⁸³ Vgl. Barbara Filser, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, S. 176.

⁵⁸⁴ Birgit Kämper, *Sans Soleil - "ein Film erinnert sich selbst"*, in: *Schreiben Bilder Sprechen, Texte zum essayistischen Film*, Christa Blümlinger und Constantin Wulff (Hrsg.), S. 39.

⁵⁸⁵ Raymond Bellour, *Zwischen Sehen und Verstehen*, S. 79.

Dimension des Films. Die Frage, ob es ein Experimentalfilm oder ein Fotoroman ist, stellt sich nicht mehr, da die fließende Narration das filmische Element des Films in den Vordergrund stellt.

6.6.1 Ton und Stimme im Film

Die Tonspur spielt eine wesentliche Rolle in den Filmen von Chris Marker. In *La Jetée* ist die Off-Stimme von Jean Négroni sehr beeindruckend.⁵⁸⁶ Zu besonderen ikonischen Momenten gehört dieser eine Satz, wo der namenlose Mann in die Bilder der Vergangenheit einzutauchen beginnt: „On the tenth day, images begin to ooze, like confessions.“⁵⁸⁷

Die Musik von Trevor Duncan mit dem Lied „Hymne a la Croix“, gesungen vom Chor der Kathedrale Saint Alexandre de Paris, begleitet die Bilder der Zerstörung eben dieser Stadt.⁵⁸⁸ In Erinnerung bleibt auch das Flüstern der Wissenschaftler in deutsch als Hintergrundrauschen jener Szene, wo sich die Protagonisten am dreißigsten Tag treffen. Beide Szenen gehören zu den beeindruckendsten Momenten des Films.

Neben der Stimme des Erzählers sind die Musik sowie auch Geräusche ein wesentlicher kontinuierlicher Teil des Films. Die Beziehung zwischen dem Gesehenen und dem Gehörten tritt bei Chris Marker als wesentlicher Teil seiner Filme hervor. Marker hat die „Beziehung zwischen Bild und Wort von Grund auf erneuert“ sagt André Bazin.⁵⁸⁹ Er hat Chris Marker als Erfinder einer neuen Montage in der Filmgeschichte bezeichnet, die Bazin *horizontale Montage* nennt.

„Chris Marker hat in seinen Filmen eine völlig neue Art der Montage gebracht, die ich horizontal nennen möchte, im Gegensatz zur traditionellen Montage, die gewissermaßen entlang des Filmstreifens geschieht, in der Verknüpfung von Einstellung zu Einstellung. Jetzt

⁵⁸⁶ Jean Négroni war ein französischer Schauspieler und Theaterregisseur, der besonders für seine Stimmarbeit bekannt war, wie zum Beispiel seine Rolle als Erzähler in *La Jetée*. https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Négroni (05.12.2024.)

⁵⁸⁷ Chris Marker, *La Jetée ciné-roman*, Zone Books, New York, 2008. S. 79.

⁵⁸⁸ Trevor Duncan Komponist von Musik in *La Jetée*.

⁵⁸⁹ André Bazin, *Lettre der Sibérie*, in: *Schreiben Bilder Sprechen, Texte zum essayistischen Film*, Christa Blümlinger und Constantin Wulff (Hrsg.), S. 205.

bezieht sich ein Bild nicht mehr auf ein ihm vorangehendes oder folgendes, sondern ist gewissermaßen seitwärts darauf gerichtet, was gesagt wird.“⁵⁹⁰

So hat Bazin auch in seiner Analyse von Markers Film *Letter de Sibérie* die *horizontale Montage* als „Montage vom Ohr zum Auge“ bezeichnet.⁵⁹¹

6.7 Mediale Wechselwirkung

In *La Jetée* verbindet sich eine Liebesgeschichte, eine Reise in die Kindheit, die leidenschaftliche Faszination für das einzelne Bild, eine Darstellung des Kriegs sowie des Konzentrationslagers mit einer Hommage an Kino und Fotografie. *La Jetée* wird zur Gattung Science-Fiction gezählt, allerdings vielleicht besser noch zur Gattung der philosophischen Science-Fiction.

Um seine Filmidee zu verwirklichen, bedient sich Chris Marker der Fotografie. Dadurch greift er auf ein früheres Zeitalter zurück, nämlich jenes der Entstehung des Films, die Zeit wo Film und Fotografie in enger Beziehung zueinanderstanden und wo die mediale Unterscheidung noch nicht eindeutig war. Auf der Suche nach dem Wesen eines jeden Mediums stellt der Film die Frage nach dem Wesen beider Medien. Der Film fordert die übliche Dichotomie heraus, dadurch hinterfragt er die Eigenheiten von Film und Fotografie. Die Besonderheiten beider Medien können nicht mehr durch ihre einzelnen Qualitäten definiert werden, sondern durch ihre dialektische Wechselwirkung. Durch die Annahme des Widerspruchs und die Befreiung von Einschränkungen der singulären (monistischen) Auffassung, drückt *La Jetée* die *dialektische* Kraft der Bilder aus. Die Fotografie oder das Fotogramm „ist nicht einfach ein Rückgriff auf das Foto“⁵⁹² sagt Deleuze, sondern das Fotogramm gehört zum Film, weil es ein genetisches Bildelement, das differentielle Element der Bewegung ist. „Es beendet die Bewegung nicht, ohne zugleich das Prinzip ihrer Beschleunigung, ihrer Verlangsamung oder Veränderung zu sein.“⁵⁹³ Die Fotografie ist ein integraler Bestandteil von *La Jetée* und stellt keine Rückkehr zu einem vorfilmischen Medium dar.

⁵⁹⁰ Ebd., S. 207.

⁵⁹¹ Ebd., S. 13.

⁵⁹² Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, Kino 1, S. 118.

⁵⁹³ Ebd.

6.7.1 Die Bedeutung von Erinnerung

In allen seinen Filmen beschäftigt sich Chris Marker mit der Frage, wie Erinnerung funktioniert.⁵⁹⁴ Am Anfang des Films *Sans Soleil* steht: „Ich werde mich mein Leben lang danach fragen, wie Erinnerung funktioniert, die nicht das Gegenteil von Vergessen ist, vielmehr seine Kehrseite. Man erinnert sich nicht, man schreibt das Gedächtnis um, wie man die Geschichte umschreibt.“⁵⁹⁵

Die Gedächtnisinhalte sind nicht festgeschrieben, sie werden ständig umgeschrieben und erst im Prozess des Erinnerns entziffert. Barbara Filser sagt dazu: „Die Erinnerungen erscheinen als Bilder einer vergangenen Zeit.“⁵⁹⁶ Damit ist gemeint, dass die Erinnerungen eine bildliche Natur haben. Sie erscheinen wie Fotografien, als die Bilder einer anderen Zeit. Die Erinnerungen tauchen nicht als ein Gesamtbild von vergangenen Ereignissen auf, sondern erscheinen plötzlich in Fragmenten. Die Erinnerungen ergeben sich als Introspektion, wie die des namenlosen Mannes in der Hängematte in *La Jetée*: die Augen sind verdeckt, die Umgebung wird ausgeblendet und die Bilder tauchen aus seinem Inneren heraus auf. Eine wesentliche Aussage zur Erinnerung trifft Walter Benjamin, indem er sagt, die Erinnerung ist „eine Sache der Tradition, im kollektiven wie im privaten Leben. Sie bildet sich weniger aus Einzelnen, in der Erinnerung streng fixierten Gegebenheiten, denn aus gehäuften, oft nicht bewussten Daten, die im Gedächtnis zusammenfließen.“⁵⁹⁷

La Jetée funktioniert auf der gleichen Basis. Es ist ein Film über die Sammlung von Erinnerungsmomenten, in welcher die persönlichen Erinnerungen durch kollektive und historische Ereignisse bearbeitet werden. Dieser Film ist stark durch den Film *Vertigo* von Hitchcock beeinflusst.⁵⁹⁸ Darin wird die Beziehung zwischen unbewussten Assoziationen und bewussten Rekonstruktionsversuchen dargestellt und wie bei *La Jetée*, eine Arbeit an der Erinnerung gezeigt. Diese Arbeit an der Erinnerung ist etwas anderes als das reine Aufzählen einer Chronologie von historischen Fakten. Der Mensch besitzt keine Macht über sein Gedächtnis, welches immer

⁵⁹⁴ Vgl. Birgit Kämper, *Sans Soleil – „ein Film erinnert sich selbst“*, in: *Schreiben Bilder Sprechen, Texte zum essayistischen Film*, Christa Blümlinger und Constantin Wulff (Hrsg.), S. 34.

⁵⁹⁵ *Sans Soleil (Unsichtbare Sonne)*, R.: Chris Marker, FR, 1983.

⁵⁹⁶ Barbara Filser, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, S. 190.

⁵⁹⁷ Walter Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, GS I, S. 608.

⁵⁹⁸ Vgl. Barbara Filser, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, S. 207.

unvollkommen und voller Lücken ist. In *La Jetée* versucht Chris Marker genau diese Erinnerungslücken zu bearbeiten.

La Jetée ist weniger ein Film über die Zeitreise, als vielmehr über die Erinnerung als Form des Umschreibens von Gedächtnisinhalten.

„Nichts unterscheidet Erinnerungen von anderen Augenblicken: Erst später geben sie sich zu erkennen, durch ihre Narben[...]Dieses Gesicht, das als einziges Bild des Friedens die Zeit des Kriegs überdauern sollte, er fragte sich lange, ob er es wirklich gesehen oder ob er diesen Moment süßer Ruhe nur erfunden hatte, um den dann folgenden Moment des Wahnsinns abzufangen, mit dem plötzlichen Lärm, der Geste der Frau, diesem Körper, der stürzte, den Schreien der vor Angst verstörten Menschen auf der Terrasse.“⁵⁹⁹

Die Erlebnisse, die man bewusst in Erinnerung speichert, haben keinen Dauercharakter, sondern sie werden im Prozess des Erinnerns progressiv abgebaut. Es ist anspruchsvoll die Inhalte des Gedächtnisses bewusst abzurufen. Dieses Abrufen und Vergegenwärtigen der Ereignisse passiert meistens unbewusst. Das Subjekt in der Gegenwart wird mit einem Ereignis aus der Vergangenheit auf unerwartete Art und Weise getroffen. Die vergangenen Ereignisse erscheinen im Sinne von Marcel Proust plötzlich und verkleidet in Form *unwillkürlicher Erinnerungen*.⁶⁰⁰ Dieses unwillkürliche Bild aus der Vergangenheit unseres Protagonisten in *La Jetée*, beispielsweise das Bild einer Frau am Flughafen, entspricht dem Konzept von Erfahrung von Walter Benjamin. „In Benjamins Konzept der Erfahrung und der Unterscheidung von Gedächtnis und Erinnerung fließen die psychoanalytische Gedächtnistheorie sowie Prousts Unterscheidung einer willkürlichen und einer unwillkürlichen Erinnerung zusammen.“⁶⁰¹

Chris Marker jedoch überträgt die Beziehung zwischen unmöglichem Gedächtnis *und unmöglicher Geschichte* auf das Verhältnis von Wirklichkeit und Abbild. Dadurch entsteht das Motto „der Film erinnert sich selbst“ als Leitfaden in vielen seiner Filme. Ein Zitat aus *Sans Soleil* verdeutlicht diese

⁵⁹⁹ *La Jetée (Am Rande des Rollfelds)*, R.: Chris Marker, FR, 1962.

⁶⁰⁰ In Sinne: Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*.

⁶⁰¹ Birgit Kämper, *Sans Soleil: "Ein Film erinnert sich selbst"*, S. 50.

Beziehung zueinander: „Ich schreibe Ihnen dies alles aus einer anderen Welt, einer Welt des äußeren Scheins. Das Gedächtnis ist für die eine, was die Geschichte für die andere ist. Eine Unmöglichkeit.“⁶⁰²

6.7.2 Die Beziehung zwischen Einzelbildern und dem Film / Montage als Mittel zum Bedeutungsverständnis

In seiner Arbeit gibt Marker der Taktilität und der Ausdehnung der Bilder den Vorrang vor den Einzelbildern. Obwohl die Einzelbilder einen wichtigen Platz in seiner bildlichen Analyse haben, ist er genauso daran interessiert, mehrere Bilder gleichzeitig zu analysieren. Seine Beziehung zu Bildern ist weniger ein Versuch besondere Momente zu bewahren, sondern vielmehr eine Arbeit an der Erinnerung, eine Arbeit am gefundenen Material. Wie die Off-Stimme in seinem Film *Le fond de l'air est rouge* (1977) sagt, „you never know what you are filming“⁶⁰³ und damit suggeriert, dass die Aufnahme von Bildern nicht das Ende ist, sondern es folgt immer noch die Montage und die Möglichkeit an den Bildern zu arbeiten. Hier versetzt sich Marker wieder in die philosophische Denkart von Walter Benjamin und seinen Begriff vom *optischen Unbewussten*.⁶⁰⁴ Man weiß nie im voraus was die Bilder enthalten. Erst durch die Montage wird ihre Bedeutung lesbar und äußert sich. Marker suggeriert damit, dass die Bilder Beziehungen und Phänomene aufnehmen können, die unseren Augen unzugänglich sind. Das bekannteste Beispiel dafür ist Harun Farockis Film *Bilder der Welt und die Inschrift des Krieges* (1989), wo erst durch die Bearbeitung der Bilder klar wird, was auf den Bildern zu sehen ist, nämlich das Konzentrationslager Auschwitz. Man nimmt die Bilder wahr, aber ihre Bedeutung äußert sich nicht in dem Moment der Entstehung, sondern erst später im Moment der Reflexion über die Bilder. Dadurch enthalten die Bilder eine unbewusste Ebene, welche entweder dem menschlichen Auge unzugänglich ist oder wo besondere Elemente erst mit der Zeit durch die Montage lesbar werden. Deswegen kann man sagen, dass die Erkenntnisse sich erst in der Montage öffnen, im Prozess, in welchem die Archivbilder auf ihre Zusammenstellung warten. Erst in der Montage, im

⁶⁰² *Sans Soleil (Unsichtbare Sonne)*, R.: Chris Marker, FR, 1983.

⁶⁰³ *Le fond de l'air est rouge*, R.: Chris Marker, FR, 1977.

⁶⁰⁴ "Ist uns schon im groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem, was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden. Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Rafften des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse." Walter Benjamin, *GS 6*, S. 376.

Prozess der Bearbeitung wird den Bildern eine Bedeutung zugeschrieben. Dadurch haben die Bilder nicht nur die Funktion, ein Dokument und Artefakt der Zeit zu sein, sondern sie stehen in einem Spannungsverhältnis zwischen dem Moment der Aufnahme und dem späteren Moment der Überprüfung, wo die Bilder erkannt werden. In den Worten Benjamins: „[D]er historische Index der Bilder sagt nämlich nicht nur, dass sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, daß sie erst in einer bestimmten Zeit zu Lesbarkeit kommen.“⁶⁰⁵

Diese Ansicht lässt sich in *La Jetée* exemplarisch veranschaulichen. Das *unwillkürliche* Bild aus der Kindheit, jenes Gesicht einer Frau am Flughafen Orly, erfährt erst im Kontext des Todes des Helden seine volle Bedeutung. Die Suche nach diesem Bild verfolgt ihn den ganzen Film hindurch. Er versucht ständig dieses Gesicht wieder zu finden, sucht dieses Gesicht in jedem anderen Gesicht, vergleichbar der Suche in einem Fotoalbum.

Die Verwendung von Fotogrammen anstatt beweglicher Bilder verstärkt den Eindruck der Ununterscheidbarkeit zwischen Vergangenheit und Gegenwart anhand des *unwillkürlichen* Bildes vom eigenen Tod. Der Film folgt der Entfaltung der Erinnerung als Serie von Fotogrammen auf der Leinwand. „Wenn die Bilder der Gegenwart sich nicht ändern, dann muss man die Bilder der Vergangenheit ändern“, so Marker in *Sans Soleil*. Zumindest lügen die Bilder nicht darüber, was sie sind, sondern „sie sind Bilder und nicht die transportable und konkrete Form einer Wirklichkeit, die schon unerreichbar ist.“⁶⁰⁶ Jedes Bild des Filmes zeigt ihre eigene fragmentarische Betrachtungsposition, aber kein Bild stellt einen Gesamtüberblick dar. Die Fotografie zeigt viel mehr als jedes andere Medium die Kluft zwischen Bildern und ihrer Realität. Sie haben nicht eine objektive Betrachtungsposition, obwohl das ihnen üblicherweise zugeschrieben wird. Man muss zur Kenntnis nehmen, dass hinter jedem Bild ein subjektiver Betrachter steht. Die Verwendung von Fotografie im filmischen Medium am Beispiel *La Jetée* erscheint als eine Durchsuchung des eigenen Gedächtnisses. Dabei ist der namenlose Mann selbst der Betrachter. Die Montage dient dazu, die Lücken in der mentalen Erinnerung zu rekonstruieren.

⁶⁰⁵ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS 5, S. 177.

⁶⁰⁶ *Sans Soleil (Unsichtbare Sonne)*, R.: Chris Marker, FR, 1983.

Die historischen Traumata werden im Erlebnis und in der Erinnerung des namenlosen Mannes aufgeladen. Die gebrochene Geschichtskonstruktion des Films reflektiert den Umgang mit Traumata, der nie linear und kausal verläuft. Die unbearbeiteten Traumata kommen unwillkürlich und wiederkehrend, wenn sich eine Situation als Trigger für die Erinnerung anbietet, wie das Erinnerungsbild des eigenen Todes in diesem Film. Dabei entsteht eine *Verschränkung* zwischen einem speziellen Moment in der Gegenwart und einer entsprechend hervorgerufenen Vergangenheit. Bis zum Moment des eigenen Todes, in dem er die Bedeutung des ihn ständig verfolgenden Bildes erkannte, zeigt es sich als unwillkürlich und immer wiederkehrend. Dieses Trauma hat ihm aber gleichzeitig ermöglicht, die Zeitreise zu machen und das Schicksal des eigenen Lebens selbst in die Hand zu nehmen.

Filmische und fotografische Bilder sind bei Chris Marker in die Realität eingebunden, aber letztlich lösen sich diese Bilder von ihrer Gebundenheit zur Realität, um ein endloses Archiv der Bedeutungen zu produzieren. Die neuen Verbindungen fordern dadurch die konventionellen Bestimmungen heraus. Deswegen bezeichnet Marker das Material seiner Filme oft als *found footage*.⁶⁰⁷ In Markers Filmen kommt oft das gleiche Material vor, welches ebenfalls die bildliche Natur der Bilder unterstreicht und gleichzeitig auch auf einen bestimmten Raum-Zeit-Moment verweist. Die Bilder werden am Montagetisch von Chris Marker als aktive Erinnerung behandelt und eröffnen so immer wieder neue Interpretationsmöglichkeiten. Im Film *La Jetée* untersucht Marker vor allem die menschliche Wahrnehmung.

Der Film *La Jetée* wird oft mit Benjamin, aber auch mit Deleuze in Verbindung gebracht. Er repräsentiert eine Mitte zwischen diesen beiden Denkern. Der Film bringt die Theorien dieser beiden Denker zusammen. Benjamins Theorie und sein *dialektisches Bild* versuchen, die gesellschaftlichen Spannungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart sichtbar zu machen. Seine Theorie bezieht sich auf das transformative Potential der Betrachtung von Umbrüchen in der Geschichte. Das *dialektische Bild* im Sinne Benjamins versucht, die gesellschaftliche und ideologische Dynamik der Geschichtsschreibung sichtbar zu machen. Im Gegensatz dazu ist das *Kristallbild* von Deleuze eine

⁶⁰⁷ Vgl. Laura Rascaroli, *The Musealisation of Experience: Chris Marker's Digital Subject Between Archive, Museum and Database*, in: *Photography and Cinema: 50 Years of Chris Marker's La Jetée*, Margarida Medeiros, Joana Cunha Leal, Teresa Mendes Flores (Hrsg.), S. 194.

subjektive Erfahrung der Zeit. Sie bezieht sich auf den einzelnen Menschen und sein persönliches Wahrnehmen der Zeit. In diesem Sinne bietet der Film *La Jetée* eine Synthese der beiden Theorien. Die Zeitreise des Namenlosen ist eine subjektive Erfahrung von Zeit. Insofern enthält sie den Aspekt des *Zeitbildes* aus der Theorie von Deleuze. Diese subjektive Zeiterfahrung, wie sie bei Deleuze zu finden ist, ermöglicht die Zeitreise im Film *La Jetée* und erzeugt dadurch einen allgemeinen Einfluss auf Geschichte und Gesellschaft, wie es Benjamin in seiner Theorie wünschte.

Konstellation Dialektisches Bild und *La Jetée*

7.1 *La Jetée* - Walter Benjamin

Der Protagonist in *La Jetée* ist der Einzige, der sich durch sein Erinnerungsbild in düsterer Gegenwart eine alternative Zukunft vorstellen kann. Diese Zukunft führt ihn in seine Vergangenheit, um die Bedeutung dieses Bildes zu verstehen. Dadurch baut er unterschiedliche zeitliche Verbindungen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf. Das Bild aus seiner Kindheit ist eine unwillkürliche Erinnerung, die *blitzhaft* eine Konstellation zwischen seiner Vergangenheit und seiner Gegenwart herstellt. Eine ähnliche Formulierung des Begriffs dialektisches Bild findet sich bei Walter Benjamin, dessen Zitat im Zusammenhang mit dem dialektischen Bild bereits mehrfach als Referenz angeführt wurde.

„Nicht ist es so, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt *blitzhaft* zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist das Gewesene zum Jetzt dialektisch: nicht zeitlicher sondern bildlicher Natur. Nur dialektische Bilder sind echt geschichtliche Bilder.“⁶⁰⁸

Die ausschließliche Verwendung von Fotografie (außer in einer Szene) sowie die absichtliche Ablehnung von Bewegung funktioniert wie ein Trigger der Erinnerung. Die Narration des Films ist in verschiedene Schichten unterteilt, die miteinander in Wechselwirkung treten, ohne dass eine klare Lokalisierung der Beziehungen möglich wäre. Dies führt beim Zuschauer zu einer Wahrnehmung der Zeit, die sich von der linearen Abfolge löst und einen Eindruck von achronologischer Zeit evoziert. Die schreckliche Vergangenheit koexistiert mit der Gegenwart und ist nicht auf eine Rückblende (Flashback) reduzierbar. Der Film gehört aufgrund der Thematik des Zeitreisens und der Ausdehnung der Geschichte in die Zukunft zum Science-Fiction-Genre. Die Zukunft selbst ist mit wenigen

⁶⁰⁸ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS 5, S. 578.

futuristischen Mittel organisiert: mit einer Hängematte aus Stroh, einer Spritze mit undefiniertem Inhalt sowie einer Augenmaske aus Schaumstoff. Indem sich die Handlung in der Zukunft abspielt, kann Chris Marker Politisches ohne Angst vor Zensur thematisieren.⁶⁰⁹ Die 1950er und 1960er Jahre waren geprägt vom Kalten Krieg und den französischen Kolonialkriegen in Indochina und Algerien.

In den 1960er hat sich die Beziehung zur und die Bedeutung der Vergangenheit für die Menschen verändert. Die Vergangenheit wird nicht mehr als eine Form von Erinnerung verstanden oder als etwas, das man aufrufen kann. Ein Abstand zur Geschichte war notwendig, entstanden durch das Wissen, dass den Holocaust passiert ist. Europa ist eingeschlafen; die Vergangenheit ist vergessen. Für jemand wie Chris Marker, der den Zweiten Weltkrieg miterlebt hat, hat es einen starken Eindruck gemacht, zu welchen Schreckenstaten der Mensch fähig ist. Der Film reflektiert die mögliche nukleare Bedrohung während des kalten Krieges in der 1960-iger Jahren, insbesondere durch die Kuba-Krise und die damit einhergehende Möglichkeit des Zerfalls und der Zerstörung der Welt.

In *La Jetée* wird die Gesellschaft nach dem fiktiven Dritten Weltkrieg als eine repressive dargestellt, in welcher die Sieger die übrigen Überlebenden in einem Lager in Haft halten. Die Gegenwart im Film ist nicht mehr ein Ort von Erlösung, Rettung oder Vorsehung. Den Frieden und die Ruhe, die Kontinuität und Kausalität zwischen Vergangenheit und Gegenwart gibt es nicht mehr, stattdessen werden diskontinuierliche Beziehungskonstellationen aufgebaut. Ähnliche Wandlungen vollziehen sich in der Geschichtsschreibung zur Zeit der Entstehung des Films. Das Konzept von Geschichte als einer linearen, stabilen Abfolge von Ereignissen, das über Jahrhunderte hinweg Gültigkeit besaß, ist in der modernen Geschichtsschreibung überholt. Stattdessen wird Geschichte zunehmend als ein Kontinuum von Diskontinuitäten dargestellt, in dem extreme Zustände und Ausnahmephasen betont werden. Die Erfahrung selbst ist variabel und abhängig von der Wahrnehmung der Zeit, was sich auch in der filmischen Erzählung von Chris Marker widerspiegelt. Der Aufbau der Geschichte erfolgt dabei nicht mehr in einer linearen Abfolge, sondern wird aus Konfigurationen und Konstellationen konstruiert, wie auch im Film *La Jetée* zu beobachten ist. Wenn es die Toten aus der Vergangenheit sind, die man retten sollte, dann ergibt sich in Bezug auf den Film *La Jetée* die Frage: Sollte sich der namenlose Mann selbst retten? Oder wer sollte ihn sonst retten – eventuell die Geschichtsschreibende?!

⁶⁰⁹ Vgl. Barbara Filser, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, S. 153.

7.2 Die Zeitreise in *La Jetée*: Eine Form von Nebeneinander von Zeitetappen und deren Verschränkung

Inhaltlich stellt der Film den Versuch dar, die persönliche Erinnerung des namenlosen Protagonisten an seine Kindheit zu erfassen und zu verstehen. Gleichzeitig ist er auf der medialen Ebene als Fotroman zu beschreiben, der ein Archiv von Bildern darstellt. Es wirkt, als wären die Bilder ein Dokument öffentlich-historischer Ereignisse. Im Film wird eine wechselseitige Beziehung zwischen den Bildern als Erinnerung und den Bildern als Tatsache hergestellt. Die persönliche Erinnerung der Namenlose Mannes steht im Kontext historischer Ereignisse. In der Figur des Filmprotagonisten manifestiert sich eine doppelte Perspektive: Er wird zum Leser sowie zum Betrachter der Ereignisse. Das Verhältnis von Tod/Leben, Gegenwart/Vergangenheit sowie Zeitpunkt/Zeitraum ist in jedem Bild ineinander verflochten und somit untrennbar miteinander verbunden. Die einzelnen Ausschnitte und deren räumliche Kontinuität werden im Film auf verschiedene Arten und auf verschiedenen Ebenen reflektiert. Das Aufeinandertreffen von Zukunft und Vergangenheit in der Gegenwart ist ein wiederkehrendes Thema in Filmen über Zeitreisen. Die Zeitreise in *La Jetée* passiert jedoch nicht mittels einer Maschine, sondern durch ein Erinnerungsbild. Der Held hat die unterirdische Hängematte seiner Gegenwart nicht verlassen, dennoch scheint er auch in der Vergangenheit physisch präsent zu sein: „So, jetzt haben wir ihn so weit. Die Hälfte von ihm ist hier, die andere Hälfte ist jetzt in der Vergangenheit“⁶¹⁰, kommentiert einer der Experimentatoren. Barbara Filser weist darauf hin, dass der Held im Film nun im Stande ist, in einer „anderen Zeit aufzuwachen, ein zweites Mal, als Erwachsener, geboren zu werden.“⁶¹¹ Er kann auch Vergangenheit und Zukunft unterscheiden. Aber als Zuschauer kann man sich in der Zeit nicht orientieren: Was ist vorher, was ist nachher? Der Held ist in einer dauerhaften Gegenwart, in Form eines Nebeneinanders – für ihn ist alles ein gegenwärtiger Moment: „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft positionieren sich für den Protagonisten im Verlauf des Experiments nicht als klar differenzierte Etappen einer Chronologie.“⁶¹²

⁶¹⁰ *La Jetée (Am Rande des Rollfelds)*, R.: Chris Marker, FR, 1962.

⁶¹¹ Barbara Filser, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, S. 150.

⁶¹² Ebd., S. 204.

7.3 Die Montage in *La Jetée*

Der Film konstruiert durch die Montage eine Geschichte. Die Ereignisse aus der Realität, die unverbunden sind, werden durch die Montage in einen Zusammenhang gebracht. *La Jetée* wird nicht durch seine bewegten Bilder definiert, sondern durch die Montage. In diesem Film ist die Montage nicht wie in Sinne von D. W. Griffith zu definieren – Montage als Mittel, um ein Kontinuum zu bauen, Montage, die eine Aktion fordert.⁶¹³ Die Montage wird hier nicht durch die Bilder, sondern wird durch deren Verkettung definiert. Dadurch richtet *La Jetée* die Aufmerksamkeit auf die Filmsprache, besonders auf ihre Hauptqualität – die Montage. Die Montage konstruiert die Wirklichkeit aus heterogenen Betrachtungspositionen. Ihre Bildinterpretation und Bedeutungsproduktion ist an die spezifische Jetztzeit der Gegenwart gebunden. Die verschiedenen Aufnahmewinkel ermöglichen, dass man die Schattenseiten der Geschichte zeigen und erzählen kann. In der Montage entstehen bei den Betrachtenden unwillkürliche Assoziationen, wie das *dialektische Bild* oder das *Kristallbild*, die weder der Vergangenheit noch der Gegenwart angehören, sondern deren Verschränkung darstellen.

Der übliche Zweck der Montage ist es, den Zuschauer in den Film so einzuführen, als wäre es sein Erlebnis. Aber die Montage hat in *La Jetée* eine ganz andere und wesentlich grundlegendere Funktion: Sie soll Zeit als solche bauen. Dazu schreibt Gilles Deleuze: „Die Montage selbst konstituiert das Ganze und liefert uns folglich das Bild der Zeit.“⁶¹⁴ Die Zeit wird durch Montage von Einzelbildern erfahrbar und nicht durch bewegte Bilder. Dadurch ermöglicht die Montage neue zeitliche Ordnungen. Die Gegenwart wird in die Vergangenheit versetzt, um andere Zeitanordnungen zu erschaffen.

Peter Wollen, ein weiterer Filmtheoretiker, betont: „Der Film [*La Jetée*] ermöglicht uns zu verstehen, dass nicht die Bewegung, sondern die Zeit das Innerste des Kinos ist.“⁶¹⁵ Beim klassischen Kino, das laut Deleuze als *Bewegungs-Bild-Kino* zu bezeichnen wäre, ist die Zeit immer von der *Dauer* jedes einzelnen Bewegungs-Bildes abhängig und dadurch verschränkt. Die Montage von Stillbildern

⁶¹³ David Wark Griffith (1875-1948) US-amerikanischer Regisseur, Drehbuchautor, Filmproduzent und Schauspieler. Wird häufig als Begründer des Erzählkinos und als Schöpfer der *filmischen Grammatik* bezeichnet. Vgl. *D.W. Griffith, American Film Masters*, Iris Barry, The Museum of Modern Art, New York, 1940.

⁶¹⁴ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 53.

⁶¹⁵ Peter Wollen, *Fire and Ice, Fotografies*, 4, 1984. S. 120.

ermöglicht es der Zeit zu variieren, sodass man die Vergangenheit als Gegenwart sehen kann. In diesem Sinne ermöglicht *La Jetée* durch die Montage eine direkte Darstellung der Zeit, die nicht von Bewegung abhängig ist, sondern Bewegung wird durch Zeit erzeugt.

7.3.1 Direkte Darstellung der Zeit durch die Montage

La Jetée wird nicht durch seine bewegten Bilder definiert, sondern durch die Montage. *La Jetée* hat das filmische Medium an seine Grenzen gebracht und auf das Fotogramm reduziert. Dadurch entsteht eine Zeitverkürzung. Die bewegten Bilder werden durch statische Bilder ersetzt. So entsteht ein Wandel: die Bilder kristallisieren sich zu Denkbildern. Im Film wird die Zeit immer durch den Raum beschrieben. Indem der Film auf Fotogramme reduziert wird, wird die Zeit an sich verkürzt.

Das wichtigste Konzept des Hier und Jetzt existiert nicht mehr in *La Jetée*. Die Zeitlinie ist verschwunden, das Hier und Jetzt wird in jedem Augenblick anders. Der *Index* ist nicht im Bild *einbalsamiert*⁶¹⁶, er wird vielmehr veränderlich. Die Bilder schwanken zwischen ihren Bedeutungen - Dokument der Vergangenheit oder Erinnerung an die Zukunft. Weiters brauchen sie Reifezeit, bis ihre Bedeutungen und Implikationen hervortreten. In jedem Fall ist ihre *indexikalische* Verbundenheit zur Realität ständig im Wandel. Für Chris Marker haben die Bilder zeitweise eine subjektive, dann wiederum eine objektive Funktion; oder beide Funktionen gleichzeitig. Die Momente der Inspektion der Bilder sind ebenso wichtig wie die Momente des Aufnehmens. Sie beinhalteten im *Index* einen vergangenen Moment, eine Inschrift, aber auch den kommenden Moment der Lesbarkeit. Das Bild ist in einem Zustand der Disposition, bereit für den plötzlichen Einbruch des vergangenen Bildes in die Gegenwart.

⁶¹⁶ Vgl. André Bazin, *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, S. 41.

7.3.2 Horizontale Montage

Andre Bazin sagt, dass Chris Marker ein neues Konzept der Montage zum Film gebracht hat. Bazin hat es *horizontale Montage* genannt.⁶¹⁷ Sie ist das Gegenteil der traditionellen Montage, in welcher der Fokus auf die Drehdauer und auf die Beziehungen zu den danebenstehenden Bildern gerichtet wird.

Bazin erklärt, dass sich bei Marker die Montage nicht auf die Reihenfolge der Bilder *vorher/nachher* bezieht, sondern in gewisser Weise auf das, was gesagt wird.⁶¹⁸ “It might be said that the basic element is the beauty of what is said and heard, that intelligence flows from the audio element to the visual. The montage has been forged from ear to eye.”⁶¹⁹

Marker zeigt in seinen Filmen dokumentarische Bilder, die zugleich ausdrucksstark und völlig neutral sind. Damit will er zeigen, dass Objektivität noch falscher ist als die beiden gegensätzlichen Sichtweisen: Neutralität und Aussagekraft. Die Objektivität ist eine Illusion, zumindest in Bezug auf bestimmte Gegebenheiten. Bazin schließt seine Analyse über Marker mit der Bemerkung „There is only one common denominator in this firework display of technique: intelligence. Intelligence and talent.“⁶²⁰ Letztendlich ist es für *La Jetée* wichtiger zu verstehen, wie die Bilder miteinander verbunden sind, als zu verstehen, was auf den Bildern zu sehen ist und was diese Verbindungen für die Theorie der Sinneswahrnehmung bedeuten. Die Montage in *La Jetée* ist eine Äußerungsform von Spannung zwischen Subjektivem und Objektivem; zwischen Akustischem und Visuellem. Durch das Erinnerungsbild scheint die Geschichte für einen kurzen Moment begreifbar. Im Unterschied dazu ist die philosophische Frage des Films *Shoha* von Claude Lanzmann das Problem der Unmöglichkeit, die Vergangenheit darzustellen und die Frage danach, wie aufgrund des Zeitabstandes die Erinnerungen und die Geschichten der Opfer verloren gehen.⁶²¹

⁶¹⁷ Vgl. Andre Bazin, *Lettre de Sibérie*, in: *Schreiben Bilder Sprechen, Texte zum essayistischen Film*, Christa Blümlinger und Constantin Wulff (Hrsg.), S. 206.

⁶¹⁸ André Bazin, *Around the World with Chris Marker: Part II: Time Regained: Bazin on Marker*, Film Comment; New York, N. Y. Vol. 39, Iss. 4, Jul 2003, S. 44-45.

⁶¹⁹ Ebd., S. 44.

⁶²⁰ Ebd., S. 45.

⁶²¹ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, Wilhelm Fink Verlag, 2007. S. 191.

7.3.3 Chris Marker und die Begegnung mit der Geschichte

Nach Chris Marker hat die Geschichte nur einen Freund, den Horror.⁶²² Das zeigt er konkret im Film *Sans Soleil*, wo er nicht imstande ist, das *Bild des Glücks*⁶²³ mit anderen Bildern zu verknüpfen, weil die anderen Bilder, die Bilder des Horrors sind. Auch wenn die Bilder, Bilder des Horrors sind, ist es unmöglich, einen totalen Abruf der Erinnerung zu bewirken. Nach Marker ist die natürliche Beziehung zwischen Erinnerung und Vergessenheit etwas anderes als der totale Rückruf der Erinnerung. Marker sagt in *Sans Soleil*, dass der totale Rückruf eine betäubte Erinnerung ist: „[...]total recall is memory anesthetized“.⁶²⁴ Es ist eine Erinnerung, die bewusstlos und gefühllos ist. Hervorzuheben ist, dass es unmöglich ist, der Krise zu begegnen, im Sinne von: „If the images of the present don't change, then change the images of the past.“⁶²⁵ Die Beschäftigung mit der Erinnerung ist ein ständiges Thema in den Filmen von Chris Marker. In *Sans Soleil* stellt der kreative Umgang mit der Vergangenheit für den fiktiven Kameramann Sandor Krasna eine Form der emotionalen Bewältigung dar. Im Unterschied dazu zeigt Marker bei *La Jetée*, dass die Zeitreise des Hauptdarstellers in sein Inneres die einzige Rettung und Hoffnung für die Welt ist. Während dieser Zeitreise ist der Hauptdarsteller in Gefahr, wahnsinnig zu werden oder zu sterben. Viele Andere, die vor ihm die gleiche Reise in einem solche Experiment gemacht haben, sind dabei tatsächlich gestorben oder wahnsinnig geworden. „He has been a tool in their hands, his childhood image has been used as a batt to condition him, he has lived up to ther expectations, he has played his part.“⁶²⁶

In der gegenwärtig erlebten Zeit des namenlosen Mannes beim Experiment der Zeitreise in die Vergangenheit werden die Menschen von den Siegern des Dritten Weltkrieges als austauschbare Experimentware betrachtet, verwendet und auch wieder weggeworfen. Die Welt stellt sich als eine Dystopie dar. Auf der Suche nach der Liebe zu einer Frau ist der namenlose Mann bereit, noch einmal in die Vergangenheit zurückzugehen. Die treibende Kraft für diese Reise ist seine übergroße Hoffnung, die geliebte Frau dort wieder zu treffen. Diese Reise macht er mit dem Bewusstsein, dass die schreckliche Zukunft als Dystopie dann wieder auf ihn wartet.

⁶²² “...has only one friend . . . horror.” *Sans Soleil (Unsichtbare Sonne)*, R.: Chris Marker, FR, 1983.

⁶²³ “image of happiness” *Sans Soleil (Unsichtbare Sonne)*, R.: Chris Marker, FR, 1983.

⁶²⁴ Ebd.

⁶²⁵ Ebd.

⁶²⁶ *La Jetée (Am Rande des Rollfelds)*, R.: Chris Marker, FR, 1962.

7.4 Die zweite Zukunft in *La Jetée* – die utopische Zukunft

Nach vielen Reisen in die Vergangenheit – als Versuchskaninchen der Siegermächte des Dritten Weltkrieges – ist der namenlose Mann bei seiner letzten Zeitreise auch in die Zukunft gekommen. Dort begegnete er den erlösten Zukunftsmenschen. In seiner Begegnung mit diesen bittet er sie um Hilfe für seine Gegenwart und vermittelt ihnen, was ihm von seinen Unterdrückern gesagt wurde: „Da die Menschheit überlebt hatte, konnte sie ihrer eigenen Vergangenheit die Mittel zur Sicherung ihres Überlebens nicht versagen.“⁶²⁷

Erwähnenswert wäre auch die Tatsache, dass sich der namenlose Mann in der Zukunft mit Sonnenbrille sieht. Es ist möglich, diese Szene so zu interpretieren, dass die Menschheit der Zukunft so weise ist, dass der Darsteller die Sonnenbrille tragen muss, um von ihrer Weisheit nicht geblendet zu werden. Die Zukunftsmenschen tragen ein Kennzeichen in der Mitte der Stirn, wo normalerweise das traditionelle hinduistische Symbol für das dritte Auge steht. Es ist ein Symbol, das nach Innen gewendet ist, in die Richtung der Selbstfindung.

Die Vermutung ist, dass die Menschen aus der zweiten Zukunft – die utopische Zukunft - durch ihr Überleben eine Weisheit entwickelt haben, die ihnen einen erleuchteten Blickwinkel ermöglicht, um ein friedliches Leben führen zu können. Diese Menschen aus der Zukunft schenken dem namenlosen Mann eine Kraft, die es ihm ermöglichen soll, seine zerstörte Gegenwart zu retten. Durch seine Zeitreise in die Zukunft wird seine Gegenwart gerettet. Die zweite Zukunft ist frei von Gewalt, von Konflikten und von Zerstörung. Die Menschen haben alle Schrecken innerhalb ihrer Entwicklung überwunden. Deswegen kann man diese Vorstellung als weise Utopie bezeichnen.

7.4.1 Benjamins Erfahrungsarmut in *La Jetée*

Die Schockwirkung der Katastrophe des Dritten Weltkriegs ist ein Symptom von tiefgreifender Veränderung in der Wahrnehmung der Menschen. Statt gesellschaftliche Fortschritte zu machen, greift

⁶²⁷ Ebd.

die Menschheit zu den Waffen und führt wieder Krieg (Dritter Weltkrieg). Es ist ein Krieg, der eine komplette Zerstörung des eigenen Lebensraumes verursacht. Dieser Krieg hat die Menschheit an den Rand des Zusammenbruchs gebracht. Der Zeitgeist der Gegenwart vom namenlosen Mann und seiner Gesellschaft stürzt in eine Erfahrungsarmut, in dem Sinne, dass die Gegenwart sich in einer Starre befindet.⁶²⁸ Die Gesellschaft ist kollektiv traumatisiert und daher nicht imstande, sich etwas aus ihrer Vergangenheit vorzustellen. Niemand hat ein Bild in seiner Wahrnehmung, das sich außerhalb ihrer *Jetztzeit* befindet. Sie können sich nichts vorstellen, was nicht Teil ihrer Gegenwart ist. Sie sind ein „passiver Adressat“⁶²⁹ und befinden sich im Schockzustand, ohne die Möglichkeit zu reagieren. Das Leben der Gegenwart nach dem Dritten Weltkrieg ist eines, dass „kein Licht in dem Herzen entzündet und keinerlei andere Hoffnung erweckt.“⁶³⁰ Die Erfahrung des Dritten Weltkrieges und des Atomkrieges ist so stark, dass die überlebende Gesellschaft taub geworden ist. Die Reizüberflutung hat sie empfindungslos gemacht. Das unterirdische Leben hat keine genuine Erfahrung mehr. Die Menschen sehen nichts außerhalb ihres jetzigen Schicksals. Die Wirklichkeit der Menschen ist ausgangslos geworden, sie haben keinen Abdruck des Lebens in ihren Erfahrungen und dadurch haben sie auch keine mentalen Bilder mehr. Ihre Wahrnehmung ist auf das unterirdische Leben beschränkt, sie erkennen nur ihre aktuelle Position und nichts Anderes.

Durch sein kristallklares Bild kann der namenlose Mann die gesamte Weltgeschichte verändern. Er ist nur noch ein Instrument in der Hand der herrschenden Klasse seiner Gegenwart. Er repräsentiert die Tradition der Unterdrückten, um mit Benjamin hier zu sprechen. Sobald er seine Aufgabe erfüllt hat, wird er ermordet. Durch die Manipulation des individuellen Bewusstseins versuchen die Siegermächte die gesamte Menschheit zu retten. Aber glücklicherweise gibt es den namenlosen Mann, der in der Lage ist, die gesellschaftlichen Ereignisse zu bearbeiten. Die kollektive Wahrnehmung wird durch die subjektive Erfahrung und persönliche Erinnerung des Hauptdarstellers in der Gegenwart aufgelöst und geändert, indem er es geschafft hat, in die zweite Zukunft zu reisen. Nachdem wir als gegenwärtige Gesellschaft kollektiv noch nicht mit der besonderen Erleuchtung ausgestattet sind, stellt sich die Frage: Ist *La Jetée* eine Warnung vor einer möglichen dunkleren Zukunft? Der Film zeigt den Zuschauenden eine mögliche Zukunft nach einem Dritten Weltkrieg. Er zeigt eine Gegenwart, aber für

⁶²⁸ Dass die Gesellschaft so gereizt ist, dass sie von Erfahrung satt sind.

⁶²⁹ Vgl. Christian Schulte, *Ursprung ist das Ziel*, S. 63.

⁶³⁰ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, GS I. S. 504.

die heutigen Betrachtende ist diese Gegenwart eine mögliche Zukunft Die Annahme, dass es in der Zukunft keine weiteren Kriege geben wird, ist utopisch. Derzeit gibt es keinen Krieg, jedoch kann mit Sicherheit und Vernunft behauptet werden, dass, sollte es in naher Zukunft zu einem Dritten Weltkrieg kommen, dieser ein Atomkrieg sein wird, mit den verheerenden Auswirkungen, wie sie in dem Film *La Jetée* dargestellt werden.

7.4.2 Die Jetztzeit in *La Jetée*

Der Protagonist des Films, dessen Name nicht genannt wird, befindet sich in verschiedenen Situationen in der Vergangenheit mit der Frau, die er liebt. Ihre Beziehung ist weder kontinuierlicher noch zeitlicher Natur, sondern eine bildliche. Das mehrmalige Zusammentreffen mit der geliebten Frau in der Zeitreise kann man als Erfahrung beschreiben, die erst durch sein mentales Bild ermöglicht wurde. Ihre Zusammentreffen sind besondere Ereignisse. Es sind Momente, die nur durch das Jetzt in diesem Moment des Zusammenzuseins definierbar sind. Diese Momente können weder als Vergangenheit noch als Gegenwart verstanden werden. Sie überwinden die zeitlichen Trennungen und sind dadurch zeitlos geworden. Es sind Momente, wo Vergangenheit und Zukunft keine Rolle mehr spielen.

7.4.3 Die Dauer von Zeit

Der Bergsonismus ist oft auf die Dauer reduziert, die eine subjektive Erfahrung der Zeit ist. Aber es ist die Zeit, die eine subjektive Betrachtung ermöglicht. Diese ermöglicht eine Darstellung der Welt, die nicht chronologisch ist. Die Zeit ist subjektiv, und durch die Zeit sind wir subjektiv. Wir sind es, die in der Zeit innerlich sind, nicht die Zeit ist es, die in uns ist. Die fotografische Qualität, ihre optische Darstellung und ihr unmittelbarer Abdruck sind Elemente, die man als hilfreiche Konzepte verwenden kann, um das Konzept der Dauer zu begreifen. Die Fotografie konfrontiert uns mit einem starren Bild, das jedoch eine kraftvolle Darstellung des Vergehens der Zeit ist. Dieses Bild zeugt vom Wandel in der Welt, vom Übergang von der Vergangenheit in die Zukunft, vom Verschwinden eines Augenblicks im Fluss der Zeit.

7.5. Das Konzept des Hier-und-Jetzt (Benjamin) in *La Jetée*

Das von Benjamin aufgestellte Konzept von *Hier-und-Jetzt* gibt es als Solches im Film *La Jetée* nicht. Die Zeitlinie verändert sich ständig, wodurch das *Hier-und-Jetzt* in jedem Augenblick anders wird. In *La Jetée* wird der *Index* nicht mehr im Bild *einbalsamiert*.⁶³¹ Ein Bild aus der Vergangenheit wird möglicherweise erst zu einem ungewissen Zeitpunkt in der Zukunft lesbar. Sowohl für Benjamin als auch für Chris Marker schwanken die Bilder in ihren Bedeutungen: Dokument der Vergangenheit oder als Erinnerung an die Zukunft. Weiters brauchen sie Reifezeit, bis ihre Bedeutungen und Implikationen hervortreten. Die verzögerte Erkenntnis zeigt sich auch in *La Jetée* mit dem starken Erinnerungsbild aus der Kindheit des namenlosen Mannes. Es ist das Bild seines eigenen Todes und repräsentiert eine Erinnerung an kommende Ereignisse. Ihm wird erst später bewusst, dass dieses Erinnerungsbild das Bild seines eigenen Todes ist. Für Chris Marker schwanken die Bilder zwischen subjektiver und objektiver Funktion. Die Bilder, welche in einem spezifischen Kontext einen ganz bestimmten Moment dokumentieren, sind in einem anderen Kontext anders zu interpretieren. Sie können eine subjektive Dimension enthalten, ohne ihre objektive Funktion zu verlieren. Sowohl für Chris Marker als auch für Benjamin sind die Momente der Inspektion der Bilder ebenso wichtig wie die Momente der Aufnahme.⁶³² Benjamins Konzept von *historischer Zeit* beinhaltet im *Index* einen vergangenen Moment, eine Inschrift, aber auch den kommenden Moment der Lesbarkeit. Das Bild ist in einem Zustand der Disposition, bereit für den plötzlichen Einbruch des vergangenen Bildes in die Gegenwart.

⁶³¹ Vgl. André Bazin, *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, S. 41.

⁶³² Vgl. Rick Warner, *Go-for-broke games of history: Chris Marker between "old" and "new" media*, Post Script (Vol. 29, Issue 1), 2009. S. 16.

Kristallbild und La Jetée

Das *Zeit-Bild-Kino* beschäftigt sich oft mit der Unmöglichkeit, eine Erkenntnis zu begreifen. Sein Thema ist sehr oft der Umgang mit Zweifel oder Traumata.⁶³³ In den Filmen wird auch versucht, die Bilder negativer Situationen, die immer wieder auftauchen, zu verarbeiten. Manchmal beginnen solche Bilder ein Eigenleben zu führen, wie im Film *La Jetée*.⁶³⁴ Die Verbindungen zwischen den Bildern sind fragmentarisch und die erinnernde Person befindet sich in einer Situation, in der sie nicht mehr unterscheiden kann, was Erinnerung und was Wahrnehmung, was Traum und was Erfindung des eigenen Gedächtnisses ist. Bilder an sich zu klassifizieren, hilft uns nicht, sie einzuordnen.

8.1 Deleuzes Konzept von Wiederholung im Zusammenhang mit La Jetée

Die erste Synthese der Zeit von Deleuze ermöglicht uns den Anfang von *La Jetée* zu verstehen.⁶³⁵ Der namenlose Mann konnte nicht gleich beim ersten Versuch in die Vergangenheit gelangen. Erst nach Monaten wiederholten Übens ist es ihm gelungen, die Vergangenheit zu erreichen. Danach wird die Zeitreise für ihn eine habituelle Bewegung. Diese Übung (Zeitreise) wird für ihn erst durch die geistige Arbeit mit Hilfe der Erinnerung zur Gewohnheit. Der geistige Prozess, eine Gewohnheit zu verinnerlichen, entsteht bei ihm dadurch, dass er eine Beziehung zwischen der Erinnerung (in diesem Fall die Frau am Flughafen Orly) und seiner jetzigen Gegenwart herstellt. Jede unbewusste Aktion ist durch die bewusste Erfahrung und eigene Erinnerung ausgelöst. Die erste Zeitreise des namenlosen Mannes ist ebenso entstanden. Die Zeitreise entsteht aber nicht im Wachzustand, sondern durch die Imagination in Trance. Die Trance wird als Motor für die Zeitreise benötigt. Das Gehirn befindet sich in der Trance in einem anderen Bewusstseinszustand und kann erst so mit den unbewussten Inhalten in Kontakt kommen, und die Reise nach Innen beginnen. Im Wachzustand ist das Gehirn auf kognitive Wahrnehmungsprozesse fokussiert und nicht im Trancemodus.

⁶³³ Vgl. Teresa Mendes Flores, *Stereoscopy, Film and Time-Image*, in: *Photography and Cinema, 50 Years of Chris Marker's "La Jetée"*, Margarida Medeiros, Teresa Mendes Flores and Joana Cunha Leal (Hrsg.), S. 65.

⁶³⁴ Ebd.

⁶³⁵ Vgl. James Williams, *Gilles Deleuze's philosophy of time. A critical Introduction and Guide*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2011. S. 24.

Die Erinnerung wird beim namenlosen Mann durch die Imagination in Trance ausgelöst. Für Deleuze ist die Wiederholung nicht einfach eine Wiederholung von einem Muster, das sich wiederholen sollte, sondern es ist ein Zustand, der schon vorher existierte. Die Wiederholung ist ein Phänomen, das sich auch ohne aktiven Versuch manifestiert. Ein Beispiel hierfür ist die Rotation der Sonne, die kontinuierlich erfolgt. Die Frage ist dann, wann wird etwas wiederholt? Etwas wird wiederholt, wenn wir erkennen, dass sich etwas wiederholt hat. Nach Deleuze gibt es keine Wiederholung, solange es keine Verbindung zwischen zwei Ereignissen gibt. Wenn zwei Ereignisse aufeinander folgen und keine Verbindung zwischen beiden entsteht, bleiben die Ereignisse und die Wiederholung unabhängig. Sie können sich wiederholen oder auch nicht wiederholen. Ereignisse brauchen notwendigerweise keine Wiederholung und auch keine spezifische Art und Weise, wie sich eine eventuelle Wiederholung gestalten sollte.

Es gibt auch Fälle, in denen eine Wiederholung erwartet wird, aber aus verschiedenen Gründen nicht stattfindet. Die Erwartung wird enttäuscht. Die Enttäuschung über das Ausbleiben der Wiederholung entsteht durch die Annahme, dass die mögliche Wiederholung eines Ereignisses sich auf etwas bezieht, das außerhalb des Ereignisses liegt. Die Wiederholung würde aber nur dann stattfinden, wenn sie dem Ereignis inhärent wäre und nicht durch eine äußere Kraft in Gang gesetzt würde.

Einem Ereignis so viel Autonomie zuzuschreiben, sich von sich aus zu wiederholen, ohne von einer externen Kraft in Bewegung gesetzt oder beeinflusst zu werden, kann hinterfragt werden. Im Sinne von Deleuze ist es gerade das *virtuelle* Bild dasjenige Bild, das dem namenlosen Mann die Reise ermöglicht.⁶³⁶ Es ist der bildliche Ausdruck einer Willkür.

8.2 Zeitreise nach Deleuze im Sinne einer ewigen Wiederkehr

Deleuzes Philosophie vom Werden baut auf der *ewigen Wiederkunft* von Nietzsche auf. Seine (Deleuze) *ewige Wiederkehr* ist nicht ein Chaos, sondern entsteht aus der Idee, dass diskrete

⁶³⁶ Vgl. Teresa Mendes Flores, *Stereoscopy, Film and the Time-Image*. in: *Photography and Cinema 50 Years of Chris Marker's La Jetée*, Margarida Medeiros, Teresa Mendes Flores und Joana Cunha Lea (Hrsg.), S. 44-79.

Möglichkeiten einen Grund für die nächste entstehende Idee bieten.⁶³⁷ Diese Idee ist deutlich in dem Film *La Jetée* zu sehen. Der namenlose Mann aus *La Jetée* würde lieber in seine eigene Vergangenheit zurückgehen, obwohl er weiß, dass dann eine dunkle Zukunft und der kommende Dritte Weltkrieg vor ihm liegt. Statt das Angebot einer hoffnungsvollen Zukunft anzunehmen, ist er bereit, seine eigene Vergangenheit und das Leid noch einmal zu erleben. Die Idee, die Vergangenheit wieder zu erleben, um dort seiner Liebe zu begegnen, scheint ihm wertvoller zu sein, als in die weise Zukunft zu reisen.

Kohärenz nur durch Wiederholung der *ewigen Wiederkehr* zu erreichen, würde Chaos bedeuten. Die Elemente der Erzählung gehen nicht von einem logischen Zentrum aus, sondern die widersprüchlichen Ereignisse erzeugen eine Abfolge, eine Serie. Die Logik von *La Jetée* ist nicht als ein Chaos zu verstehen, obwohl der Film als Wiederholungsserie aufgebaut ist. Vielmehr kommt es durch die Konfrontation mit dem Chaos zur geistigen Auseinandersetzung damit und zur Aneignung der Thematik. Das bedeutet aber nicht, dass es kein Chaos mehr gibt, sondern die neue Filmform (*Zeit-Bild*) nimmt die Kohärenz anders wahr als das klassische Kino. Die wahre Offenheit heißt, sich mit dem Chaos auseinanderzusetzen. Das Ende des Films ist nicht die Wiederholung vom Anfang des Films, es ist nicht die Wiederholung vom ursprünglichen Bild, sondern es ergibt sich aus den verschiedenen Darstellungen vom gleichen Bild. Es ist eine Darstellung von verschiedenen Blickwinkeln des gleichen Bildes, eine Wiederholung des gleichen Bildes, aber mit einem wesentlichen Unterschied. Der Anfang des Films ist ein temporaler Aufruf eine persönliche Erinnerung, das Ende des Films ist eine temporale Wiederholung der Ereignisse des Anfangs. Der temporale Aufruf wiederholt sich jetzt rückwärts und die temporale Wiederholung weist vorwärts in die Zukunft. Das *Zeit-Bild* stellt nicht eine falsche Wahrnehmung dar, auch ersetzt die falsche Wahrnehmung nicht die richtige, sondern die in der falschen Wahrnehmung vorhandene Kraft ermöglicht die Freiheit, das Bild von Ereignissen von ihrer *indexikalischen* Verbundenheit zu der realen Welt zu befreien. Das Bild an sich ermöglicht das ewige Werden und die *ewige Wiederkehr*. Durch die Wiederholung bleibt das Ganze offen und unbestimmt. Dadurch ist jeder Moment voll mit Möglichkeiten.

Jede Wiederholung ist etwas Neues. Wiederholung ist nicht deterministisch im Sinne einer linearen Kausalität. Sie funktioniert nicht auf der Basis von Erinnerung, sondern wie in dem Film *La Jetée* mit

⁶³⁷ Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1996. S. 238-260.

dem namenlosen Mann, auf den wir später noch näher eingehen werden: Er vergisst nicht, was er über die Vergangenheit weiß, aber er bewegt sich aktiv in seiner Vergangenheit, um sich in verschiedenen Situationen neu begegnen zu können, wodurch er sich eine neue Zukunft aufbaut. Die Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart ist im Film nicht kontinuierlich und deterministisch. Ansonsten wäre es für den namenlosen Mann unmöglich, in der Vergangenheit anders zu reagieren oder zukünftige Gewalt zu verhindern. Der erwähnte Film kann als exemplarisches Beispiel für eine Neugestaltung von erinnerter Vergangenheit betrachtet werden. Die Bilder haben das Potenzial für die Darstellung von etwas Neuem in sich. Sie sind die Träger für etwas Unerwartetes.

Die Zeit hat sich in *La Jetée* von der Kausalität befreit. Die Zeit ist zyklisch geworden: Einmal ist die Vergangenheit Erinnerung, einmal ist die Vergangenheit pure neue Erfahrung und Ereignis, und letztendlich ist die Vergangenheit das Ende, wo unser Protagonist in der Vergangenheit stirbt. „[J]edes Ereignis ist sozusagen in der Zeit, in der sich nichts ereignet, es ist die leere Zeit, in der wir die Erinnerung antizipieren, in die wir dasjenige, was aktuell ist, auflösen und die einmal gebildete Erinnerung hineinversetzen.“⁶³⁸ In diesem Sinne wird die Erinnerung nicht im Raum, sondern in der leeren Zeit bewahrt.

Für Deleuze ist Zeit nicht frei von Kausalität und Verbindung. Für ihn ist es nicht möglich, in die Vergangenheit einzutauchen und sie als pure Erfahrung wahrzunehmen. Das ist so, weil der Moment der Vergangenheit nie gleich sein wird, weil man nie zur gleichen Ausgangssituation zurückkommen kann. “There is no going back because the initial conditions have been changed by the process such that even if we were to reproduce, for instance, an initial set of objects, the place and function of those objects within the processes will have changed.”⁶³⁹ Durch die Zeitreise verändert sich die Vergangenheit in einen Zustand, *wie-sie-war*. In der Theorie von Deleuze ist es nicht mehr möglich, wie im Film *La Jetée*, in die Vergangenheit einzutauchen, wie sie einmal war. Jede Fahrt in die Vergangenheit ist durch den gegenwärtigen Moment beeinflusst und verändert. Man kann nicht in der Vergangenheit eintauchen, in der Form, wie es vor der Reise war. Jede Fahrt bedeutet Änderung von entweder Vergangenheit oder Zukunft. Es ist auch nicht möglich, die Vergangenheit, wie sie war, im

⁶³⁸ Bernhard Groethuysen, *De quelques aspects du temps*, in: *Recherches philosophiques V*, 1935/1936, zitiert in: *Das Zeit-Bild, Kino 2*, Gilles Deleuze, S. 135.

⁶³⁹ James Williams, *Gilles Deleuze's Philosophy of Time*, S. 4.

Sinne von Kausalität zu korrigieren. Deleuze sagt, dass wir immer eine Zeitreise machen, aber in der Gegenwart.⁶⁴⁰ Das ist so, weil wir nur in der Gegenwart einen aktiven Einfluss auf die Änderung von Vergangenheit und Zukunft machen können. Jede *aktuelle* Gegenwart ändert die Vergangenheit und die Zukunft, aber nicht im Sinne von Kausalität, sondern gleichzeitig, und ganz generell für Vergangenheit und Zukunft. Nur in der Gegenwart hat man eine aktive Position, wo man Einfluss auf die vergangenen Prozesse in der Weise nehmen kann, als dass man imstande ist, die Geschichte neu zu betrachten. Man ändert nicht die Vergangenheit als solche, sondern man ändert die Betrachtungsposition.

8.3 Die Zeitverschränkung in der Gegenwart

Laut Deleuze sollte die Gesamtheit der Zeit nicht ausschließlicb im Sinne einer sukzessiven Entfaltung der Zeit *Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft* betrachtet werden. Es ist auch möglich, die Gesamtheit der Zeit durch die Gegenwart darzustellen, und zwar als die Gegenwart der Vergangenheit, die Gegenwart der Gegenwart und die Gegenwart von Zukunft.⁶⁴¹ Die Gegenwart spaltet sich. Die Zeit könnte man als Kontingenz wahrnehmen, wo die Zukunft und die Vergangenheit in den möglichen Versionen von Gegenwart vorhanden sind. In *La Jetée* ist es nicht klar, ob der namenlose Mann physisch oder nur geistig in die Vergangenheit reist, und ob diese Vergangenheit nur eine mögliche Version der Gegenwart ist. Durch die Erinnerung ist der namenlose Mann in seine eigene besondere Vergangenheit gereist. Aber dabei hat er nicht nur auf seine eigene, sondern auch auf die allgemeine Vergangenheit und die Geschichte Einfluss genommen. Er ist erst durch sein subjektives Erinnerungsbild imstande in die allgemeine Vergangenheit zu reisen. Die Ereignisse entfalten sich chronologisch für den Hauptdarsteller. Obwohl er sich in der Vergangenheit befindet, ist seine Wahrnehmung durch diese Reise nicht zerstört oder verloren gegangen.

Die übrigen Testpersonen erlitten durch die Teilnahme an der Zeitreise schwere psychische Schäden, viele wurden psychisch instabil oder starben sogar. Er ist zum Schluss auch gestorben, aber nicht, weil er das Experiment nicht verkraften konnte, sondern weil die Versuchsleiter ihn nicht leben lassen wollten. Er hat die Hilfe aus der Zukunft geholt und den Lebensraum seiner Gegenwart damit gerettet.

⁶⁴⁰ Vgl. James Williams, *Gilles Deleuze's Philosophy of Time*, S. 8.

⁶⁴¹ Vgl. Ebd., S. 25f.

Der Protagonist hat seine Aufgabe somit erfüllt und hat keinen Wert mehr für die Sieger. Deswegen wird er ermordet. Die Verschränkung stellt sich dar, indem er die Rettung aus der Zukunft in seine Gegenwart holt. Jede seiner Reisen in die Vergangenheit ist eine Zeitverschränkung zwischen der Vergangenheit und seiner Gegenwart. Das Erinnerungsbild wirkt als ein Auslöser für die Zeitverschränkung und ermöglicht ihm die Reise durch die unterschiedlichen Zeiten. Er kann sich in die zeitlichen Etappen einordnen, orientieren, und es ist ihm klar, dass er in eine andere Zeit versetzt ist. Sein Bewusstsein bleibt intakt. Unabhängig von der Zeitetappe empfindet er seine Erlebnisse als gegenwärtig. Seine Erinnerung bleibt erhalten. Die Zeitreise ist nur eine Ausdehnung seiner Gegenwart. Aus seiner eigenen Betrachtungsposition ist die Zeitreise noch immer linear und chronologisch.

Die Bedeutung der allgemeinen Geschichte entsteht nicht nur durch die Aufzählung von Fakten, sondern auch durch die subjektive Einfärbung durch das persönliche Erleben von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen. Die Geschichte ist nur da, um der Entfaltung individueller Lebensgeschichten und persönlicher Schicksale zu dienen. Setzt man den Film *La Jetée* in Beziehung zu anderen Filmen, die Zeitreisen zum Thema haben, wie z.B. dem Film *Je t'aime, je t'aime* (1968) von Alan Resnais, so ergeben sich andere Ergebnisse der Zeitreise.⁶⁴² In *Je t'aime, je t'aime* reist der Protagonist nicht chronologisch in die Vergangenheit. Der Verlauf der Zeit wird hier anders dargestellt. Der Protagonist fühlt sich gespalten zwischen seiner gegenwärtigen und seiner vergangenen Wahrnehmung. Die Reise in die Vergangenheit erzeugt hier keine Kontinuität der Perzeption, sondern sie löst einen Kampf zwischen gegensätzlichen Wahrnehmungen beim Protagonisten aus. Er leidet unter seinen eigenen Erfahrungen, weil er sich selbst noch einmal in der Vergangenheit, aber ohne Handlungsmöglichkeit wahrnimmt. Dies verursacht die Zerstörung seiner Wahrnehmung, aber nicht durch die Zeitreise an sich, sondern durch die Reizüberflutung von doppelt erlebter Erfahrung in der Zeit. Die Art der Erzählung im Film *Je t'aime, je t'aime* ist so gestaltet, dass die Vergangenheit fix und unveränderlich ist. Die Zeit vergeht als nicht-chronologische Entfaltung der Erinnerung, wo man keinen Einfluss auf die Entscheidungen hat. An dieser Stelle sollten die Gedanken von Deleuze in Bezug auf die Gegenwart hervorgehoben werden. In seinen philosophischen Überlegungen öffnet sich nur die Gegenwart als Kontingenz für Handlungsspielräume. Nur hier können die Menschen freie

⁶⁴² Vgl. D.N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, S. 114.

Entscheidungen treffen und ihre Willenskraft ausüben.⁶⁴³ In *La Jetée* erlebt der namenlose Mann seine Zeitreise in Trance und ist imstande, Entscheidungen auch in der Vergangenheit zu treffen. Der Protagonist erlebt die Vergangenheit als gegenwärtig, quasi als zweite Gegenwart, und deswegen ist er auch hier handlungsfähig. Die Gegenwart als Handlungsraum nach Deleuze wird im Film *La Jetée* angeeignet und erweitert. Dieser scheinbare Widerspruch bezüglich Handlungsspielraum wird im Film durch den Trancezustand in der zweiten Gegenwart überwunden. Im Gegensatz zum erwähnten Film *Je t'aime, je t'aime* bewegt sich der namenlose Mann aus *La Jetée* geistig durch die Zeit, meistens als ein Zeuge. Er kann aus seiner gegenwärtigen Position, die aus Sicht der Vergangenheit als zukünftige Wahrnehmung zu bewerten ist, in der Vergangenheit freie Entscheidungen treffen und handeln. In *La Jetée* wird die Zeit als Raum dargestellt, als zusätzliche Dimension, in der man sich frei bewegen kann, ohne Erinnerung und Wahrnehmung zu verlieren. Die Wahrnehmung bleibt hier durch die Zeitreise erhalten. Die Zeit ist also doch kontinuierlich, auch wenn sie diskontinuierlich und bruchstückhaft erscheint.

Der Protagonist in *La Jetée* kann zwar handeln, aber er entkommt seinem Schicksal dennoch nicht. Die Entscheidungen sind schon von Anfang an getroffen. Die Menschen aus der Zukunft haben im Voraus entschieden, die Vergangenheit zu retten und Hilfe für die gesamte Menschheit, einschließlich dem namenlosen Mann, anzubieten. Jedoch lehnt der Protagonist das Angebot der erleuchteten Menschen aus der Zukunft ab, ein zweites Mal, diesmal für immer, in die Zukunft zu reisen. Er entscheidet sich stattdessen doch lieber in die Vergangenheit zu reisen, wo die geliebte Frau aus seiner Erinnerung vielleicht auf ihn wartet. Dabei kommt er von Anfang an zu seinem Schicksalsort am Flughafen Orly zurück, wo er ermordet wird, wie in seinem Erinnerungsbild aus der Kindheit, deren Bedeutung er damals nicht erfassen konnte. Die zeitlichen Ebenen überlappen sich und verschmelzen an diesem Schicksalsort, wo die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft eins werden. Am Flughafen Orly entsteht eine Verschränkung zwischen disparaten zeitlichen Ordnungen.

⁶⁴³ Vgl. Ebd., S. 117.

8.4.1 Reflexives Kino

Die Verbindung von Bild und Ton im Film ermöglicht es, über das Kino zu reflektieren und einen kritischen medienwissenschaftlichen Diskurs zu führen. Das reflexive Kino, aus dem später der Essayfilm hervorging, konnte sich nur unter ganz bestimmten zeitlichen Bedingungen entwickeln.⁶⁴⁴ Der Film in der Nachkriegszeit sah sich mit der Frage konfrontiert, ob Film als Medium in der Lage ist, die eingetretenen gesellschaftlichen Veränderungen ausreichend darzustellen.⁶⁴⁵ Das reflexive Kino ergibt sich durch die Montage von Bildern und Sprache. Die Montage ermöglicht es, Szenen in verschiedenen Kontexten immer wieder aufzurufen und so unterschiedliche Bedeutungen der Geschichte zu evozieren. Dies gilt auch für *La Jetée*. Es ist ein Film über Bildverarbeitung, in dem eine Szene wiederholt wird, um zwei unterschiedliche Bedeutungen der Geschichte zu erzeugen: Einmal ist es die Vergangenheit und einmal die Zukunft, in der die Handlung gezeigt wird.

8.4.2 Zeit als Prozess

In der Philosophie von Deleuze kann Zeit nicht nur als Prozess, sondern auch als Resultat eines Prozesses begriffen werden.⁶⁴⁶ Der Prozess selbst generiert unterschiedliche Temporalitäten. Die Zeit setzt sich aus verschiedenen plastischen Prozessen zusammen. Sie ist das Ergebnis verschiedener plastischer Prozesse. Die verschiedenen Zeiten (Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft) lassen sich nicht auf eine Zeitlinie reduzieren, die auf einer kausalen Ordnung (oder Ordnung des Großen) beruht. Die Zeitprozesse haben Korrelationen, die auf nicht reduzierbaren Blickwinkeln aufgebaut sind. Sie bauen ein Netzwerk von asymmetrischen Prozessen. Es ist ein Netzwerk von gebundenen Prozessen, die aufeinander Einfluss haben und voneinander auf verschiedene Weise abhängig sind. Ein Prozess kann einen anderen Prozess beeinflussen. Ein Prozess in der Gegenwart kann zum Beispiel einen anderen Prozess, einen aus der Vergangenheit, mit sich nehmen. Die Prozesse können auch voneinander abhängig sein. Ein Primärprozess kann in der Vergangenheit entstehen und sich in der Gegenwart ausbreiten, wodurch eine Abhängigkeit der Gegenwart von der Vergangenheit entsteht. In diesem Sinne wird Gegenwart zu einer Dimension der Vergangenheit. Die Asymmetrie ist ein

⁶⁴⁴ Vgl. Raymond Bellour, *Selbst-Bilder des Kinos*, S. 124.

⁶⁴⁵ Vgl. Ebd.

⁶⁴⁶ James Williams, *Gilles Deleuze's Philosophy of Time*, S. 3.

wesentliches Konzept von der Theorie der Zeit. Es erklärt, warum die Zeit nicht umgekehrt werden kann, und warum es einen Zeitpfeil von der Vergangenheit in die Zukunft gibt.

8.4.3 Zeitpfeil nach Deleuze

Eine Zeitreise ist nach Deleuze nicht möglich, weil unser Universum nicht symmetrisch ist. Der Zeitpfeil verhindert die wiederholte Begegnung mit einem vergangenen Moment. Es ist weder möglich, den vergangenen Moment noch einmal zu treffen, noch ist es möglich, seine ursprüngliche Form durch die Zeitreise zu verändern. Der Zeitpfeil wird durch die Asymmetrie konstruiert. Jede Änderung ist eine Transformation, die irreversibel ist. Jeder Moment entsteht durch die Veränderung. Die Prozesse können nicht in ihrer ursprünglichen Form bleiben. Selbst wenn es möglich wäre, die ursprünglichen Zustände wiederherzustellen, haben sich die ursprünglichen Prozesse zu diesem Zeitpunkt bereits verändert. Die ursprünglichen Orte und Prozesse sind durch Asymmetrie unzugänglich geworden. Jeder Prozess entsteht aus einer Pluralität (Vielheit), und deswegen ist er nicht nur auf eine Zeitdimension reduzierbar. Die Vielheit der Zeitdimensionen, die Deleuze definiert, entsteht aus verschiedenen Zeiten.⁶⁴⁷ Jeder Zeitprozess erlaubt es der Umwelt für ein Objekt, Subjekt oder eine Beziehung in Erscheinung zu treten. Innerhalb dieser Umwelt wird es den einzelnen Ereignissen ermöglicht, eigene Zeitlinien zu bauen. Ebenso ist die heutige Gegenwart das Ergebnis einer Vielzahl von Prozessen. Jeder Prozess hat seinen eigenen Weg zu seiner Vergangenheit und Zukunft. Aus diesem Grund ist die Zeit für Deleuze eine Konstante, eine permanente universelle Veränderung, die von ihm als *Ebene der Immanenz* bezeichnet wird.⁶⁴⁸

Die Montage ist ein wesentlicher Teil der Konstruktion jedes *Zeit-Bildes*. Der Film *La Jetée* ist ein sehr gutes Beispiel für die Verwendung von Montage für den Aufbau von *Zeit-Bildern*.⁶⁴⁹ Der ganze Film ist mit der Darstellung von Zeit verbunden. Dieser Zusammenhang zwischen Bild und Zeit wird durch die Montage erschaffen. Im *klasischen Kino* wird die Zeit als solche üblicherweise indirekt durch die *Bewegungs-Bilder* dargestellt und auf die Bewegung reduziert. Für die Filmemacher war Raum und Bewegung das Hauptinteresse zum Beginn der Filmentwicklung und erst später kam die Faszination für die Zeit hinzu, wie in den 1960-iger Jahren beim Film *La Jetée* ersichtlich.

⁶⁴⁷ Vgl. Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 233-271.

⁶⁴⁸ Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?* S. 42.

⁶⁴⁹ Vgl. Christa Blümlinger, *La Jetée: Nachhall eines Symptom- Films*, in: Chris Marker, *Filmessayist*, Birgit Kämper/Thomas Tode (Hg.), Cicim, München, 1997. S. 72.

8.4.4. Anachronistische Bilder bei Chris Marker

Die Bilder in den Filmen von Chris Marker sind sehr oft anachronistische Bilder. Er spielt immer wieder mit der Filmform, um die Gedanken der Zuschauer zu provozieren und nimmt dazu die Bilder aus ihrem ursprünglichen Kontext heraus. Dadurch entstehen disparate, anachronistische Momente, die eine eigene Poesie entwickeln. Chris Marker schafft durch seine spezifische Art der Herstellung von Bildern ein neues Filmgenre - den *Essayfilm*.⁶⁵⁰ Inspiration fand Marker überall. Er entwickelte eine eigene Methode zur Herstellung von Filmen. Bilder, die in ihrer ursprünglichen Form Teil eines Dokumentarfilms waren, werden zitiert und in eine persönliche, reflektierte Geschichte eingebettet. Anachronistische Bilder entstehen bei Marker auch durch das Mittel der Montage, indem er einen Teil eines Films, z.B. von Alfred Hitchcock, in seine eigene Filmwelt überträgt.

Die Verwendung von Fotografie im Film kann man mit Deleuze's Arbeit über Kafka vergleichen.⁶⁵¹ Es ist als ein Versuch eine Minoritätsliteratur zu verstehen, in dem Sinne, dass die dominante Sprache und ihre Funktion durch Eintreten einer Minorität zerstört wird. In diesem Fall ist das der Film - der Film als Medium behält durch die Verwendung von Fotografie nicht mehr seine ursprüngliche Form.

Durch das Zitieren von Bildern schafft Marker eine zeitliche Ausdehnung zwischen dem ursprünglichen Kontext und der *aktualisierten* Neuschöpfung. Durch diese Form von Bilderzeugung entstehen *dialektische Bilder* als Metapher für die Doppeldeutigkeit und Zeitverschränkung. Sie existieren als ein Zitat, welches gleichzeitig ihre vergangene Position referiert, aber auch auf ihre neue, gegenwärtige *Aktualisierung* hinweist. Durch diese Konstellation entsteht eine Spannung in der Bedeutung der Bilder. *Dialektische Bilder* beeinhaltet immer eine *Aura* der Erlebnisse.

Die dokumentierten Fragmente, die Marker zitiert, verändern durch die Montagearbeit ihre Bedeutung und werden zu Teilen eines multimedialen künstlerischen Ganzen mit komplexer innerer Struktur. Sie werden in eine neue Realität integriert, in eine komplexe künstlerische Weltsicht, die aus vielen Ebenen

⁶⁵⁰ Vgl. Birgit Kämper, *Sans Soleil* - „ein Film erinnert sich selbst“, in: *Schreiben Bilder Sprechen, Texte zum essayistischen Film*, Christa Blümlinger & Constantin Wulff (Hrsg.), S. 33-59.

⁶⁵¹ Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kafka, Für eine kleine Literatur*, Suhrkamp Verlag, 1976. S. 24ff.

und Beziehungen entstanden ist. Chris Marker reflektiert das Weltanschauungsbild seiner Zeit, das von der Ideologie der Nachkriegszeit geprägt ist. Der namenlose Mann fungiert als eine Art subjektiver Blickwinkel, der sich innerhalb der Welt befindet.

Als der namenlose Mann durch die Zeit reist, führt ihn die Erinnerung nicht nur zu seiner Geliebten aus der Vergangenheit, sondern hilft ihm auch, mit den Menschen der Zukunft in Kontakt zu treten. Er übernimmt die Rolle des Vermittlers und erhält dadurch die Möglichkeit, mit der Weisheit und dem spirituellen Bewusstsein der Menschen der Zukunft die gesamte gegenwärtige Welt zu retten. Durch den Kontakt mit den Menschen der Zukunft wird deutlich, dass es trotz der schrecklichen und trostlosen Situation in der heutigen Welt durch ihre Existenz Hoffnung auf eine erlöste Zukunft gibt. Die Sieger in der unterirdischen Welt nutzen die Erinnerungen und das Wissen, das sie aus der zweiten Zukunft des namenlosen Mannes mitgebracht haben, um mit dem erworbenen Wissen ihrerseits die Welt zu retten. Aber vorher ermorden sie den Helden des Films. Er diente nur als Werkzeug für die Sieger.

8.5 *La Jetée*, ein Beispiel für eine Welt der Diskontinuitäten

Unsere Welt ist geprägt von Diskontinuitäten, die die Formulierung eines einheitlichen Weltbildes verhindern. Der Film *La Jetée* eröffnet die Möglichkeit, die wiederkehrenden Ereignisse der Geschichte in der Welt zu betrachten und zu akzeptieren. Der Film präsentiert eine Welt, die durch Diskontinuitäten gekennzeichnet ist. Dadurch werden verschiedene Aspekte der Wahrnehmung auf eine Weise beleuchtet, die ein besseres Verständnis und eine bessere Akzeptanz derselben ermöglicht. Die zyklische Struktur des Films ermöglicht trotz der statischen Bilder eine Wahrnehmung von Bewegung. Die fruchtbare Störung gegen die *klassische* Filmgeschichte eröffnet die Möglichkeit einer neuen Wahrnehmung.

In der Nachkriegszeit wird versucht, sich an die veränderte Welt durch den Film als Medium anzupassen und der neuen Sichtweise eine Form zu geben.⁶⁵² In *La Jetée* wird versucht die Unordnung der Welt als Form darzustellen. Die Darstellung der ungeordneten Welt nach dem Dritten Weltkrieg im Film erfolgt durch eine zyklische Struktur, welche eine Ordnung innerhalb der Unordnung

⁶⁵² Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild, Kino I*, S. 281.

repräsentiert. Die Erfahrung einer ungeordneten Welt geht mit einer Vielzahl an Emotionen einher. Der Film präsentiert dem Zuschauer eine Vielzahl von Gefühlen, die erlebbar und nachvollziehbar in eine logische Struktur integriert werden. In *La Jetée* kommt es zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der stereotypen Ästhetik der traditionellen Filmform dieser Zeit.⁶⁵³ Die Avantgarde-Filmmacher der 1960er Jahre, darunter Alain Resnais, Agnès Varda und Chris Marker, wenden sich von der bis dahin gewohnten Ästhetik des Kinos ab und suchen nach neuen Ausdrucksformen.

Die klassische Filmgeschichte findet auf der Leinwand statt, wobei der Zuschauer diese blind verfolgt. Aufgrund der kritischen Haltung dieser Strömung gegenüber wird die Filmkunst durch die neuen Filmmacher weiterentwickelt. Ihre Filmgeschichten entfalten sich nicht mehr auf der Leinwand, sondern in den Köpfen der Zuschauer. Sie produzieren *Denkbilder*, welche eine geistige Anstrengung vom Zuschauer verlangen. Die Regisseure der Avantgarde legen in ihren Filmen keinen besonderen Wert auf Bewegung und Handlung. Stattdessen steht die Zeit an sich im Mittelpunkt, was die Kontemplation des Zuschauers fördert.

Dazu gehört auch die gleichzeitige Darstellung verschiedener Zeitwahrnehmungen wie in *La Jetée*. Damit wird ein neues Weltbild eingeführt. Die Menschen in der modernen Welt leiden an einem Zentrumsangel, d.h. ihnen fehlt das innere Zentrum, um die Welt zu betrachten. Die übliche Denkart ist, dass die Betrachtungsposition aus einer Menge von Perspektiven entsteht und dadurch eine Weltansicht aufgebaut wird. Diese Ansicht lässt sich folgendes Argument anführen: Durch die Menge von Perspektiven verliert die Betrachtende ihr Zentrum. Der Mensch kann kein kohärentes Ganzes bauen, sondern nur einen Katalog im Sinne von Aneinanderreihungen von Betrachtungen.⁶⁵⁴ Deleuze ist der Meinung, dass sich ein inneres Zentrum in einer modernen Welt nicht automatisch durch Darstellung von verschiedenen Betrachtungspositionen, Perspektiven und Blickwinkeln ergibt.⁶⁵⁵ Jeder einzelne Blickwinkel braucht genügend Unterscheidung von anderen Perspektiven, um eine eigenständige Weltsicht aufzubauen. Anstatt durch verschiedene Perspektiven und Blickwinkel ein Zentrum zusammenzubauen, entsteht in der modernen Welt Einsicht durch eine Sammlung von Perspektiven, die sich auf der gleichen Ebene befinden. Hervorzuheben wäre noch, dass die Entfaltung

⁶⁵³ Vgl. Sissy Filme mit Romy Schneider und andere Filme mit Happy-End, in welchen eine idealisierte Welt dargestellt wird.

⁶⁵⁴ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 56.

⁶⁵⁵ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 108-131.

von innerem Erleben durch das kulturelle Milieu, sowie auch vom Zeitpunkt der Erfahrung beeinflusst wird.

In Zusammenhang mit dieser Thematik ist es jedoch nicht unwesentlich zu erwähnen, dass die Geschichte als Kontingenz zu denken ist, wobei in der Gegenwart eine Wahl zwischen möglichen Alternativen getroffen werden können.⁶⁵⁶ Nach Deleuze ist Entscheidung und Handlung nur in der Gegenwart möglich. Im Moment, wo die Gegenwart aufgehört hat und zur Vergangenheit wird, ist die Entscheidung schon getroffen und Handlung ist nicht mehr möglich.⁶⁵⁷

Beispielhaft wird in *La Jetée* durch die Diskontinuitäten das innere Erleben vom modernen Menschen reflektiert. Der Film zeigt kein einheitliches Bild einer Welt, sondern disparate Ausschnitte und unwillkürliche innere Bilder eines namenlosen Mannes. Er zeigt einen Katalog von unterschiedlichen Perspektiven. Ohne die Notwendigkeit, ein Zentrum zu bauen, können sich die Zuschauende dadurch daran gewöhnen, die Welt als eine Ansammlung von Betrachtungspositionen zu verstehen.

8.4.6 Aktualität und Virtualität in *La Jetée*

Hier stellt sich die Frage nach der Beziehung zwischen dem Film *La Jetée* und dem Denken von Gilles Deleuze: Kann die Beziehung des namenlosen Mannes aus *La Jetée* zu seiner Frau aus der Vergangenheit als eine Form des Kreislaufs von Aktualität und Virtualität im Sinne von Deleuze definiert werden?

Je mehr der namenlose Mann im Film in der Gegenwart über das *virtuelle* Bild der Vergangenheit nachdenkt, je mehr diese Vergangenheit Wirklichkeit wird, desto mehr verschwindet seine *aktuelle* Gegenwart. Sie wird immer mehr und mehr *virtuell*, und so versetzt sich der Protagonist immer stärker in die Vergangenheit, in das *Virtuelle*. Dabei ist es nicht mehr möglich, die *Aktualität* und die *Virtualität* klar voneinander zu trennen. Sie sind ständig in einem wechselseitigen Austauschprozess. Dadurch kommt es zur Verschränkung zwischen *Aktualität* und *Virtualität*. Man kann sie analytisch voneinander trennen, aber auf der Gefühlsebene kommt es zur Verschmelzung von Bildern. Es lässt

⁶⁵⁶ Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?* S. 107.

⁶⁵⁷ Vgl. Gilles Deleuze, *Henri Bergson zur Einführung*, S. 53-65.

sich nicht mehr unterscheiden, was ein Erinnerungsbild und was ein Wahrnehmungsbild ist, sondern sie bauen einen Kreislauf. Am Beispiel des Films *La Jetée* aktualisiert sich das *Virtuelle* folgender Maßen: Die Frau aus der Vergangenheit wird immer mehr real, anwesend und gegenwärtig, während das *Aktuelle* immer mehr *virtuell* wird. Oder im Sinne Deleuze:

„Verschiedenartig, aber ununterscheidbar sind das Aktuelle und das Virtuelle, die sich unentwegt austauschen. Wenn das virtuelle Bild aktuell wird, dann ist es sichtbar und rein wie im Spiegel oder in der Festigkeit des vollendeten Kristalls. Aber das aktuelle Bild wird seinerseits virtuell, sieht sich auf anderes hin verwiesen, unsichtbar, undurchsichtig und dunkel wie ein kaum aus dem Boden gewachsener Kristall.“⁶⁵⁸

In der Wahrnehmung des Mannes ist das Erinnerungsbild der Frau aus Vergangenheit so vollkommen eingeschrieben, dass sie aufhört Erinnerung zu sein und zur gegenwärtigen Wahrnehmung wird. Das lässt sich auch mit Bergsons Aussage untermauern: „Jedes Erinnerungsbild, das zur Interpretation unserer aktuellen Wahrnehmung dienen kann, weiß sich so vollkommen in sie einzuschreiben, dass wir nicht mehr entscheiden können, was Wahrnehmung und was Erinnerung ist.“⁶⁵⁹

D.N. Rodowick, einer der international führenden Filmphilosophen und zentrale Figur in der Rezeption des Werkes von Gilles Deleuze, äußert sich in Bezug auf *La Jetée*:

„[T]he end replies to the beginning, but only as an irreversible sequence leading to the death of the protagonist. Incommensurable and undecidable relations between shots yield an entropic narrative marked by finitude, exhaustion, and death, which, nonetheless, leads to the rebirth of history as utopia. The hero dies, but he transmits from the future an energy source that permits a ruined society to prolong itself, although with uncertain consequences.“⁶⁶⁰

Das Erinnerungsbild am Anfang des Films ist ein *virtuelles* Bild, das am Ende des Films als ein *aktuelles* Bild erscheint. Dadurch wird eine Verschränkung zwischen den beiden

⁶⁵⁸ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 98.

⁶⁵⁹ Henri Bergson, *Materie und Gedächtnis*, S. 125.

⁶⁶⁰ D.N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, S. 14.

Wahrnehmungsebenen erzeugt. Dieses *aktuelle* Bild, welches sich mit der Vergangenheit verschränkt, ermöglicht nach Rodowick die Rettung der Geschichte, dieses Mal als Utopie.

8.5 Der Moment des Aufwachens in La Jetée als Moment der Metamorphose

Obwohl der Film ausschließlich aus einer Fotomontage von Standbildern besteht, gibt es eine Szene im Film mit einem bewegten Bild. Dieses zeigt das Gesicht der geliebten Frau des Helden, die beim Erwachen ihre Augen öffnet. In der Reihe von Standbildern wirkt diese spezielle Szene wie ein Erkenntnis-Schock. Dieser entsteht durch den plötzlichen Übergang vom Standbild zum bewegten Bild, hervorgerufen durch das Öffnen der Augen jener Geliebten.

Durch die Verwendung von einem bewegten Bild wird das filmische Medium beschritten. In diesem Moment kommt es bei der geliebten Frau zur Selbstreflexion. Im Augenblick des Aufwachens werden die Zuschauende in eine neue Ordnung geführt. Es ist ein Zeitpunkt der Metamorphose, wo die Fotografie als statisches Medium plötzlich zu einem beweglichen Medium transformiert wird. Bis dahin entfaltet sich die Geschichte im Kopf der Betrachtende. Jetzt aber findet sie in der vierten Dimension statt, auf der Leinwand, wo das Gesicht einer selbstbewussten Frau erscheint. Sie weiß, dass sie betrachtet wird.

Durch dieses einzige Bild in Bewegung erreicht der Film seinen Höhepunkt. Es ist das Gesicht der geliebten Frau des Protagonisten, die ihm, sowie den Zuschauenden beim Aufwachen in die Augen schaut. Es ist die Szene, die eine wirkliche Bewegung zeigt, die nicht durch die Montage einzelner statischer Bilder erzeugt wurde. In der Reihe von lauter statischen Bildern wirkt diese plötzlich auftretende bewegliche Aufnahme wie ein Schock. Sie dünkt wie eine Auferstehung von den Toten, als Vergangenheit, die erweckt und lebendig wird. Die statischen Bilder evozieren intrinsisch eine Vergangenheit, und deswegen rufen sie auch die Gedanken an den Tod hervor. Aus diesem Grunde scheint das bewegliche Bild in der Kette von statischen Bildern als eine Auferstehung der Vergangenheit, die jetzt lebendig wird.

Die Frau ist beim Augenöffnen wie die Madeleine bei Marcel Proust.⁶⁶¹ Sie ist die Verkörperung eines Augenblicks des Glücks in *La Jetée*. Die Filmaufnahme, in welcher die Frau ihre Augen öffnet, bricht den Fiktionseffekt des Films, der bis zu diesem Zeitpunkt aus unbeweglichen Bildern aufgebaut worden ist. In der einzigen beweglichen Aufnahme schaut die Frau direkt in die Kamera. Dies führt zu einer Unterbrechung der Mimesis des Films, da ein direktes Schauen des Schauspielers in die Kamera üblicherweise nicht erfolgt. Im Nachhinein wird die Diegese durch die Off-Stimme wiederhergestellt. Gemäß Barbara Filser wird das Gesicht der Frau am Anfang dieser Szene nicht reproduziert, sondern rekonstruiert.

„Die Bewegungen der Schlafenden [Frau] werden nicht reproduziert, sondern durch die Bewegung des sichtbaren Übergangs von einem Bild zum anderen repräsentiert. Sie werden zu einem gewissen Grad rekonstruiert.“⁶⁶²

Die erste Begegnung der Zuschauenden mit dem Gesicht der geliebten Frau erfolgt am Flughafen Orly. Sie erscheint in einer nachdenklichen Pose, mit einem introspektiven Blick: in der Pose, die Deleuze als „visage réflexif“ bezeichnet hat.⁶⁶³ Die Aufmerksamkeit der Frau ist nach innen gerichtet, ihr Geist ist von einem inneren Gegenstand absorbiert. Ihr Blick wirkt wie ein Geheimnis, das sie aber für sich behält.

8.6 Zeitstruktur von *La Jetée*

Indem der Film *La Jetée* in eine relationale Beziehung zu den Begriffskonzepten *dialektisches Bild* und *Kristallbild* gesetzt wird, zeigt sich, dass seine Struktur viel mehr kausal und linear ist, als die zwei ausgewählten Begriffe. Ohne diese Zusammensetzung in der Relation zu den Begriffskonzepten würden sich diese Aspekte des Films nicht zeigen. Durch die Interaktion des Films mit den beiden theoretischen Begriffskonzepten zeigen sich die neuen Aspekte der Zeitstruktur in *La Jetée*. Diese ist durch die Wiederholung in einem ständigen Kreis zwischen Gegenwart und Vergangenheit, *Aktualität* und *Virtualität*. Aber die innere Zeit ist noch immer kausal und wird von dem Protagonisten als linear

⁶⁶¹ Vgl. Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*.

⁶⁶² Barbara Filser, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, S. 176.

⁶⁶³ Reflektierendes Gesicht, das sich vom „visage intensif“ unterscheidet. Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*, S. 123-130.

erlebt. Die zwei Begriffe *dialektisches Bild* und *Kristallbild* ermöglichen den wesentlichen Moment des Films, seinen Anfang und sein Ende in der Verschränkung als neuen Aspekt der Zeitstruktur aufzuzeigen.

Konstellation: dialektisches Bild und Kristallbild

9.1 Das dialektische Bild und das Kristallbild: Die Bildtheorien von Walter Benjamin und Gilles Deleuze im Vergleich

Es ist eine Herausforderung, den Begriff des *dialektischen Bildes* von Walter Benjamin mit dem Konzept des *Kristallbildes* von Gilles Deleuze zu vergleichen. Der Grund dafür ist, dass das Konzept des *dialektischen Bildes* nur fragmentarisch erhalten ist. Obwohl das *Kristallbild* historisch als Nachfolgerin des *dialektischen Bildes* gesehen werden kann, äußert sich Deleuze in seinen Filmbüchern nie in diesem Zusammenhang.⁶⁶⁴ Im Schlusswort seines zweiten Kinobuchs zitiert Deleuze Benjamin ein einziges Mal. Hier referiert Deleuze Benjamins Kunstwerkaufsatz mit einem kleinen Hinweis in Bezug auf Hitler und das *Hollywood-Kino*.⁶⁶⁵ An dieser Stelle erklärt Deleuze, dass die Entstehung des filmischen Mediums mit dem Aufstieg der hitlerischen Macht korrespondiert. Die automatisierte Kunst entspricht der Automatisierung der Massen durch die Ästhetisierung der Politik „wie die Kunst der automatischen Bewegung (oder, wie er auf zweideutige Weise sagte, die Kunst der Reproduktion) mit der Automatisierung der Massen, der staatlichen Dramaturgie, der zur *Kunst* gewordenen Politik zusammenfallen musste: Hitler als Filmemacher.“⁶⁶⁶ Trotzdem entsteht eine relationale Nähe zwischen Benjamin und Deleuze. Dies ist durch ihren ähnlichen Interessensgegenstand, sowie durch die Verwendung von ähnlichen theoretischen Begriffen in ihrer Philosophie zu sehen. Ihr gemeinsames Interesse gilt dem Kino, aber auch Kafka, Nietzsche und Marcel Proust. Aus der Perspektive der Filmwissenschaft sind beide Philosophen wesentliche Denker. Sie teilen Gemeinsamkeiten in ihrem Beschreibungsmuster der Bildlichkeit: Diskontinuität, Zäsur und Zeitlichkeit. Mit diesen ähnlichen Grundbegriffen formulieren Benjamin und Deleuze jeweils eine eigene Filmtheorie.

Meines Erachtens könnte das *Kristallbild* Konzept als Nachfolger des *dialektischen Bildes* angesehen werden. Beide sind Herangehensweisen der Beobachtung einer Krise in der linearen

⁶⁶⁴ Vgl. D.N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, S. 9.

⁶⁶⁵ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 337.

⁶⁶⁶ Ebd.

Geschichtserzählung ihrer Zeit. Benjamin sieht die Krise im Historizismus und Deleuze in der Filmerzählung. In diesem Sinne ist das *dialektische Bild* als eine rudimentäre Form von *Kristallbild* einzustufen. Das *dialektische Bild* bleibt aber noch immer sehr abstrakt. Es ist als Begriff schon da, in Sprache eingebunden, aber trotzdem noch nicht auf etwas Konkretes anwendbar. Es ist als Methode einer diskontinuierlichen geschichtlichen Betrachtung gedacht, aber es ist letztendlich nur als theoretisches Konzept erhalten geblieben.

In der Filmgeschichte identifiziert Deleuze exakt den Punkt der Krise in der Erzählstruktur von Filmen, den Benjamin bereits dreißig Jahre zuvor in der Geschichtsschreibung festgestellt hat. Deleuze sah im Film, dass die Kausalität der Geschichtserzählung ihre Grenzen hat. Die lineare Erzählung stößt in den 1960-iger Jahren an die Grenzen ihrer Möglichkeiten, Geschichte zu erzählen. Das *klassische Hollywoodkino* konnte das Leben der Nachkriegszeit nicht durch Kettenreaktionen beschreiben. Aus diesem Grund mussten die Filmemacher, vor allem in Europa, auf andere Mittel zurückgreifen, um ihre Geschichte zu erzählen. Das klassische Hollywood-Narrativ stieß vor allem dort an seine Grenzen, wo es um die Stellung der Unterdrückten in der Gesellschaft ging. Es ist viel leichter, eine kausale Heldengeschichte aus der Position der herrschenden Klasse zu erzählen, wie es früher die übliche Praxis war. Sobald wir uns jedoch, wie im italienischen *Neorealismus*, in der Sphäre der Unterdrückten befinden, erweist sich die kausale Geschichtsdarstellung als ungeeignete Methode. Anstatt durch Kausalität ist der Held viel mehr durch Zufall und Schicksal definiert.

Nach Noa Levin funktioniert das Konzept der Montage in der Arbeit von Benjamin als philosophisches Prinzip und als methodologisches Verfahren.⁶⁶⁷ Die Montage hat bei Benjamin sowohl eine konstruktive als auch eine destruktive Funktion. Deshalb wendet er in seinem *Passagen-Werk* die Prinzipien der Montage an. Das Ergebnis ist ein diskontinuierlicher Text, der der Norm seiner Zeit widerspricht. Die Verwendung der Montage als Methode stand im Gegensatz zu den klassischen Ansätzen der philosophischen Forschung dieser Zeit, die eine stark systematische Herangehensweise bevorzugte.

⁶⁶⁷ Vgl. Noa Natalie Levin, *Living Mirrors of the Universe: Expression and Perspectivism in Benjamin and Deleuze after Leibniz*, Kingston University, London, 2019. S. 24.

In ihrer Interpretation formuliert Levin den Unterschied zwischen dem dialektischen Bild Benjamins und dem *Kristallbild* Deleuzes folgendermaßen. Das Bild ist in Deleuzes *Zeit-Bild-Kino* a-historisch. Im Unterschied dazu versucht das *dialektische Bild* von Benjamin die wahre historische Zeit zu zeigen. Beide Konzepte entstehen durch das Konzept der Montage. Bei Benjamin ermöglicht die Montage die wahre Betrachtung von Geschichte. Im Gegensatz dazu hat die Montage im *Kristallbild* die Funktion die Bewegung aus dem rein optischen Bild herauszunehmen.⁶⁶⁸ Auf diese Weise wird die Zeit an sich sichtbar gemacht.⁶⁶⁹

9.2 Ist das Zeit-Bild eine filmische Konzeption eines dialektischen Bildes?

Olaf Berg war einer von denen, der sich mit der Konstellation *dialektisches Bild und Kristallbild* in Bezug auf Geschichtsschreibung und Film auseinandergesetzt hat. Die folgende Aussage von Benjamin wird für ihn zum Ausgangspunkt seiner Recherche: „Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten.“⁶⁷⁰ Hier sind nicht die flüchtig aufleuchtenden Filmbilder gemeint, „sondern Bilder als eine Form der Wahrnehmung, die Benjamin als *Dialektik im Stillstand* begreift.“⁶⁷¹

Berg verweist in diesem Text auf die Tatsache, dass *dialektische Bilder* nach Benjamin nicht nur sprachliche Bilder sind, sondern dass er sie auch in dem epischen Theater von Brecht findet.⁶⁷² Es entsteht eine Ähnlichkeit zwischen dem epischen Theater und den Bildern des Filmstreifens.⁶⁷³ Berg schließt seine Gedanken mit der Aussage, dass Benjamin in seinem Aufsatz über „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ den Filmbildern eine wesentliche Rolle zugeschrieben hat. Trotzdem hat Benjamin nie versucht, eine systematische Analyse dieser Bilder zu machen.

„Vielleicht, weil er sah, wie im Kino die Bilder das Laufen zwar lernten, dies aber um den Preis ihrer Unterordnung unter die zeitliche Sukzession der Narration. Um dialektische Bilder im

⁶⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 27.

⁶⁶⁹ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 113.

⁶⁷⁰ Walter Benjamin, *GS 5, Das Passagen-Werk 1*, S. 596.

⁶⁷¹ Walter Benjamin, *GS 5*, S. 578.

⁶⁷² Olaf Berg, *Benjamin und Deleuze: Ansätze für eine kritische Geschichtswissenschaft in Filmbildern*, S. 68.

⁶⁷³ Vgl. Olaf Berg, *Benjamin und Deleuze: Ansätze für eine kritische Geschichtswissenschaft in Filmbildern*, S. 68.

⁶⁷⁴ „Das epische Theater seinerseits rückt, den Bildern des Filmstreifens vergleichbar, in Stößen vor.“ Walter Benjamin, *GS 2*, S. 515.

Film zu schaffen, müsste es gelingen, die Filmbilder so stillzustellen, dass ihre Eigenbewegung dabei erst freigesetzt wird und sich so des mechanischen Ablaufs der Zeit entledigt.“⁶⁷⁴

Die von Deleuze beschriebene *Bewegungs-Bilder* gehören zu den Bildern, die Benjamin kannte. Das sind Bilder, wo in einem „raum-zeitlichen Kontinuum eine Bewegung von einem Anfangspunkt zu einem Endpunkt zu vollziehen.“⁶⁷⁵ Die neue Art von Bildern, die Deleuze in der Nachkriegszeit entdeckt hat, sind die *Zeit-Bilder*. Sie werden durch irrationale Schritte gemacht und brechen dadurch mit der zeitlichen Logik der Abfolge. Dies ermöglicht es der Zeit direkt zu erscheinen.⁶⁷⁶ Hier stellt sich Berg die Frage: „ob der Begriff des Zeit-Bilds für die Konzeption eines filmischen dialektischen Bildes im Sinne Benjamins angeeignet werden kann.“⁶⁷⁷

In Benjamins Geschichtsphilosophie entsteht kein Glauben an geschichtlichen Fortschritt, sondern die Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart wird durch das Konzept von *Aktualisierung* hergestellt. Die Vergangenheit funktioniert für Benjamin nach Berg als Form einer "[...] Rettung vor der Katastrophe des kapitalistischen Fortschritts[...]"⁶⁷⁸

Nach Interpretation von Berg erscheinen die geschichtlichen Fakten "[...]zunächst als Teile eines in ständiger Veränderung befindlichen Ganzen und zugleich auf je spezifischen Positionen zu einem historischen Geschehen verkoppelt.“⁶⁷⁹

Bei dem *Zeit-Bild-Kino* fragen sich die Zuschauer nicht mehr, was auf dem nächsten Bild zu sehen ist, sondern "[...]was ist auf dem Bild zu sehen?“⁶⁸⁰ Nach Berg haben die Geschichtsschreibung und das filmische Medium viele Gemeinsamkeiten. „Aktuelles Geschehen und virtuelle Vergangenheit treten in der Geschichte in eine Konstellation, für die sowohl die Verschiedenartigkeit von Vergangenem und

⁶⁷⁴ Olaf Berg, *Benjamin und Deleuze: Ansätze für eine kritische Geschichtswissenschaft in Filmbildern*, S. 68.

⁶⁷⁵ Ebd., S. 69.

⁶⁷⁶ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 54ff.

⁶⁷⁷ Olaf Berg, *Benjamin und Deleuze: Ansätze für eine kritische Geschichtswissenschaft in Filmbildern*, S. 69.

⁶⁷⁸ Ebd., S. 84.

⁶⁷⁹ Ebd., S. 86.

⁶⁸⁰ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 348.

Gegenwärtigem als auch deren Ununterscheidbarkeit als gegenseitiger Bedingungszusammenhang konstitutiv ist.“⁶⁸¹

Er sieht das *dialektische Bild* in einer Nahbeziehung zum *Zeit-Bild*.

„Das dialektische Bild, in dem die Bewegung stillgestellt ist, und das Gewesene mit dem Jetzt blizhaft zu einer Konstellation zusammentritt steht dem Zeit-Bild nahe, in dem das aktuelle Bild mit dem eigenen virtuellen Bild als solchem in Beziehung tritt. Und so wie die Geschichte das Vergangene in seiner Beziehung zu diesem aufhebt, hebt das Zeit-Bild das Bewegungs-Bild als seine erste Dimension in sich auf.“⁶⁸²

An dieser Stelle hebt Berg noch die Ambivalenz, die beiden Konzepten innewohnt, hervor. Im *dialektischen Bild* entsteht eine Ambivalenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart, wobei im Zeit-Bild eine Ambivalenz zwischen *virtuellem* und *aktuellem* Bild zu sehen ist. „Das dialektische Bild erhält die Ambivalenz zwischen dem endgültig Vergangenen der Vergangenheit und dem Aktualitätsindex, den die historischen Bilder mit sich führen. In ähnlicher Weise erhält das *Zeit-Bild* die Ambivalenz von *aktuellem* und *virtuellem* Bild.“⁶⁸³

Die Ambivalenz, welche Berg hier erklärt, ergibt sich aus der Zeitverschränkung, welche die Unterscheidbarkeit sowohl in dem *dialektischen Bild* als auch in dem *Kristallbild*, als einem besonderen Aspekt des *Zeit-Bildes*, aufhebt. Durch die Konstellation von Vergangenheit und Gegenwart sind die Beziehungen zwischen ihnen im *dialektischen Bild* untrennbar miteinander verwoben. Es ist nicht mehr möglich, eine genaue Trennung zu machen und zu definieren, was zur Vergangenheit und was zur Gegenwart gehört. Aus demselben Grund zeigt sich die Ambivalenz auch im *Kristallbild*. Hier ist durch die Verschränkung eine genaue Trennung zwischen *virtuellem* und *aktuellem* Bild ebenfalls unmöglich.

⁶⁸¹ Olaf Berg, *Benjamin und Deleuze: Ansätze für eine kritische Geschichtswissenschaft in Filmbildern*, S. 89.

⁶⁸² Ebd., S. 89.

⁶⁸³ Ebd., S. 90.

Bei der Lektüre von Deleuzes Filmbüchern wird der politischen Sicht auf die Geschichte wenig Bedeutung beigemessen. Aufgrund der rhizomatischen Struktur der Zeit sind die Erfahrungen und Bilder in *Zeit-Bild-Kino* nicht hierarchisch geordnet. So entsteht der Eindruck, dass die nebeneinander gestellten Bilder in einer a-historischen Beziehung zueinanderstehen. Aber wenn man einen breiteren Korpus von Deleuze liest, abgesehen von seinen Filmbüchern, sieht man, dass er, wie Benjamin, auch einen politischen Blick auf Erfahrung und Geschichte hat.⁶⁸⁴ In seinem gemeinsam mit Guattari verfassten Buch *Kafka, für eine kleine Literatur* wird dies besonders deutlich. Die Autoren erklären hier, dass jede individuelle Angelegenheit unmittelbar mit der Politik verbunden ist.⁶⁸⁵ Die Erfahrungen von Minderheiten müssen immer auch als politische Erfahrungen innerhalb einer größeren Kultur betrachtet werden. An diesem Punkt nähern sich Deleuze und Benjamin einander an. Im Denken von Deleuze und Guattari spiegelt sich Benjamins Insistieren auf einer politischen Sichtweise von Erfahrung und Geschichte wider. Die Differenz zwischen Benjamin und Deleuze lässt sich also nicht einfach in eine a-historische und eine rein politische Perspektive aufspalten. Im rhizomatischen Ansatz von Deleuze und Guattari ist also auch der politische Aspekt enthalten, der bei Benjamin eine wesentliche Rolle spielt.

Für Benjamin entsteht das *dialektische Bild* aus der Kollision und Auseinandersetzung gegensätzlicher historischer Kräfte und Widersprüche. Es fängt die Spannung zwischen Vergangenheit und Gegenwart ein, insbesondere im Hinblick auf den sozialen und kulturellen Wandel. Das *dialektische Bild* macht Brüche und Diskontinuitäten in der Geschichte sichtbar und zeigt, wie vergangene Ereignisse und Strukturen die Gegenwart weiter prägen. Aus diesem Grund betont Benjamin das revolutionäre Potenzial des *dialektischen Bildes*, verborgene oder vernachlässigte Aspekte der Geschichte aufzudecken und herrschende Narrativen herauszufordern.⁶⁸⁶

⁶⁸⁴ Vgl. Laura Marks, *Deleuzian Politics of Hybrid Cinema*, S. 261.

⁶⁸⁵ “Das zweite Merkmal kleiner Literaturen: In ihnen ist alles politisch. In “großen” Literaturen verknüpfen sich die einzelnen Angelegenheiten tendenziell mit anderen, ebenso einzelnen Angelegenheiten, während das gesellschaftliche Milieu bloß als Umrahmung oder Hintergrund dient, so daß keine dieser ödipalen Angelegenheiten als besondere unverzichtbar, keine absolut notwendig ist, sondern alle in einem weiten Raum “irgendiwe zusammenhängen”. Ganz anders dagegen die “kleine” Literatur: Ihr enger Raum bewirkt, daß sich jede individuelle Angelegenheit unmittelbar mit der Politik verknüpft.” Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kafka, für eine kleine Literatur*, S. 25.

⁶⁸⁶ Vgl. Walter Benjamin, *GS* 5, S. 571f.

Obwohl sowohl Deleuzes *Kristallbild* als auch Benjamins *dialektisches Bild* die Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart berühren, unterscheiden sie sich in ihrer Betonung und Herangehensweise. Das *Kristallbild* in Deleuzes Theorie erforscht das Nebeneinanderexistieren und die Vielzahl der Zeitlichkeiten und betont die subjektive Erfahrung von Zeit und Erinnerung im Kino. Im Gegensatz dazu konzentriert sich Benjamins *dialektisches Bild* auf den Zusammenprall und die Synthese historischer Kräfte, mit dem Ziel, die zugrunde liegenden sozialen, politischen und ideologischen Dynamiken aufzudecken.

Insgesamt bieten Deleuzes *Kristallbild* und Benjamins *dialektisches Bild* unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Deleuze legt den Schwerpunkt auf die Komplexität von subjektiver Wahrnehmung und Zeitlichkeit im Kino, während die dialektischen Ansätze das transformative Potenzial von Geschichte betonen und die kritischen Einsichten hervorheben, die sich aus historischen Widersprüchen und Brüchen ergeben.

9.3 Indexikalität und Virtualität: Die doppelte Temporalität von Bildern bei Walter Benjamin und Gilles Deleuze

In Sinne Benjamins haben die Bilder ein *indexikalisches* Zeichen, das definiert, welcher Zeit sie angehören. Gleichzeitig tragen die Bilder eine *virtuelle* Ebene in sich, die Benjamin als den Moment der Lesbarkeit definiert hat. Die Bilder haben nicht nur ein *indexikalisches* Zeichen, das definiert, zu welcher Zeit sie gehören, sondern sie tragen die *virtuelle* Ebene in sich, das *virtuelle* Bild im Sinne von Deleuze. Das bedeutet, dass sie eine Potentialität in sich tragen, eine Möglichkeit, dass sie in einem zukünftigen Moment wieder *aktuell* werden können. Dadurch tragen sie in sich eine Kraft, die Benjamin als Moment der Lesbarkeit definiert hat. Das Bild macht eine Verschränkung: vom Moment der Entstehung, einem Moment, in dem ein Bild ein Abbild der Wirklichkeit und damit ein *indexikalisches* Zeichen der Welt ist, zu einem *virtuellen* Moment der Lesbarkeit. Es ist ein Übergang von einem *aktuellen* Moment zu einer *virtuellen* Ebene, wo diese Bilder durch andere Bilder und andere *indexikalische* Zeichen ersetzt werden. Dabei werden sie passiv, weil sie nicht mehr *aktuell* sind.

Ein Bild kann eine Zeitlang als ein *virtuelles* Bild existieren, indem es sich nicht *aktualisiert* oder bewahrt. Es bleibt so lang *virtuell*, bis zu dem Moment der Wiederentdeckung, wo es Teil einer neuen Gegenwart wird. Ein Bild kann sich lange Zeit außerhalb des Kontinuums befinden und dann auf einmal wieder *aktuell* sein. Es taucht wieder in dem Strom der Geschichte und wird relevant. Das *indexikalische* Konzept von Benjamin als „spezifische Zeit, wo das Bild zur Lesbarkeit kommt“⁶⁸⁷, kann man mit dem Konzept vom *virtuellen Bild* im Sinne Deleuze vergleichen.

„Einerseits gibt es keine Gegenwart, die nicht von einer Vergangenheit und einer Zukunft heimgesucht wird: einer Vergangenheit, die sich nicht auf eine frühere Gegenwart reduziert, und einer Zukunft, die nicht aus einer zukünftigen Gegenwart besteht. Die einfache Sukzession affiziert die vorübergehende Gegenwart, aber jede Gegenwart koexistiert mit einer Vergangenheit und einer Zukunft, ohne die sie selbst gar nicht vorübergehen könnte. Es gehört zum Film, diese Vergangenheit und diese Zukunft zu erfassen, die mit dem gegenwärtigen Bild koexistieren.“⁶⁸⁸

Die Verwendung von Fotografie im Film kann man im Sinne des epischen Theaters von Brecht verstehen.⁶⁸⁹ Die Fotografie ist nicht da, um die Handlung zu entwickeln, sondern um Zustände, Gesten und Körpersprache darzustellen. Sie unterbricht die gewohnte Handlung und den Ablauf des Films. Diese Unterbrechung geschieht durch die Montage und durch das Verfahren selbst.

„Das Montierte unterbricht ja den Zusammenhang, in welchen es montiert ist. Daß aber dieses Verfahren hier sein besonderes, ja hier vielleicht sein vollendetes Recht hat, darauf erlauben Sie mir einen kurzen Hinweis. Die Unterbrechung der Handlung, derentwegen Brecht sein Theater als das epische bezeichnet hat, wirkt ständig einer Illusion im Publikum entgegen. Solche Illusion nämlich ist für ein Theater unbrauchbar, das vorhat, die Elemente des Wirklichen im Sinne einer Versuchsanordnung zu behandeln. Am Ende, nicht am Anfang dieses Versuches, stehen aber die Zustände. Zustände, welcher in dieser oder jener Gestalt immer die unsrigen sind. Sie werden dem Zuschauer nicht nahe gebracht, sondern von ihm entfernt. Er erkennt sie

⁶⁸⁷ Walter Benjamin, *GS 2*, S. 577.

⁶⁸⁸ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 57.

⁶⁸⁹ Vgl. Walter Benjamin, *Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht*, *GS 2*, S. 519-531.

als die wirklichen Zustände, nicht, wie auf dem Theater des Naturalismus, mit Süffisance, sondern mit Staunen. Das epische Theater gibt also nicht Zustände wieder, es entdeckt sie vielmehr. Die Entdeckung der Zustände vollzieht sich mittels der Unterbrechung der Abläufe[...]“⁶⁹⁰

Durch die Unterbrechung der Handlung werden die Gegebenheiten der Geschichte den Zuschauenden nicht wiedergegeben, sondern vielmehr müssen sie von ihm selbst entdeckt werden, wie es bei Benjamin heißt (siehe Zitat oben). Benjamins Idee von der frühen Fotografie kann man laut Rodowick als Form eines primitiven *Zeit-Bildes* verstehen, als Akkumulation von *Dauer*.⁶⁹¹ Die technische Reproduzierbarkeit von Bildern ermöglicht das kinematographische Erlebnis (Kino). Durch die Verkürzung der Belichtungszeit wird die Darstellung von etwas Neuem möglich: Die Bewegung selbst, nicht nur als Momentaufnahme, sondern als Zerlegung der Bewegung, wie die Bilder von Edward Muybridge zeigen.⁶⁹² Hier liegt die Wurzel des *Bewegungs-Bildes* und die der indirekten Darstellung von Zeit. Der Film entsteht durch die Möglichkeit, die Belichtungszeit zu verkürzen und bietet die Gelegenheit, Bewegung selbst darzustellen. Das heißt, die Zeit als solches wird der Bewegung untergeordnet. Man verknüpft die Zeit jetzt mit Aktion, und sie wird nur durch die Aktion wahrnehmbar. Aktion repräsentiert nun die Darstellung von Zeit als eine kontinuierliche Bewegung im Raum. Durch die Zeit wird Raum und Bewegung gemessen. Die Zeit wird dabei als Vermittler gesehen. Benjamin interessierte sich weder explizit für den *indexikalischen* Charakter noch für die ikonische Natur der Fotografie, sondern vielmehr für ihren Entwicklungsprozess. Birgit Kämper kontextualisiert Benjamins Verständnis von Fotografie: „Für Benjamin fixiert die Fotografie demnach ein zu einem bestimmten Zeitpunkt registriertes und bewusst verarbeitetes Erlebnis; sie trägt den Charakter einer visuellen Information und gehört zum Bereich der abrufbaren Erinnerung.“⁶⁹³ Sie meint, dass ein Problem entstehen könnte, wenn man die Abrufe der Erinnerung nur auf Basis sekundärer Bilder in Form von Fotos macht. Die Bilder tragen trügerische Gewissheit in sich, sodass

⁶⁹⁰ Walter Benjamin, *Der Autor als Produzent*, Reclam, Stuttgart, 2012. S. 245.

⁶⁹¹ Vgl. D.N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, S. 9.

⁶⁹² Eadweard Muybridge (1830-1904) war ein britischer Fotograf und Pionier der Fototechnik. 1879 begann Muybridge seine Einzelbilder so zu kombinieren, dass die Illusion einer flüssigen Bewegung entstand, die Bekannteste davon ist *The Horse in Motion*. Mit dieser Serie von Fotos hat Muybridge die Frage beantwortet, ob ein galoppierendes Pferd immer mindestens einen Huf am Boden hat oder ob sich kurzzeitig alle vier Hufe in der Luft befinden. Gordon Hendricks, *Eadweard Muybridge, The Father of the Motion Picture*, Mineola NY, 1975.

⁶⁹³ Birgit Kämper, *Sans Soleil - „ein Film erinnert sich selbst“*, in: *Schreiben Bilder Sprechen, Texte zum essayistischen Film*, Christa Blümlinger und Constantin Wulff (Hrsg.), S. 51.

die Fotografie und der Film durch ihre räumliche Darstellung nur einen Teil der Vergangenheit in sich erhalten und keine komplexe Wiedergabe der Vergangenheit.

9.4 Unreduzierbares filmisches Bild

Deleuze ist der Meinung, dass die Wahrnehmung von Kinobildern nicht ausschließlich in der Gegenwart entsteht. Diese werden auch durch temporale Beziehungen wahrgenommen. Das Kino ist nicht auf das Fotogramm reduzierbar. Es besteht nicht nur aus statischen Bildern, sondern aus Montage und Bewegungsbildern. Das gleiche Prinzip gilt auch für die Beziehung zwischen Gedächtnis und Bild. Diese Beziehung wird nie nur auf die Gegenwart reduziert, sondern sie beinhaltet in sich auch eine temporale Dimension. So kann auch die filmische Wahrnehmung nie auf die Gegenwart reduziert werden, weil das Bild durch Zeit und Bewegung entsteht. Für Deleuze sind Fotogramme nicht einfach statische Bilder, wo die Bewegung im Nachhinein hinzugefügt wird, sondern die Bewegung entsteht zugleich mit dem Bild.⁶⁹⁴ In dieser Aussage ist Deleuze gedanklich in der Nähe von Benjamin und seinem Konzept von der *Aura*. Ein Bild ist nicht nur durch das Bild zu begreifen, sondern durch seine Verbundenheit mit Raum und Zeit; zu seinem Ort.

⁶⁹⁴ "Kurz, der Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild." Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild, Kino I*, S. 15.

Montage / Re - montagen

Walter Benjamin hat in seiner Geschichtsthesen formuliert, dass das Prinzip der Filmmontage als Methode auch auf die Geschichtsschreibung übertragen werden soll.⁶⁹⁵ Die Geschichtsschreibung, die auf dem Prinzip der Linearität und Kontinuität beruht, berücksichtigt nicht die Ereignisse, die eine Diskontinuität in der Erzählung erfordern. Aus diesem Grund fordert Benjamin eine Geschichtsschreibung, die der filmischen Montage ähnlich ist.⁶⁹⁶ So betrachtet stehen die disparaten Ereignisse nebeneinander, ohne eine Notwendigkeit eine Kausalität oder Linearität zu produzieren. Die besonderen Momente aus der Geschichte sollen in Form von Zitaten zusammengestellt werden, wie die Bilder im Film.⁶⁹⁷ Die Geschichtsschreibende zitieren die ausgewählten Ereignisse aus der Geschichte und zeigen diese in ihrem Werden, ohne ihre Bedeutung zum Zwecke einer linearen Geschichtsschreibung zu instrumentalisieren. Sie erhalten so ihre Besonderheiten. Die Chronistinnen sollten nicht danach streben, Zusammenhänge herzustellen, die eine Kausalität oder Linearität erzeugen, sondern authentisch Ausdrücke eines zeitlichen Abschnittes aufzeigen. So können sie die jeweiligen sozialen Unterschiede zitieren und verschiedene Betrachtungsweisen von Ereignissen in Relation zueinander stellen. Dem gegenüber gehen die Besonderheiten von Ereignissen bei der klassischen Art der Geschichtsschreibung sehr oft verloren, wenn auch durch das Prinzip der Linearität und Kontinuität bedeutsame Ereignisse der Geschichte hervorgehoben werden. Nach Benjamin wird die Lesbarkeit der Geschichte erst durch die Übernahme des Prinzips der Montage in der Geschichtsschreibung möglich, weil die Bilder im Film in einer relationalen Beziehung zueinander stehen.⁶⁹⁸ Die Montage ermöglicht einen Raum zwischen zwei Bildern, „zwischen zwei Aktionen, zwischen zwei Wahrnehmungen“⁶⁹⁹, aber sie ermöglicht auch eine Verbindung, ein „UND“⁷⁰⁰. Jedes

⁶⁹⁵ Vgl. Walter Benjamin, *GS 5, Das Passagen-Werk*, S. 575.

⁶⁹⁶ »Film montage made possible the rapid succession of seemingly disconnected images, and its inner logic was radically different from the conceptual, linear logic of the traditional print medium.« Susan Buck-Morss über Walter Benjamin in: Susan Buck-Morss, *The origin of negative dialectics*, S. 126.

⁶⁹⁷ »Geschichte schreiben heißt also Geschichte *zitieren*. Im Begriff des Zitierens liegt aber, daß der jeweilige historische Gegenstand aus seinem Zusammenhange gerissen wird.« Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, *GS. 5*, S. 595.

⁶⁹⁸ Ebd., S. 575.

⁶⁹⁹ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 234.

und in der Montage bedeutet *einen neuen Grenzdurchbruch*.⁷⁰¹ Durch die Montage werden nicht nur Dinge gezeigt, sondern auch die Beziehungen zwischen den Dingen.⁷⁰² In der Filmmontage stehen die Bilder in verschiedenen Anordnungen zueinander: in einem Konflikt, in einer Dialektik oder in einem Dialog. Sie ermöglichen auch die Entstehung eines dritten Bildes im Kopf der Zuschauenden. Die Bilder können auch in Relation zum Ton stehen und dadurch eine horizontale Montage erzeugen, wie es André Bazin über die Montage bei Chris Marker angedeutet hat.⁷⁰³ So betrachtet stehen die Ereignisse relational zueinander, als Gefüge in einer Koexistenz.

Die Verwendung des literarischen Prinzips der Montage schafft die Möglichkeit, die Geschichte in einer anschaulichen Form lesbar darzustellen. Benjamin hat durch das Prinzip der Montage gemeint, die einzelnen Ereignisse mit ihren Relationen, Bewegungen und Intervallen sollten zuerst analysiert werden.⁷⁰⁴ Nach Georges Didi-Hubermann soll man die Geschichte mit "ihrer konkreten, immanenten und singulären Anschaulichkeit verbinden können. Da es nicht nur darum gehe, zu sehen (voir), sondern zu wissen (savoir), sei es notwendig, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen, ein literarisches Prinzip zu übernehmen"⁷⁰⁵. Die Lesbarkeit der Vergangenheit ist hier bildhaft zu verstehen, und zwar durch die Veranschaulichung einzelner Details. Die bildliche Lesbarkeit ist jedoch im übertragenen Sinne zu verstehen. Zu Benjamins Zeiten war die Verwendung von Fotografien in der Geschichtsschreibung gering, aber aufgrund seiner Verwurzelung in der materialistischen Philosophie bedeutet die bildliche Lesbarkeit eine Konzentration auf das Besondere und Spezifische, auf konkrete Merkmale. Durch die Ansammlung von Singularitäten können Widersprüche entstehen. Allerdings generieren sie ein Gewebe von Ereignissen. Die Bilder werden durch die Montage mit anderen Bildern in Bewegung gesetzt.

Historische Erkenntnis im Sinne Benjamins bedeutet nicht, in die Vergangenheit zurückzugehen, um zu erkennen, wie es gewesen ist, sondern zu erkennen, dass die historischen Erkenntnisse aus dem *Jetzt* entstehen. Diese *Jetztzeit* ist ein wesentlicher Punkt in der gegenwärtigen Erfahrung, wo der Moment

⁷⁰⁰ Ebd.

⁷⁰¹ Gilles Deleuze, *Drei Fragen zu six fois deux (Godard)*, in: *Unterhaltungen 1972-1990*, Gilles Deleuze (Hrsg.), S. 68.

⁷⁰² Jean-Luc Godard, *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, Carl Hanser Verlag, München/Wien, 1981. S. 177.

⁷⁰³ André Bazin, *Lettre der Sibérie*, in: *Schreiben Bilder Sprechen, Texte zum essayistischen Film*, Christa Blümlinger und Constantin Wulff (Hrsg.), S. 206.

⁷⁰⁴ Walter Benjamin, *Passagen Werk*, GS 5, S. 575.

⁷⁰⁵ Georges Didi-Hubermann, *Remontagen der erlittenen Zeit*, S. 18.

der Erinnerung und der Lesbarkeit der Geschichte sich in Form einer Verschränkung treffen. Den Moment des Zusammentreffens nennt Benjamin *dialektisches Bild*. Die Verwendung des dialektischen Bildes ist eine Grundanforderung Benjamins für die Geschichtsschreibung. Das wiedererkennbare Prinzip aus der Vergangenheit entspricht der Erfahrung in der Gegenwart, in der man sich ein mentales Bild eines Ereignisses macht, welches "im höchsten Grade den Stempel des kritischen gefährlichen Moments, welchem allem Lesen zugrunde liegt"⁷⁰⁶ in sich trägt.

Den kritischen Punkt in der gegenwärtigen Erfahrung, wo der Moment der Erinnerung und der Lesbarkeit aufeinandertreffen, nennt Benjamin ein Bild. Das Bild ist hier keine Phantasie, sondern ein *dialektisches Bild*, wie das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation kommt. Blitzhaft bedeutet hier ein plötzliches Aufleuchten und die Flüchtigkeit dieser Konstellation, weil es leicht ungesehen vorübergeht. Der Zuschauer sieht einen flüchtigen Glanz "wie ein Photogramm aus einem überdimensionierten Film."⁷⁰⁷ Die Montage hat hier die Funktion des Blitzes, um eine Verbindung zwischen zwei Ereignissen oder zwei Bildern herzustellen, sodass diese flüchtige Monade nicht isoliert bleibt. Das *dialektische Bild* als Form der Lesbarkeit von Geschichte hat die Aufgabe, die Erinnerung zu retten. Erinnern und Vergessen sind keine Gegensätze, die ein Entweder-Oder bedeuten, sondern sie sind die Kehrseiten des Anderen. Das "scheinbar Vergessene kann unter bestimmten Umständen wieder zugänglich werden."⁷⁰⁸ Die Erkennbarkeit ist in Benjamins Geschichtsthesen immer in Bewegung.⁷⁰⁹ Georges Didi-Hubermann erklärt dazu:

"Lesbar machen, das kann bedeuten, die allgemeinen und umfassenden Fragen neu aufzuwerten [...] oder sich auf der Grundlage eines lokalen oder mikrologischen Prinzips, über ein singuläres Einzelobjekt zu beugen, um zu entdecken, inwiefern es durch die ihm innewohnende Komplexität sämtliche Fragen neu aufwirft, als deren Kristallisationspunkt es dient."⁷¹⁰

Das bedeutet, dass die Lesbarkeit davon abhängig ist, wie die singulären Einzelheiten wahrgenommen werden, und wie diese Einzelheiten das Ereignis durchdringen. Die echte Lesbarkeit eines Ereignisses

⁷⁰⁶ Walter Benjamin, *GS 5, Das Passagen-Werk*, S. 578.

⁷⁰⁷ Georges Didi-Hubermann, *Remontagen der erlittenen Zeit*, S. 21.

⁷⁰⁸ Hanno Möbius, *Das Abenteuer "Essayfilm"*, S. 12.

⁷⁰⁹ Walter Benjamin, *GS 5, Das Passagen-Werk*, S. 578.

⁷¹⁰ Georges Didi-Hubermann, *Remontagen der erlittenen Zeit*, S. 17.

ergibt sich durch die Wahl eines Begriffs, der sich einem Gegenstand zuordnen lässt, welcher das gemeinte Ereignis auch erfassen kann, sodass der Begriff mit dem Ereignis zusammenwachsen kann, in seiner Singularität sowie in seiner Komplexität. Bilder zum Beispiel aus dem Konzentrationslager und von der Befreiung sollten so gelesen werden, dass auch die Konstruktion dieser Bilder sichtbar wird. Die Frage ist nicht, was die Bilder zeigen, sondern was sie verraten. Bei der Betrachtung soll ein kritischer Punkt gefunden werden, um diese Bilder lesen zu können. Keinesfalls sollte eine endgültige Interpretation angenommen werden, sondern diese Bilder neu zu montieren, ist eine Anforderung, um sie zu rekontextualisieren. Diese Bilder sollten im Kontext mit anderen Dokumenten, mit anderen Berichten und anderen Zeugnissen verglichen und relational analysiert werden. Das Zusammenspiel von mehreren Relationen, also mehreren Beziehungen, Beziehungsgefügen oder Beziehungsgeflechten mit ihren jeweils unterschiedlichen Zugängen kann durch die Montage als Methode dargestellt werden.

Wenn die Bilder sich an derselben Stelle entsprechen und auch widersprechen, ohne eine Lösung oder eine Synthese herzustellen, dann handelt es sich um ein *dialektisches Bild*. "Ein Bild hat niemals das letzte Wort (genau so wenig wie ein Wort übrigens)." ⁷¹¹ Wie das Essay, so hat auch das *dialektische Bild* eine offene Form, in dem die Totalität als solche nie erreicht wird. ⁷¹² Die Montage zeigt, dass Bilder nie eine endgültige Bedeutung haben können. Sie können immer wieder in einen neuen Kontext gestellt werden, weshalb die Montage ein offener Prozess ist. Dadurch werden die Bilder re-montiert und produzieren dabei neue Bedeutungen. "Die Lesbarkeit stellt sich in der Montage ein: in der als Form und als Essay betrachteten Montage. Als eine Form, die geduldig herausgearbeitet wird und sich nicht in ihrer Gewissheit verschließt." ⁷¹³ Jedes Essay ist eine Form von Selbstbetrachtung, die immer wieder neu anfängt. Es gibt kein letztes Wort, sondern alles wird immer wieder noch einmal demontiert und wieder neu re-montiert. Man versucht auf andere Art und Weise sich auszudrücken. Das heißt aber auch gleichzeitig, man muss alles wieder neu lernen. ⁷¹⁴

Die Gedanken müssen erneut aufgerufen werden, es muss immer wieder neu gelernt werden, um die Bilder besser einprägen zu können. Nach Didi-Hubermmann sollte der Mensch versuchen, immer "neu zu sehen, neu zu lesen, und dann das, was er neu gesehen hat, mit dem, was er neu gelesen hat, neu zu

⁷¹¹ Georges Didi-Hubermann, *Remontagen der erlittenen Zeit*, S. 110.

⁷¹² Theodor Adorno, *Der Essay als Form*, S. 26.

⁷¹³ Georges Didi-Hubermann, *Remontagen der erlittenen Zeit*, S. 114.

⁷¹⁴ Edb., S. 118.

montieren (remontieren).“⁷¹⁵ Die Herausforderung, um neu sehen zu können ist es “die Augen entwaffnen, den Blick zu lösen, auf zuvor Gedachtes zu verzichten.“⁷¹⁶ Man sollte sich nicht auf das verlassen, was man gelernt hat, und auch nicht auf die Tradition der Bedeutungsübermittlung. Stattdessen ist es notwendig, diese zu hinterfragen. Die Historikerinnen sind kein Nostalgikerinnen, sondern sie öffnen die Zeit und sie bemühen sich, die Dinge neu zu sehen und zu vermitteln. In den Filmen von Harun Farocki stellt die Montage weniger ein reines Zusammenfügen von Bildern dar, sondern kann vielmehr als ein Versuch betrachtet werden, die in den Bildern enthaltenen Konflikte sichtbar zu machen.⁷¹⁷ Um eine neue Lesbarkeit zu konstruieren, zeigt Farocki in seiner Montage die Spannungen zwischen den Dokumenten im Archiv auf. Durch seine tiefgreifende Betrachtung von Bildern ist Farocki “ein Erfinder, ein, im archäologischen Sinne, Entdecker, oder, im Sinne der beständigen Durcharbeitung der Dokumente selbst, Konstrukteur - dialektischer Bilder.“⁷¹⁸ Farocki organisiert seine Geschichtsbearbeitung so, dass “ein Bild nicht den Platz des vorhergehenden einnimmt“⁷¹⁹, sondern die Singularitäten als Besonderheiten der Geschichte durch die Montage respektiert werden.

Die Darstellung von Opfern sollte nach Farocki nicht instrumentalisiert, sondern analysiert werden. Der Unterschied der Bedeutung von Bildern liegt in ihrem Zusammenhang. Die Bedeutung ist von den historischen Bedingungen abhängig. Dadurch enthält das Bild unterschiedliche Lesbarkeiten. In seiner Untersuchung zur Lesbarkeit von Filmen über den Zweiten Weltkrieg stellt Didi-Hubermann fest, dass einige Filme einen analytischen Zugang zur Darstellung der historischen Ereignisse wählen, während andere eine eher ignorante und instrumentalisierende Perspektive auf die Kriegsbeteiligten sowie eine Tendenz zum Negationismus in Bezug auf die Opfer aufweisen. Die Darstellung der Geschichte wird für die jeweilige ideologische Sichtweise missbraucht. Farocki demontiert und montiert die Bilder, ohne seine eigene Position als Subjekt des Sehens und Wissens zu unterstreichen. Auf Basis der Filme von Farocki hat Didi-Hubermann die Aufgabe der Montage formuliert. „Montieren: sich die Zeit nehmen, um die Zeiten wieder aufzuspalten, sie zu öffnen. Sie wieder neu zu lernen, sie wieder zu

⁷¹⁵ Edb., S. 119.

⁷¹⁶ Ebd., S. 128.

⁷¹⁷ *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, R.: Harun Farocki, DE, 1989.

⁷¹⁸ Vgl. Georges Didi-Hubermann, *Remontagen der erlittenen Zeit*, S. 136.

⁷¹⁹ Ebd., S. 139.

erkennen, sie uns remontiert wiederzugeben, um die Gewalt der Welt besser anzuprangern.“⁷²⁰ Didi-Hubermanns Sichtweise zur Montage entsteht aus seinem geistigen Bezug zu Walter Benjamin. Montieren ist für Didi-Hubermann immer ein Remontieren.

„Was ist eine remontierte Zeit? Es ist eine aufgespaltene, zerstückelte Zeit, sichtbar gemacht im Intervall und im Nebeneinander ihrer Fragmente, die wir in einer simplen Aufeinanderfolge - wenn ein Bild an die Stelle des vorausgehenden tritt und es verschwinden lässt - vergessen hätten. Es ist eine Zeit, die der Exegese und der Anamnese unterzogen wird. Also eine exponierte Zeit.“⁷²¹

Bei Farocki ist die Montage eine Art philosophische Betrachtung der Geschichte. Aber diese Betrachtung ist nicht aus der Position von einem absoluten Wissen zu verstehen, sondern entsteht dialektisch. Didi-Hubermann fasst die Montage in Filmen von Farocki als einen dialektischen Apparat auf. Die Bilder stehen in einem Dialog mit nebenstehenden Bildern. Ihre Bedeutung ist nie endgültig, sondern offen für weitere Dialoge. Jedes Bild ist bereit, in neue Zusammenhänge eingesetzt, neu remontiert zu werden. Dadurch sind sie offen für das Produzieren von neuen Bedeutungen. Farocki will dadurch die Dramaturgie weder auf die Narration noch auf den Kommentar reduzieren. Die Remontage bringt die Geschichte zu keinem absoluten Ende. „In einer Montage gibt es kein treffendes letztes Wort.“⁷²²

In Sinne Benjamins sollte die Filmgeschichte nicht intellektuell organisiert werden, vielmehr ist es die Materie und Geste, die man am Schneidetisch manipuliert. Die Arbeit der Montage ist die Arbeit von dazwischen - die Arbeit zwischen Filmaufnahmen und Idee.⁷²³ „Schließlich ist die Arbeit der Montage ein Akt der Entscheidung, denn sie nimmt Schnitte vor an den Bildern und sorgt dafür, dass sie gegenseitig, die einen gegenüber den anderen, Position beziehen.“⁷²⁴ Die Arbeit der Montage ist also immer bereit für einen Neuanfang, Alles immer wieder neu zu denken. Die Ereignisse sind virtuell für neue Interpretation offen. Es entsteht die Möglichkeit durch die Montage vom selben Material eine

⁷²⁰ Ebd., S. 168.

⁷²¹ Ebd., S. 168.

⁷²² Ebd., S. 169.

⁷²³ Ebd., S. 171.

⁷²⁴ Ebd.

neue Interpretation vorzunehmen. „Die Montage ist daher eine Arbeit, die ihre eigenen Ereignisse zu reflektieren und zu kritisieren vermag.“⁷²⁵ Sie ist in ihrer Form wie das Essay, aus einer Vielfalt der Dinge aufgebaut, die zu sammeln und zu lesen sind. Es ist die Aufgabe der Montage, die Dinge mit unsichtbaren Kräften zusammenzuhalten, die sonst durcheinander kollern.⁷²⁶

⁷²⁵ Ebd.

⁷²⁶ Vgl. Harun Farocki, *Quereinfluss/ weiche Montage*, in: *Brecht plus minus Film*, Martin/ Wizisla, S. 121.

Zusammenfassung

Im Film *La Jetée* bedeutet die Rückkehr in die Vergangenheit des namenlosen Mannes keine reine Wiederholung. Die Todesszene wiederholt sich noch einmal, aber diesmal erlebt er sie anders als in seiner Kindheit. So erfolgt die Beobachtung seines eigenen Todes nicht mehr aus der Position des Kindes, sondern aus dem Blickwinkel des Mannes selbst, welcher in der Filmszene umgebracht wird. Dieses Mal ist der Fokus bei den Bildern nicht mehr auf die Frau gerichtet. Sie tritt in den Hintergrund. Die ursprüngliche Szene war Eine aus der Perspektive des Kindes. Dabei werden die Bilder als außerhalb des Geschehens betrachtet. Die Schlussszene erlebt der Protagonist auf seiner Zeitreise nicht mehr als Kindheitserinnerung, sondern als Erfahrung, Wahrnehmung und als neue Erkenntnis. Die Erzählung wird nicht mehr aus der Position von jemanden, der sich erinnert, erzählt, sondern von jemanden, der diese Momente in Jetzt erlebt und dabei die Ereignisse subjektiv wahrnimmt. Die Vergangenheit ist zur Gegenwart und deswegen lebendig geworden.

Die Vergangenheit seiner Kindheit erscheint für den Helden gegenwärtig. Zunächst wird der Tod aus der Kindsperspektive wie ehemals betrachtet. Das, was sich auf der Terrasse entfaltet, ist Dreierlei: Erstens ist die Szene immer gegenwärtig in seiner Erinnerung, zweitens ist diese Szene Vergangenheit; also vorbei, drittens ist diese Szene *aktuell* gegenwärtig; weil er sie gerade eben in diesem Moment erlebt und dadurch zu einer neuen Erkenntnis kommt.

Die Erinnerung unternimmt eine Art Rekonstruktion, die Bilder sind gleichzeitig *aktuell* und *virtuell* (Erinnerung). Sie zeigen gleichzeitig die Gegenwart und die Vergangenheit. Der Held befindet sich in seiner Erinnerung, um die Rätsel dieser Bilder zu entkoppeln. Im Moment seines Todes ist sich der Mann bewusst, dass er als Kind der Zeuge seines eigenen Todes als Erwachsener war. In der letzten Szene sind sie Bilder gleichzeitig *aktuell* und *virtuell*, wo eine erlebte Erinnerung ein erinnertes Erlebnis trifft; wo erlebte Gegenwart die erinnerte Vergangenheit im Bild begegnet. Der Mann und das Kind, welches er einmal war, treffen sich auf der Terrasse des Flughafens Orly. Aufgrund der Zirkularität der Geschichte ist das Geschehene immer bereits eine Erinnerung und der Gegenstand der Erinnerung ist immer das, was bereits geschehen ist. Ohne das Erinnerungsbild vom Anfang des

Filmes würde es keine Szene in der Schlusssequenz geben. Sie sind verbunden und repräsentieren die Gegenseite ein und desselben Bildes. Sie sind gleichzeitig Zustand und Ereignis. Sie sind verschränkt.

Es ist unmöglich das Bild aus der Szene zu entfernen oder die Fotografie vom Film zu trennen. Daher entsteht hier eine Ambivalenz im Erleben und in der Wahrnehmung des Films. Es entsteht eine Art Kristallisationspunkt, die Verschränkung der zeitlichen Wahrnehmung und der entsprechenden Gefühle. *La Jetée* ist im Stande zwei verschiedene Zeiten in einem Bild darzustellen. In dem Film treffen sich "die objektive fotografische Zeit, andererseits die kinematographische Zeit, erlebt als Erfahrung der Dauer".⁷²⁷ Die *Dauer* bedeutet keine messbare Zeit, sondern im Sinne Bergsons ist sie als *Durée* zu verstehen; als die konturreiche, dauernde Gegenwart. Das Ende des Films ist zugleich der Anfang der Geschichte. Durch die gegenseitige Durchdringung der verschiedenen Zeitlichkeiten entsteht im Film ein Gefühl des Vertigo. In *La Jetée* manifestiert sich das Schwindelgefühl jedoch nicht, wie in der Regel der Fall, im Raum, sondern in der Zeit. Durch die Ununterscheidbarkeit und das Ineinanderfließen verschiedener Zeitebenen entsteht in diesem Film ein Gefühl der Ohnmacht. Der Protagonist ist sich bewusst, dass das Kind, welches er gewesen ist, auch im Moment seines Todes anwesend ist. Durch die Zeitreise wird seine Vergangenheit zur Gegenwart.

Der Anachronismus entsteht bereits zu Beginn des Films durch die Durchdringung verschiedener Zeitebenen. Der Held ist von Anfang an immer schon tot, sonst würde es ja dieses Erinnerungsbild nicht geben, welches ihm die Zeitreise ermöglicht. Gleichzeitig ist er immer schon am Leben, sonst würde das Kind, das er einmal gewesen ist, nicht seinen eigenen Tod beobachten können, welcher eine Voraussetzung für die Erinnerung war. Der Moment auf der Besucherterrasse des Flughafens Orly, wo der namenlose Mann gleichzeitig mit sich als Kind anwesend ist, ist eine Form von "déjà vu und déjà vécu, bereits gesehen und bereits erlebt".⁷²⁸ Der Film endet mit dem Tod des Protagonisten, aber die Geschichte geht hier nicht zu Ende, sie fängt da erst an. Es zeigt sich, dass "was in deren Verlauf geschieht, als etwas, das zugleich immer schon bereits passiert ist und immer auch noch [Mals] passieren wird, in einer Vergangenheit, die eine zukünftige ist, und in einer Zukunft, die eine

⁷²⁷ Philippe Dubois, *La Jetée de Chris Marker*, S. 39.

⁷²⁸ Eine Form der Verdoppelung der Zeit in aktuelle und virtuelle Zeit. Barbara Filser, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, S. 204.

Vergangenheit ist.”⁷²⁹ Statt eine lineare Zeit entwickelt *La Jetée* eine andere Konzeption der Zeit. Phillipe Dubois hat sie als “chronos sans logos“⁷³⁰ definiert, eine Art von zeitlicher Koexistenz. Diese zeitliche Koexistenz ist die Herausforderung des 20. Jahrhunderts. Der Schlusspunkt erweist sich als Ausgangspunkt, sodass sich die These ableiten lässt, dass ihr Anfang immer auch ihr Ende ist.⁷³¹

Die Fotografie hat die Filmaufnahmen von der Chronologie befreit, die normalerweise in ihrer Bewegung gegeben ist. Der Film wird damit nicht mehr als Medium, welches die Bewegung reproduziert, sondern als ein Medium, welches die Bewegung des Films selbst zu definieren imstande ist. Die Entfaltung der Bilder bleibt chronologisch - in Form von nacheinander, aber nicht notwendigerweise zeitlich chronologisch. Vielmehr zeigt sie sich als gedehnte Gegenwart, in der die Bilder nebeneinanderstehen. *La Jetée* ist ein *Zeit-Bild-Kino* Film. Durch die Umdrehung von Anfangsszene in der Schlusssequenz zeigt sich die Kristallstruktur. Innerhalb des filmischen Narrativs lassen sich zahlreiche Merkmale nicht voneinander unterscheiden. Dies betrifft insbesondere die Beziehung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die Abgrenzung von Gedächtnis und Wahrnehmung sowie die Frage, was jeweils vorher und nachher ist. Die Geschichte entwickelt sich in Form einer Wiederholung, wobei ein dauerhafter Kreislauf von Bildern und Erzählung entsteht. Dieser Kreislauf umfasst sowohl die Bewegung der Bedeutung innerhalb der Bilder als auch die Bewegung der Bilder selbst. *La Jetée* zeigt keine einfache Zeitstruktur, es ist nicht mehr die Zeitlichkeit in den Bildern, sondern die Zeitlichkeit der Bilder, die von Bedeutung ist. Es ist eine Bergsonsche Zeitstruktur, die ihren eigenen Rhythmus hat. Die Zeit stellt sich hier als eine *Dauer* dar. Der Film wird von der chronologischen Zeit befreit und taucht in eine Form von *Kairos*, der *Jetztzeit* ein. In *La Jetée* ist der Held immer schon bereits tot. Er hat sich schon als Kind beim Sterben zugesehen.

Die vielfältigen kleinen Montage-Geschichten, herausgenommen aus linearer Zeitfolge, sind “konfektionierte Bauglieder“⁷³², aus welchen Marker Konstellationen baut. Benjamin bezeichnet diesen Vorgang als Dialektik im Stillstand.⁷³³ Chris Marker kann als Archäologe des Wissens bezeichnet werden, der aus seinem Museum der Erinnerung über die Welt berichtet. Außerdem ist er

⁷²⁹ Barbara Filser, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, S. 205.

⁷³⁰ Vgl. Philippe Dubois, *La Jetée de Chris Marker*, S. 41.

⁷³¹ Barbara Filser, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, S. 204.

⁷³² Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS 5, S. 575.

⁷³³ Vgl. Ebd., S. 578

Regisseur, Anthropologe, Philosoph, Politologe, Dichter und Ästhetiker. In seinen künstlerischen Werken unternimmt Chris Marker den Versuch, die Geschichte der westlichen Zivilisation zu dekonstruieren. Die Geschichte stellt für Marker weder eine progressive Entwicklung noch eine Geschichte von Helden, die gleichzeitig die Sieger sind, dar. Stattdessen wird die Geschichte von Markern als ein Ort des Konflikts wahrgenommen, der von zahlreichen Mythen geprägt ist. Die Filme von Chris Marker sind immer als eine Kritik der Zivilisation und ihres Fortschritts zu verstehen; als eine Kritik der veralteten Idee des ewigen Fortschritts. Die Bedeutung der Bilder allein umfasst nicht die Totalität eines Ereignisses. An folgendem Beispiel sei dieser Gedanke verdeutlicht: Ein Bild als Fotografie mit einem Stuhl kann verschiedene Assoziationen in Betrachtende hervorrufen. Es stellt sich die Frage aus welchem Zeitalter der Stuhl stammt. Ist es ein mittelalterlicher Stuhl, oder einer, der im 21. Jahrhundert hergestellt wurde? Die Beschaffenheit und der Zeitpunkt des Entstehens können vielfältige Auskunft über diese Zeit geben, zum Beispiel über soziale Verhältnisse, über die Auswahl und Handhabung der vorhandenen Materialien und die Möglichkeiten ihrer Verarbeitung. Deswegen ist es wichtig, die Bilder in ihrem Kontext zu betrachten und dadurch zu verstehen.

In dieser Dissertation habe ich versucht, eine Forschungslücke in Bezug auf die Zeitwahrnehmung zu bearbeiten. Dabei schlage ich eine relationale Thematisierung vor, die zwei Konzepte (*dialektisches Bild* und *Kristallbild*) zur Zeitverschränkung mit einem Film in Beziehung bringt. Obwohl über beide Autoren, Deleuze und Benjamin, viel geschrieben wurde, ist ein Vergleich zwischen ihren Bildkonzepten bisher nur in Ansätzen erfolgt. Die Schwierigkeit für eine systematische Analyse besteht darin, dass Benjamins Theorie sich aus Elementen verschiedener Diskurse zusammensetzt und dass er selbst seine Philosophie in keinem Text stringent ausgeführt, sondern diese – kaleidoskopartig – auf zahlreiche Arbeiten verstreut hat. Diese fügen sich bei ihm immer zu einer offenen, mehrdimensionalen Versuchsanordnung zusammen. Gleichzeitig muss man berücksichtigen, dass sein Hauptwerk *Das Passagen-Werk* unabgeschlossen blieb und nur in Fragmenten vorhanden ist. Aus diesem Grunde ist eine systematische Auseinandersetzung zwischen Benjamin und anderen Autoren eine herausfordernde Aufgabe. Deswegen habe ich neben dem direkten Vergleich beider Konzepte auch den Film *La Jetée* herangezogen. Dies begründet sich daraus, dass der Film in der wissenschaftlichen Literatur häufig im Kontext von Deleuze, aber auch in Bezugnahme auf Benjamin diskutiert wird. Neben dem direkten Vergleich der Zeitkonzepte habe ich in meiner Arbeit nun die bisherigen Erklärungen zur Analyse des Films als Ausgangspunkt meiner Untersuchung dieser Konstellation genommen. Ich habe durch diese

Auseinandersetzung zu klären versucht, wo die Gemeinsamkeiten und wo die Unterschiede im Zeitverständnis von Benjamin und Deleuze liegen. Sowohl die beiden analysierten Theorien als auch der Film *La Jetée* manifestieren ein eigenständiges Verständnis eines zeitlichen Ablaufs, der sich durch eine divergierende kritische Haltung gegenüber der Geschichtsschreibung auszeichnet.

In seiner Arbeit *Devant l'image* und *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* erläutert der französische Philosoph und Kunsthistoriker Didi-Hubermann, dass es nicht die Aufgabe der Kunsthistorikerinnen ist, die Entschlüsselung und Transkription der Bedeutung von Bildern vorzunehmen. Vielmehr sei es ihre Aufgabe, den Bildern und ihren vielfältigen Bedeutungen eine Resonanz zu erlauben. Die Konzeption eines *dialektischen Bildes* sowie die Kreation eines *Kristallbildes* erfolgt in Zusammenarbeit zwischen Autorinnen und Zuschauenden. Dabei nimmt die Zuschauende die Rolle einer Semiotikerin bzw. Interpretatorin ein.

Benjamins Denken führt ihn zu der Idee, Zeit radikal anders als linear zu verstehen, nämlich als *kairologische* Zeit. Nichtsdestotrotz sind seine Ideen fest in der chronologischen Zeit selbst eingebunden. Im Sinne Benjamins bietet die *kairologische* Zeit die Möglichkeit, einen revolutionären Schritt zu machen, um eine radikal andere Gegenwart und Zukunft zu produzieren. Nach Benjamin sollte man sich bewusstmachen, dass jeder Moment in der Gegenwart das Potential besitzt, dass etwas Neues entstehen kann. In seinem Sinne ist es ein neuer Anfang, eine Erlösung, eine Möglichkeit, mit der Vergangenheit und ihren Mustern zu brechen.

Im Gegensatz dazu basieren die Ideen von Deleuze auf einer *Temporalität*, die von einer inneren Transformation ohne äußere Veränderung ausgeht. Bei Deleuze gibt es keine Revolution, sondern die Welt wird durch die Augen einer a-historischen Wahrnehmung betrachtet. Eine solche Wahrnehmung baut keine Hierarchie zwischen Erfahrungen auf, sie nimmt die Ereignisse vielmehr in Form einer puren Kontemplation wahr.

Die Zeit im Sinne Benjamins erlaubt es einerseits, schon gegebenen Ereignissen eine neue Bedeutung zuzuschreiben. Andererseits sieht er in der Zeit die Möglichkeit, dem zeitlichen Ablauf eine radikal andere Richtung zu geben. Er nennt dies Revolution. Die von Benjamin formulierte Geschichtsphilosophie ist eine Philosophie der Aktion und der radikalen Veränderung. Im Zentrum

seiner Kritik an der Geschichtsphilosophie steht die historische Kontinuität, die auf der Grundlage einer kausalen und linearen Erzählung konstruiert wird. Diese Narration lässt den Eindruck entstehen, dass die Geschichte einen kontinuierlichen und kausalen Zusammenhang hat. Als Antwort auf diesen künstlichen Aufbau von Geschichte durch Narration entwickelt Benjamin einen Blickwinkel, der es erlaubt, die Geschichte und die Zeit politisch zu betrachten. Indem man die narrative Kontinuität durch politische Betrachtung ersetzt, wird eine diskontinuierliche Geschichte produziert. In Benjamins Sicht führt die so entstandene diskontinuierliche Geschichte zur Entstehung einer *echten historischen Zeit*,⁷³⁴ welche die bis jetzt dominierende chronologische Zeit in der Geschichtserzählung ersetzen soll.⁷³⁵ Obwohl er Kritik an der kontinuierlichen Zeitbetrachtung übt, versucht er nicht, den zeitlichen Ablauf an sich in Frage zu stellen, weil für ihn die wesentliche Kraft, die Welt zu verändern, in beiden Konzepten enthalten ist. Seine Ideen konzentrieren sich jedoch auf das Handeln selbst, auf die Jetztzeit, in der ein Bruch in der Zeit entsteht.⁷³⁶ Indem man die Zeit politisch betrachtet, öffnet sich die Möglichkeit, einen revolutionären Schritt zu machen, durch welchen die gesamte Welt und die Geschichte neu betrachtet werden kann. Benjamin betrachtet den Schritt in die *kairologische Zeit* als eine surrealistische Erfahrung. Aber er versucht nicht, den gesamten zeitlichen Ablauf im surrealistischen Sinne herzustellen. Vielmehr öffnet sich die *kairologische Zeit* in jeder *Jetztzeit* als Zeit der Aktion und als Zeit der Gefahr.

Die Betrachtung von Geschichte sowie das Verständnis vom zeitlichen Ablauf sind wesentliche Elemente, die für Benjamins Philosophie eine entscheidende Rolle spielen und Veränderung ermöglichen. Ohne diese Elemente wäre ein Schritt in die *kairologische Zeit* nicht möglich. Im Konzept des *dialektischen Bildes* begegnen sich unterschiedliche Blickwinkel und bauen dadurch eine Konstellation auf. Es ist eine Montage der Geschichte, die auf die Grundlage von Erfahrungsprozesse entsteht und wahrgenommen wird. Das bedeutet ein Zusammenkommen von Vergangenheit und Gegenwart als Form einer Verschränkung, die durch Erfahrung umgeformt, also montiert wird. Es ist der Aufbau von etwas Neuem, das in sich gleichzeitig Elemente von Zerstörung und Konstruktion beinhaltet.

⁷³⁴ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, S. 578.

⁷³⁵ Walter Benjamin, *GS I*, S. 1242.

⁷³⁶ "In dieser Struktur erkennt er das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit." Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, *GS I*, S. 703.

Im Unterschied zu Benjamin stehen die Bilder bei Deleuze immer in Bezug zueinander, indem sie ständig agieren und aufeinander reagieren. In *Bewegungs-Bildern* wird die Zeit indirekt dargestellt. Die Zeit wird aus der Bewegung im Raum erzeugt. Erst im *Zeit-Bild* wird die Zeit an sich direkt spürbar. Das Konzept des *Zeit-Bilds* bei Deleuze gründet auf Bergsons Überlegungen über die Zeit. Die durch das *Zeit-Bild* hervorgehende Sichtweise von Zeit betrachtet diese nicht ausschließlich durch das Messen des Tickens einer Uhr. Bergson unterscheidet die menschliche Erfahrung von Zeit von der technischen Wahrnehmung der Zeit. Ihm zufolge wird die psychologische Erfahrung von Zeit beim Menschen durch temporale Beziehungen aufgebaut und dadurch als *Dauer* wahrgenommen. Im *Zeit-Bild* breiten sich Erfahrung und Wahrnehmung aus der Gegenwart in die Vergangenheit und die Zukunft aus. Es ist eine subjektive und persönliche Wahrnehmung der Zeit. Im Kontext des *Bewegungs-Bild-Kinos* manifestiert sich Zeit als ein Nebenprodukt der Bewegung, während sie im *Zeit-Bild-Kino* unmittelbar erfahrbar ist. Im *Zeit-Bild-Kino* wird die Zeit nicht durch die Verbindung der Bilder hergestellt, sondern befindet sich in den Bildern selbst. Die Organisation von Raumtiefe funktioniert als neue Form von Montage. Die Zeit wird durch das Verhältnis zwischen Vordergrund und Hintergrund, das heißt durch Tiefenschärfe erzeugt. Durch die Tiefenschärfe wird die „Verzeitlichung des Bildes“⁷³⁷ erzeugt. Somit wird die Zeit also innerhalb des Bilds hervorgebracht. Dadurch entsteht eine Montage innerhalb des Bildes. Sie steht im Gegensatz zur klassischen Methode der Montage, die auf der Verbindung von Bildern basiert. Die Bedeutung einer Montage im *Zeit-Bild-Kino* liegt nicht mehr darin, wie Bilder miteinander verbunden sind, sondern darin, welche Wirkung sie im Medium der Zeit entfalten. So betrachtet, nimmt die Montage im *Zeit-Bild-Kino* eine wesentliche Position als Teil der Bilder ein, sodass man das *Zeit-Bild-Kino* als *Montage-Bild*⁷³⁸ verstehen kann.

Sowohl Benjamin als auch Deleuze formulieren eine Kritik an einem Geschichtsverständnis, das die Zeit als chronologische Zeit begreift. Beide entwerfen sie damit auf ihre eigene Art und Weise eine kritische Bildtheorie: Benjamin durch das Konzept des *dialektischen Bildes* und Deleuze mit dem des *Kristallbildes*.

⁷³⁷ Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 58.

⁷³⁸ Vgl. Noa Levin, *Living Mirrors of the Universe: Expression and Perspectivism in Benjamin and Deleuze after Leibniz*, S. 168.

Wo Benjamin mit dem dialektischen Bild versucht, die Geschichte politisch zu betrachten, versucht Deleuze mit seinem *Kristallbild* eine reine Beschreibung der Erfahrung in die Welt zu setzen. Bei beiden Denkern ist die Montage ein wesentliches Element ihrer jeweiligen Bildtheorie. In Benjamins *dialektischem Bild* hat die Montage sowohl konstruktiven als auch destruktiven Charakter. Bei Deleuze beinhaltet die Montage des *Kristallbildes* an sich kein destruktives Moment. Beide Philosophien haben einen gemeinsamen Ausgangspunkt, die Veränderung der Perzeption durch körperliche Erfahrung. Sowohl bei Benjamin als auch bei Deleuze ist Erkenntnis nur durch Körpererfahrung möglich. Weiters eint Benjamin und Deleuze die Skepsis gegenüber Kausalität und Kontinuität. Der Unterschied ist, dass Benjamin versucht, in den Bildern die Wahrheit zu finden, während Deleuze die Wahrheit und den Versuch, eine Einheit in der Welt zu bauen, ablehnt. In der Welt von Deleuze hat die Darstellende aufgehört sich mit der Welt direkt durch die Aktion auseinanderzusetzen. An deren Stelle tritt die Kontemplation. Es ist eine Form von mentaler Aktivität. Daraus ergibt sich eine Welt der Unvollkommenheit, des Bewusstseins und der Subjektivität, in welcher man ständig durch seine eigenen Erinnerungen reist.

Meine Untersuchungen, die in dieser Arbeit vorgestellt werden, haben den Diskursen um Transmedialität, Essayfilm, Deleuze und Benjamin nicht nur eine weitere interdisziplinäre Perspektive hinzugefügt, sondern darüber hinaus gezeigt, wie Bild- und Zeitkonzepte im Binnenraum von Theorie und filmischer Praxis produktiv gemacht werden können.

Abstrakt

Diese Arbeit mit dem Titel „*Zeit- und Bildkonzepte bei Benjamin, Deleuze und Marker*“ beschäftigt sich mit der Reflexion von Zeit- und Bildstrukturen in der filmischen Theorie und Praxis. Dabei erstelle ich eine komparative Analyse von Walter Benjamins „*dialektischem Bild*“ und Gilles Deleuzes „*Kristallbild*“, die beide mit Formen der Zeitverschränkung operieren. Neben den genannten Theoriekonzepten wird der Essayfilm *La Jetée* (1962) von Chris Marker als ein Praxismodell (und intrinsisches Konzept) der Zeitverschränkung vorgestellt und zu den Film- bzw. Bildtheorien in Beziehung gesetzt. Auch die Theoriekonzepte werden zunächst unabhängig voneinander dargestellt und im Anschluss relational aufeinander bezogen. Auf diese Weise entsteht ein komplexes Gefüge von Zeitlichkeit, ihren Schichtungen und entsprechenden Wahrnehmungen, die der zeitgeschichtlichen Erfahrung des 20. Jahrhunderts Rechnung tragen. Aus diesem Grunde spielt die filmische Montage als Darstellungs- und Denkform auch mit Blick auf die geschichtlichen Diskontinuitäten und Zäsuren, in meiner Arbeit eine zentrale Rolle. Die Denkfiguren „*Kristallbild*“ und „*dialektisches Bild*“ sind in dem Maße, in dem sie Disparates zusammenführen, selbst montageförmig verfasst und korrespondieren darin aufs engste mit den Zeitformen des Films *La Jetée*. Ein zentrales Ziel der Arbeit ist es daher, zu zeigen, wie Formen der Montage unterschiedliche Zeitwahrnehmungen produzieren und wie die genannten Konzepte miteinander und mit den Darstellungsmodi des Films interagieren.

Literaturverzeichnis

Walter Benjamin

Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften. I-VII, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991.

Benjamin, Walter. Briefe. 2 Bände, herausgegeben u. mit Anm. versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1978.

Benjamin, Walter. Das Passagen-Werk. Tiedemann, Rolf (Hg.): Gesammelte Schriften. Bd. V 1. 1. Aufl., Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main, 1991.

Benjamin, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Aufl. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981.

Benjamin, Walter. Kleine Geschichte der Photographie. In: Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Aufl. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981.

Benjamin, Walter. Der Autor als Produzent. Aufsätze zur Literatur. Reclam, Stuttgart, 2012.

Benjamin, Walter. Sprache und Geschichte. Philosophische Essays. Reclam, Stuttgart, 1992.

Gilles Deleuze

Deleuze, Gilles. Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1997.

Deleuze, Gilles. Das Zeit-Bild. Kino 2. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1997.

Deleuze, Gilles. Henri Bergson zur Einführung. hrsg. und übers. von Martin Weinmann, Junius Verlag, Hamburg, 2007.

Deleuze, Gilles. Francis Bacon. Logik der Sensation. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. Fink Verlag, München, 1995.

Deleuze, Gilles. Nietzsche und die Philosophie. Europäische Verlagsanstalt, Hamburg, 2013.

Deleuze, Gilles. Proust und die Zeichen, Merve Verlag, Berlin, 1993.

Deleuze, Gilles. Differenz und Wiederholung, Wilhelm Fink Verlag, München, 1992.

Deleuze, Gilles. Unterhandlungen 1972-1990, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1993.

Deleuze, Gilles und Guattari, Félix. Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977.

Deleuze, Gilles und Guattari, Félix. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia, University of Minnesota Press, 1987.

Gilles Deleuze und Guattari, Félix. Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie, Merve Verlag, 1992.

Deleuze, Gilles und Guattari, Félix. *Kafka, Für eine kleine Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1976.

Gilles Deleuze und Guattari, Félix. Was ist Philosophie? Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

Sekundärliteratur

Adorno, W. Theodor. Ästhetische Theorie, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970.

Arnheim, Rudolf. Film as Art, University of California Press, Berkeley, 1957.

Arnheim, Rudolf. Motion, Film as Art. University of California Press, Berkeley, 1957.

Asendorf, Christoph. Batterien der Lebenskraft, Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert, Anabas Verlag, Weimar, 1984.

Barry, Iris. D.W. Griffith, American Film Masters, The Museum of Modern Art, New York, 1940.

Barthes, Roland. Die Helle Kamera. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985.

Barthes, Roland. Camera Lucida. Vintage Books, London, 2000.

Bazin, André. Was ist Kino? Alexander Verlag, Berlin, 2004.

Bazin, André. Around the World with Chris Marker: Part II. Time Regained. New York, N. Y. Vol. 39, Iss. 4, Jul 2003.

Berg, Ronald. Die Ikone des Realen: Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes, Wilhelm Fink Verlag, München, 2001.

Berg, Olaf. Benjamin und Deleuze: Ansätze für eine kritische Geschichtswissenschaft in Filmbildern, Zeitschrift für kritische Theorie 12, 2006.

Breton, André. Surrealistisches Manifest, Rowohlt, Hamburg, 1984.

Blümlinger, Christa / Wulff Constantin. Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., Wien, 1992.

Beckman, Karen/ Ma, Jean. Still Moving: Between Cinema and Photography, Duke University Press, 2008.

Bellour, Raymond. Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze. In: Der Film bei Deleuze, Oliver Fahle und Engell Lorenz (Hrsg.), Weimar: Verlag Bauhaus-Universität / Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1999.

Bellour, Raymond. Zwischen Sehen und Verstehen. In: Blümlinger, Christa / Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., Wien, 1992.

Bellour, Raymond. Cinema and the Moving Image. Edinburgh University Press, 2018.

Bensmaïa, Réda. From Photogram to Pictogram. Camera Obscura, vol. 24, September 1990.

Bergson, Henri. Materie und Gedächtnis, Omnium Verlag, Berlin, 2016.

Bergson, Henri. Materie und Gedächtnis, Verlag Eugen Diedrichs, Jena, 1908.

Bergson, Henri. Zeit und Freiheit, Philo&Philo Fine Arts / EVA, Hamburg, 2006.

Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen, Reclam, Stuttgart, 1980.

Bourdieu, Pierre. Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Suhrkamp Verlag, 1983.

Bordwell, David. The classical Hollywood cinema, Columbia University Press, 1985.

Breton, André. Manifestoes of Surrealism, Translated by Richard Seaver & Helen Lane, The University of Michigan Press, 1969.

Burkhardt, Lindner. Benjamin Handbuch. Leben-Werk- Wirkung. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, 2011.

Burkhardt, Lindner. Walter Benjamin im Kontext, Athenäum Verlag, Königstein, 1985.

Buck-Morss, Susan. Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2000.

Cadava, Eduardo. Words of Light: Theses on the Photography of History, Princeton University Press, Princeton NJ, 1998.

Cavell, Stanley. The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film, Harvard University Press, Cambridge, London, 1979.

Doane, Mary Ann. The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive, Harvard University Press, Cambridge MA, 2002.

Dubois, Philippe. Recherches sur Chris Marker – le corps de l'ombre, l'oeil du monde et la distance de la parole. In: Théorème, 6, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002.

Dubois, Philippe. Der Fotografische Akt, Versuch über ein theoretisches Dispositiv, Philo Fine Arts Verlag, Hamburg, 1998.

Eckel, Julia. Zeitenwende(n) des Films, Temporale Nonlinearität im zeitgenössischen Erzählkino, Schüren Verlag, 2015.

Engell, Lorenz. Bewegen Beschreiben, Theorie zur Filmgeschichte, Weimar, 1995.

Fahle, Oliver. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze. In: Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Jg. 11, 2002.

Gideon, Sigfried. Raum, Zeit, Architektur: Die Entstehung einer neuen Tradition. De Gruyter Verlag, Berlin, 2015.

Filser, Barbara. Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder, Fink Wilhelm Verlag, Paderborn, 2010.

Freund, Gisèle. Photographie und Gesellschaft, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1979.

Gandler, Stefan. Warum schaut der Engel der Geschichte zurück? In: Zeitschrift für kritische Theorie, Nr 16, 9.jg, 2003.

Gente, Peter und Weibel, Peter (Hrg.). Deleuze und die Künste, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007.

Godard, Jean-Luc. Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, Carl Hanser Verlag, München/Wien, 1981.

Green, David / Lowry, Joanna. Stillness and Time: Photography and the Moving Image, Photoworks, Brighton, 2006.

Gunning, Tom. Moving Away from the Index. Cinema and the Impression of Reality. An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In) Credulous Spectator. In: Film Theory and Criticism, 6th, Leo Braudy and Marshall Cohen (Hrsg.), Oxford University Press, New York, 2004.

Harbord, Janet. Chris Marker „La Jetée“, Afterall Books, Esche, Charles, Lewis, Mark, (Hrsg.) Cambridge: MIT Press, London, 2009.

Hansen, Miriam Bratu. Cinema and Experience, Univerity of California Press, Berkeley, 2012.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Phänomenologie des Geistes, Suhrkamp Verlag, 1986.

Hendricks, Gordon. Eadweard Muybridge, The Father of the Motion Picture, Mineola NY, 1975.

Holschbach, Susanne. Fotografie, Handbuch Medienwissenschaft, Hrsg. Jens Schröter, J.B.Metzler Verlag, Stuttgart, 2014.

Huberman, Georges Didi. Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, DuMont Verlag, Köln, 1999.

Huberman, Georges Didi. Remontagen der erlittenen Zeit. Das Auge der Geschichte II, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2014.

Hubermann, Georges Didi. Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière, Cambridge, MIT Press, 2003.

Hügel, Hans-Otto. Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen, Springer Verlag, 2003.

Horrigan, Bill. Chris Marker: Staring Back, Ausstellungskat. Columbus, The Wexner Center for the Arts, Ohio, 2007.

Horak, Jan-Christopher. Die Jagd nach den Bildern. Fotofilme von Chris Marker. In: Kämper, Tode 1997, S. 73-86. Englisch in Horak, 1997.

Jennings, W. Michael. Walter Benjamin: Dialectical Images. Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism, Cornell University Press, 1987.

Jaffé, Aniela. Bilder und Symbole aus E.T.A. Hoffmanns Märchen „Der Goldene Topf“, Hildesheim, 1978.

Kaulbach, Friedrich. Der Philosophische Begriff der Bewegung. Studien zu Aristoteles. Leibniz und Kant, Böhlau Verlag, Köln/Graz, 1965.

Kämper, Birgit. Das Bild als Madeleine. „Sans Soleil“ und Immemory. In: Kämper, Birgit, Chris Marker - Filmmessayist, Meox, München, 1997.

Kleinspehn, Thomas. Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit, Rowohlt Verlag, 1989.

Kracauer, Siegfried. Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985.

Kracauer, Siegfried. Time and History. History and Theory, vol. 6, 1966.

Kracauer, Siegfried. The Mass Ornament Weimar Essays, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, London, 1995.

Kleinspehn, Thomas. Der flüchtige Blick, Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1989.

Konersmann, Ralf. Erstarrte Unruhe. Walter Benjamins Begriff der Geschichte, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1991.

Kubelka, Peter interview by Jonas Mekas. In: Structural Film Anthology, Peter Gidal (Hrsg.), British Film Institute, London, 1978.

Levin, Noa Natalie. Living Mirrors of the Universe: Expression and Perspectivism in Benjamin and Deleuze after Leibniz, Kingston University, London, 2019.

Lindner, Burkhardt. Technische reproduzierbarkeit und Kulturindustrie. In: Walter Benjamin in Kontext, Syndikat Verlag. 1978.

Lukács, Georg. Geschichte und Klassenbewußtsein, Luchterhand Verlag, 1970.

Lyotard, Jean-François. Das postmoderne Wissen: Ein Bericht, Wien, Passagen Verlag, 2015.

Löffler, Petra. Bilderindustrie: Die Fotografie als Massenmedium. Einführung in die Geschichte der Medien, Degruyter, 2004.

Lübbe, Hermann. Geschichtsphilosophie und politische Praxis, in: Geschichte – Ereignis und Erzählung, Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel (Hrsg.), Wilhelm Fink Verlag, München, 1973.

Lupton, Catherine. Chris Marker: Memories of the Future, Redaction Books, London, 2005.

Marks, Laura. Deleuzian Politics of Hybrid Cinema, Screen vol. 35 n5, London, 1994.

Marrati, Paola. Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy, Johns Hopkins University Press, 2008.

Marchesoni, Stefano. Walter Benjamins Konzept des Eingedenkens. Über Genese und Semantik einer Denkfigur, Kulturverlag Kadmos, Berlin, 2016.

McLuhan, Marshall. Die Gutenberg Galaxis, Das Ende des Buchzeitalters, Addison-Wesley Verlag, Bonn, 1995.

Medeiros, Margarida / Flores, Theresa Mendes and Leal, Joana Cunha. Photography and Cinema. 50 Years of Chris Marker's La Jetée. Cambridge Scholars Publishing, 2015.

Metz, Christian. Photography and Fetish, October, Vol. 34, The MIT Press, Cambridge, MA, 1985.

Mitchell, W.J.T. Bildtheorie, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2008.

Moebius, Stephan. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung, Transcript-Verlag, Bielefeld, 2012.

Möbius, Hanno. Das Abenteuer "Essayfilm". In: Augen-blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 10. Versuche über den Essayfilm, 1991.

Mulvey, Laura. Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image, Reaktion, London, 2006.

Nadeau, Maurice. Geschichte des Surrealismus, Rowohlt Verlag, Paris, 1965.

Nitsche, Jessica. Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie, Kulturverlag Kadmos, Berlin, 2010.

Nitsche, Jessica, and Nadine Werner (Hrsg.) *Entwendungen: Walter Benjamin und seine Quellen*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2018.

Nsiah, Lydia. Hybrid Fotofilm, Verlag Turia + Kant, 2011.

Orlow, Uriel. Photography as Cinema: La Jetée and the Redemptive Powers of the Image. The Cinematic (ed. David Company), Whitechapel and The MIT Press, London and Cambridge, Mass. 2006.

Orlow, Urel. Dialectical Image. La Jetee and Photography as Cinema. In: Ceative Camera, no.359, August- September, 1999.

Osborne, Peter. The Politics of Time, Modernity and Avant-Garde, London/ New York, Verso, 1995.

Pannenburg, Wolfhart. Erfordert die Einheit der Geschichte ein Subjekt? In: Geschichte – Ereignis und Erzählung, Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel (Hrsg.), Fink Verlag, 1973.

Pantenburg, Volker. Farocki/Godard: Film as Theory, Amsterdam University Press, 2015.

Pasolini, Pier Paolo. Observations on the Long Take. In: The Cinematic, D. Company (ed.), Whitechapel and The MIT Press, London, 2007.

Paul, Sandro. Singled out by History: „La Jetée“ and the aesthetics of memory. In: French Cultural Studies, Bd. 10(1), 1999.

Peirce, Charles Sanders. Phänomen und Logik des Zeichen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983.

Peirce, Charles Sanders. The Collected Papers of Charles Sanders Peirce 2, Harvard University Press, 1960.

Pfotenhauer, Helmut. Benjamin und Nietzsche. In: Walter Benjamin im Kontext, Athenäum Verlag, Königstein, 1985.

Platon. Der Staat/Politeia, Hrsg. von Thomas A. Szlezák. Artemis und Winkler, Düsseldorf – Zürich, 2000.

Proust, Marcel. Die Gefangene. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981.

Rabinbach, Anson. Between Enlightenment and Apocalypse: Benjamin, Bloch and Modern German Jewish Messianism, New German Critique No. 34, Winter, 1985. Duke University Press.

Rancière, Jacques. In front of the camera lens. In: Figures of History, Polity press, 2014.

Raulet, Gérard. Einbahnstraße. In: Benjamin Handuch. Leben–Werk–Wirkung, Burkhard Lindner (Hrsg.), J.B.Metzler Verlag, 2011.

Rems, Justin. Motion(less) Pictures. The Cinema of Stasis, Columbia University Press, 2015.

Rodowick, David. Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy, University of Minnesota Press, 2010.

Rodowick, David. Gilles Deleuze's Time Machine. Duke University Press, 1997.

Ronell, Avital. Trauma TV: Twelve Steps Beyond the Pleasure Principle, in: Selected Works of Avital Ronell, Ed. Diane Davis. Urbana, University of Illinois Press. 1989.

Rosenstone, Robert. Visions of the Past, Harvard Univ. Press, 1995.

Røssak, Eivind. Between Stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2011.

Said, Edward W. Orientalism. Western Conceptions of the Orient, Penguin Classics, London, 1978.

Schaub, Miriam. Gilles Deleuze im Kino, Das Sichtbare und das Sagbare, Wilhelm Fink Verlag, 2003.

Schaub, Miriam. Gilles Deleuze im Wunderland: Zeit- als Ereignisphilosophie, Wilhelm Fink Verlag, München, 2003.

Scholem, Gershom. The Messianic Idea in Judaism, Knopf Doubleday Publishing Group, New York, 1995.

Scholem, Gershom. Zur Kabbala und ihrer Symbolik, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1973.

Schulte, Christian. Kairos und Aura Spuren Benjamins im Werk Alexander Kluges. In: Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste. Detlev Schöttker (Hg.) Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2004.

Schulte, Christian. Erfahrung und Zerstörung, zwei Texte Walter Benjamins, Vorwerk8, Berlin, 2018.

Schulte, Christian. Ursprung ist das Ziel. Walter Benjamin über Karl Klaus. Königshausen & Neumann, Würzburg, 2003.

Schulte, Christian. Kritik und Kairos, Essayismus zwischen den Medien bei Alexander Kluge. In: Inszenierung und Gedächtnis. Soziokulturelle und ästhetische Praxis, Hermann Blume, Elisabeth Großegger, Andrea Sommer-Mathis, Michael Rössner (Hrsg.), Transcript Verlag, Bielefeld, 2014.

Schulte, Christian. Ausgraben und Erinnern. Denkfiguren Walter Benjamins im Werk Alexander Kluges. In: Schulte, Christian (Hg.): Walter Benjamins Medientheorie. Konstanz: UVK 2005.

Schulte, Christian, Birgit Haberpeuntner, Valentin Mertes und Veronika Schweigl (Hg.). Walter Benjamin und das Kino. Wien, Böhlau, 2018.

Schklowski, Wiktor. Kunst als Verfahren. In: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, Jurij Striedter (Hrsg.), Fink Verlag, München, 1971.

Schleusener, Simon. Kulturelle Komplexität Gilles Deleuze und die Kulturtheorie der American Studies, Transcript Verlag, Bielefeld, 2015.

Simmel, Georg. Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Duncker & Humblot, Leipzig, 1908.

Spengler, Oswald. Der Untergang des Abendlandes, Anaconda Verlag, München, 2017.

Steiner, Uwe. Walter Benjamin 1892 - 1940 zum 100. Geburtstag, Peter Lang AG, Europäischer Verlag des Wissenschaften, Berlin, 1992.

Stenger, Erich. Die Photographie in Kultur und Technik, Verlag E.A. Seeman, Leipzig, 1938.

Sutton, Damian. Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time, University of Minnesota Press, 2009.

Tiedemann, Rolf. Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamin, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983.

Weigel, Sigrid. The Flash of Knowledge and the Temporality of Images: Walter Benjamin's Image-Based Epistemology and Its Preconditions in Visual Arts and Media History. In: Critical Inquiry 41 (Winter 2015) English translation, The University of Chicago, 2015.

Wohlfarth, Irving. On the messianic structure of Walter Benjamins last reflections. In: Walter Benjamin critical Evaluations in Cutural Theory, Peter Osborne (Hrsg.), Routledge Verlag, 2005.

Williams, James. Gilles Deleuze's philosophy of time. A critical introduction and guide. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2011.

Zumbusch, Cornelia. Wissenschaft in Bilder. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk. De Gruyter, Berlin, 2004.

Zumbusch, Cornelia. Urgeschichte. Erzählungen vom Vorstand Vergangenen bei Herder, Engels, Freud und Benjamin, 2014.

Filme

Marker, Chris: La Jetée [Am Rande des Rollfelds], Frankreich: Argos Films, 1962. 28 Min.

Marker, Chris: Le fond de l'air est rouge. Ausgestrahlt auf: Arte. Frankreich 1978. 179 Min.

Marker, Chris: Level Five. Frankreich: Ausgestrahlt auf: Arte. Übersetzung: Thomas Schulz. Argos Films 1997. 102 Min.

Marker, Chris: Sans Soleil [Unsichtbare Sonne], Frankreich: Nouveaux Pictures 1983. 100 Min.

Resnais, Alain: Hiroshima mon amour. Drehbuch: Duras, Marguerite. Frankreich / Japan: Argos Films 1959. 90 Min.

Godard, Jean-Luc: Histoire(s) du Cinéma, TV Mini Series 1989–1999, FR/CH, 1988. 4h 27m.

Farockis, Harun: Bilder der Welt und die Inschrift des Krieges, DE, 1989. 75Min.

Dowschenko, Alexander: Erde, Sowjetunion, 1930. 1h 15m.

Dowschenko, Alexander: Arsenal, Sowjetunion, 1929. 1h 10min.