

Gerd Roscher

KONSTELLATIONEN EINER ZWISCHENZEIT

Hier sollen einige Filme aus dem Vorfeld der achtundsechziger Revolte in Konstellation gesetzt und dieser Begriff selbst, wie er sich in dieser Zeit in der Ästhetik Adornos entwickelt hat, vorgestellt werden. Dahinter steht die Überlegung, dass sich in Zeiten vor dem Aufbruch, in Zwischenzeiten (in denen der Optimismus dumm und der Pessimismus unbeweglich macht, wie der Herausgeber der Essays von Montaigne, Mathias Greffrath vermerkt hat),¹ dass sich also in Zwischenzeiten Neues zu zeigen vermag und es Raum gibt für den Versuch, den Essay.

Ausgehen will ich von der erkenntnistheoretischen Fragestellung Kants nach dem Verhältnis von Anschauung und Begriff und die Bedeutung des Kunsturteils in diesem Verhältnis, wie sie Kant in der *Kritik der Urteilskraft* beschrieben hat (einen Ausgangspunkt, wie ihn Max Horkheimer für die Frankfurter Schule in seiner Dissertation Anfang der zwanziger Jahre auch genommen hat). Nach Kant bedarf alle Erkenntnis der sinnlichen Anschauung. Ohne Anschauung sind unsere Begriffe leer, sie sind rein formale Gedanken ohne Gegenstände. Ohne Begriffe andererseits ist die Anschauung »blind«. Sie kann für sich allein keine Bestimmung und keinen inneren Zusammenhang gewähren.² Wenn für Kant idealistisch die Einheit von Anschauung und Begriff möglich ist, so ist sie für die Frankfurter Schule gesellschaftlich »verbaut«, einzig in der Perspektive des Zukünftigen zu konstruieren.³ Philosophie will diese Trennung, das Desiderat ihrer Auflösung benennen, Kunst kann sie darstellen. Kunst wird so zum Protest des Humanen gegen den Zwang unterdrückerischer Institutionen.

1 Mathias Greffrath: *Vom Schaukeln der Dinge, Montaignes Versuche*, Berlin: Wagenbach 1984, S. 11.

2 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 105.

Das Unrecht, das die Begriffe gegen die Anschauung begehen, kann nur dadurch abgemildert werden, dass sie sich in Konstellationen begeben, die der Sache ihre Rechte wieder einräumen. »Konstellationen allein repräsentieren, von außen, was der Begriff im Innern weggeschnitten hat, das Mehr, das er sein will so sehr, wie er es nicht sein kann. Indem die Begriffe um die zu erkennende Sache sich versammeln, bestimmen sie potentiell deren Inneres, erreichen denkend, was Denken notwendig aus sich ausmerzte.«⁴ Ihre Form ist erst einmal der Essay, so Adorno in seinem Ende der fünfziger Jahre verfassten Aufsatz *Der Essay als Form*. »Der Essay trägt dem Bewusstsein der Nichtidentität Rechnung, ohne es auch nur auszusprechen; radikal im Nichtradikalismus, in der Enthaltung von aller Reduktion auf ein Prinzip, im Akzentuieren des Partiellen gegenüber der Totale, im Stückhaften.« »Vielleicht hat der große Sieur de Montaigne etwas Ähnliches empfunden, als er seinen Schriften die wunderbar schöne und treffende Bezeichnung ›Essais‹ gegeben hat«, zitiert Adorno Georg Lukacs.⁵

Auch in der Art des Vortrags dürfe der Essay nicht so tun, als hätte er den Gegenstand abgeleitet, und von diesem bliebe nichts mehr zu sagen. Seiner Form ist deren eigene Relativierung immanent: er muss so sich fügen, als ob er immer und stets abrechnen könne. »Er denkt in Brüchen, so wie die Realität brüchig ist, und findet seine Einheit durch die Brüche hindurch, nicht indem er sie glättet. [...] Diskontinuität ist dem Essay wesentlich, seine Sache stets ein stillgestellter Konflikt.«⁶

Hier möchte ich auf einen ersten Film aus dem Jahr 1966 eingehen: den Fotofilm *Si j'avais quatre dromadaires* (Wenn ich vier Dromedare hätte, F 1966). Chris Marker hatte in den fünfziger Jahren einen Roman veröffentlicht und erste filmische Versuche über Sibirien, China und Cuba gemacht, bis er mit dem spektakulären fiktiven Fotofilm *La Jetée* (F 1962) in essayistischer Verfahrensweise mit einer freien Bild-Text-Beziehung auf sich aufmerksam gemacht hatte. Jetzt macht er einen Fotofilm in der Tradition von Montaignes Reise nach Italien, er besteht aus 800 Fotografien aus 26 Ländern – Don Pedro gleich, der mit seinen vier Dromedaren durch die Welt zog und staunte. Die Fotografie ist auf der Jagd. Markers Film setzt sich aus einem vielschichtigen Text zusammen, der eine wirkliche und eine

3 [siehe Seite 61] Vgl. Rolf Tiedemann: »Begriff Bild Name«, in: Michael Löbig / Gerhard Schwepenhäuser (Hg.): *Hamburger Adorno-Symposium*, Lüneburg: zu Klampen 1984, S. 67.

4 Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 164.

5 Theodor W. Adorno: »Der Essay als Form«, in: Adorno: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 9-33, hier S. 17.

6 Ebd., S. 25.

imaginäre Reise präsentiert, bestehend aus Gegenüberstellungen von Wort und Bild, in denen aber das Wort, hier die Gespräche dreier unsichtbarer Redner/Sprecher, mehr oder weniger Fiktion ist. Orte und Zeiten werden zum Spiegelbild des Autors, sind Rohmaterial für die Überlegungen und Gedankenspiele des Filmemachers, die sich gegenüber den Fotografien, den Jagdtrophäen eines globalen Umherschweifens, dominant erweisen.



Philosophie aber kann sich nicht Materialien »in ihre Texte kleben«, sie kann nur versuchen ihnen näher zu kommen, indem sie deutet, enträtselt und aufschlüsselt. Dabei will Adornos Bildertheorie jedoch nicht auf eine ungeschichtlich-allgemeine Theorie hinaus, sie will Theorie sein historisch genau spezifizierter Bilder.⁷ Deshalb bezieht der Begriff der Konstellation sich nicht nur auf die Selbstbesinnung und -relativierung des Begriffs, er meint über philosophisches Denken hinaus das Verhältnis von Wort und Bild, Film und Musik. In *Komposition für den Film*, verfasst im Exil, hatte Adorno schon einer Autonomie beider Ebenen das Wort geredet, die in ein dialektisches Verhältnis zueinander treten sollen. So arrangiert der künstlerische Film »ein Klangbildgeschehen, bei dem die Dynamik kontingenter Ereignisse willkommen ist. [...] Erster Garant dieser improvisatorischen Natur ist eine mehrfache Montage, die sowohl den bildlichen als auch den akustischen Prozess als auch ihre Verbindung zu einem heterogenen Klangbildverlauf beherrscht.«⁸

Alexander Kluge hat von einem Gespräch berichtet, das er Mitte der sechziger Jahre mit Adorno über Godard geführt hat. Godards *A bout de souffle* (Außer Atem, F 1960) habe jener leichtsinnig gefunden, aber sehr entschieden in der Montage. Es habe ihn interessiert, inwiefern die Montage bei Eisenstein rhetori-

7 Tiedemann: Begriff Bild Name, op. cit., S. 74.

8 Theodor W. Adorno / Hanns Eisler: *Komposition für den Film*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 140.



rischer Natur sei und wie im Gegensatz dazu Godards Montage aus der Sache komme, aus der Unvereinbarkeit zweier Einstellungen. Es ist das dritte Bild zwischen zwei aneinander montierten Bildern, das man nicht sieht und das den Film in Bewegung hält. Der Gedanke sei typisch für Adorno, meint Kluge, dass es keine Bilder gäbe und nur das unsichtbare Bild dazwischen zähle.

Kluge selbst, der ja Anfang der sechziger Jahre Justiziar am Frankfurter Institut ge-

wesen war, verdankt viel Adornos Einfluss. Sein erster großer Film ist *Abschied von Gestern* (D 1966), die Geschichte der Anita G., für die er sich schließlich nach einem vorläufigen Drehbuch mit insgesamt sechzehn Geschichten entschieden hatte. Gleichwohl geht es ihm in dieser Zeit um »mehrschichtige Bewegungen«. »Man kann diese mehrschichtigen, polyphonen Bewegungen so definieren, dass mehrere voneinander unabhängige Bewegungslinien (Kontrapunkte) so zusammenlaufen, dass sie gemeinsam eine dritte Bewegung bilden (die nur im Gedächtnis des Zuschauers nachvollzogen wird), ohne dass die einzelnen Komponenten dadurch zerstört werden.«⁹

Adorno, der kurz zuvor verkündet hatte, dass »noch der harmloseste Kinobesuch eigentlich ein Stück Verrat an dem ist, was wir erkannt haben«,¹⁰ hat den Film natürlich gesehen, aber soweit ich weiß nicht kommentiert. Die zeitgleich erschienenen Texte Adornos zum Film sind wohl zuvor geschrieben. Sicherlich aber hat er viel von der eigenen Konzeption an Kluges Film entdecken können und das hat ihn wohl auch veranlasst, seine generelle Skepsis dem Film gegenüber zu differenzieren. Hierfür bedürfe es nach Adorno aber eines reflektierten Begriffes der Montage: »Als einziges über den Kamerarationalismus hinausgehendes Moment benutzt Benjamin den Begriff der Montage. [...] Montage aber schaltet mit Elementen der Wirklichkeit des unangefochten gesunden Menschenverstan-

9 Vgl. Klaus Eder / Alexander Kluge: *Ulmer Dramaturgien*, München/Wien: Hanser 1980, S. 44.

10 Vgl. Martin Seel: »Adornos Apologie des Kinos«, in: Günther Seibold / Patrick Baum: *Wieviel Spaß trägt die Kultur?*, Bonn: DenkMal-Verlag 2004, S. 127 ff.

des, um ihnen eine veränderte Tendenz abzuwingen oder, in den gelungensten Fällen, ihre latente Sprache zu erwecken. Kraftlos jedoch ist sie insofern, als sie die Elemente selbst nicht aufsprengt. Gerade ihr wäre ein Rest von willfährigem Irrationalismus vorzuwerfen, Adaptation an das von außen dem Gebilde fertig gelieferte Material.«¹¹

Die latente Sprache der Wirklichkeit, die auch im künstlerischen Verfahren des Films, so Adorno, aufgeschlossen werden muss. Im Gegensatz zu den Konstruktivisten kommt es ihm dabei aber nicht auf Irritationen an, die deren Konzept der Entautomatisierung der Wahrnehmung zugrunde liegt. In Viktor Schklowskis 1916 geschriebenen Text *Die Kunst als Verfahren* wird das Kunst-



werk als eine Technik beschrieben, die unsere Wahrnehmung aus der Konvention befreit und so einen »fremden Blick« auf das scheinbar Vertraute ermöglichen soll. Demnach wäre die Geschichte ästhetischer Formen die Geschichte immer neuer Entautomatisierungen, immer neuer Abweichungen durch neue

11 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 90.

künstlerische Verfahren bzw. deren Einpassung in ihnen ursprünglich »fremde« Kontexte. Dies aber bliebe nach Adorno lediglich formalistisch, dem Dargestellten äußerlich.

Die Differenz, um die es hier geht, wäre an zwei kleinen Filmsequenzen zu exemplifizieren, die fast zeitgleich entstanden sind und beide aus der konstruktivistischen Bewegung kommen: eine Sportszene aus Dziga Vertovs *Tschelowek s kinoapparatom* (SU 1929, Der Mann mit der Kamera), in der konsequent auf die



(zuweilen) falsche Koppelung der Bewegungslinien abgezielt wird und eine ebenso kleine Sequenz aus dem nicht fertig gestellten Film *Fliegende Händler* (D 1932) der Frankfurter Malerin Ella Bergmann-Michel. Auch Ella Bergmann-Michel teilt die Faszination an der Bewegung. Neben dem Leben der kleinen Straßenhändler interessiert sich die Kamera intensiv für Schiff-

schaukeln, Kettenflieger und Karussells aller Art. Und dann wird man in solch einem Karussell plötzlich gewahr, dass der Motor der Bewegung Menschen sind, die es unter ihm anschieben und so in Bewegung halten – und so der Bewegungslogik eine andere hinzufügen.

Film aber als abbildendes Medium vermag nach Adorno nur schwer jene Distanz zu schaffen, die für das Begreifen der Sprache der Dinge notwendig ist. »Die Elemente des Films behalten etwas Dinghaftes«. »Der Film findet sich vor der Alternative, wie er ohne Kunstgewerbe einerseits, andererseits ohne ins Dokumentarische abzugleiten verfahren solle. Die Antwort, die primär sich darbietet [...], ist die der Montage, die nicht in die Dinge eingreift, aber sie in schrifthafte Konstellation rückt.«¹² Von den Filmen der Kulturindustrie wird demgegenüber gesagt, sie benutzten eine durchgebildete und stereotype Bild-Sprache mit eigener Syntax und eigenem Vokabular.¹³ Dagegen sind »alle Kunstwerke Schriften, und

12 Theodor W. Adorno: »Filmtransparente«, in: Adorno: *Ohne Leitbild, Parva Aesthetica*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967, S. 83.

zwar hieroglyphenhafte, zu denen der Code verloren ward und zu deren Gehalt nicht zuletzt beiträgt, dass er fehlt. Sprache sind Kunstwerke nur als Schrift.«¹⁴ Das schließt an Kants Bestimmung des Kunsturteils als freies Spiel zwischen Einbildungskraft und Verstand an. Es bestehe im Ästhetischen, schreibt Kant, »eine Gesetzmäßigkeit ohne Gesetz, und eine subjektive Übereinstimmung der Einbildungskraft zum Verstande ohne eine objektive.«¹⁵ Adorno: »In jedem genuinen Kunstwerk erscheint etwas, was es nicht gibt. Nicht phantasieren sie es aus zerstreuten Elementen des Seienden zusammen. Sie bereiten aus diesen – Konstellationen, die zu Chiffren werden, ohne doch das Chiffrierte, wie Phantasien, als unmittelbar Daseiendes vor Augen zu stellen.«¹⁶

Mit Hegel bringt Adorno die Dualitäten von Begriff und Verstand, von Wort und Bild in Bewegung, verweigert aber die dort gedachte Synthese – negative Dialektik eben, die dem Einzelnen, Besonderen seine Eigengeltung lässt und in dem die jeweilige Ambivalenz aufbewahrt ist. Im hegelischen Sinn begreift Adorno Bilder als durchaus vorläufige Bilder, die nicht in feste Rahmen eingespannt sind und wie im Kaleidoskop auch wieder zusammenfallen und vom Denken neu gruppiert werden können. Dialektische Bilder sind keine Abbildungen, sie sind Konstellationen, zu denen Elemente der Wirklichkeit gruppiert werden. »Bilder sind keine bloßen Selbstgegebenheiten [...] sie müssen von Menschen hergestellt werden [...]. Sie sind Instrumente der menschlichen Vernunft. Sie sind Modelle, mit denen die Ratio prüfend, probierend einer Wirklichkeit sich nähert, die dem Gesetz sich versagt.«¹⁷

Dieses Überprüfen mag mit dem Vorgehen eines spielenden Kindes in Verbindung gebracht werden, das nach Freud »die Dinge seiner Welt in eine neue, ihm gefällige Ordnung« bringe. Gadamer hat das Spiel noch einfacher als ein Hin und Her, als das Spiel der Wellen und des Lichts beschrieben.¹⁸ Hinzu kommen noch andere Bestimmungen wie geregelt, in festgelegten Grenzen von Raum und Zeit, fiktiv. »Spiel«, schreibt Adorno, »ist im Begriff der Kunst das Moment, wodurch sie unmittelbar über die Unmittelbarkeit der Praxis und ihrer Zwecke sich erhebt.

13 [siehe Seite 66 unten] Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 136.

14 Adorno: *Ästhetische Theorie*, op. cit., S. 189.

15 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, op. cit., § 22, B 69.

16 Adorno: *Ästhetische Theorie*, op. cit., S. 127.

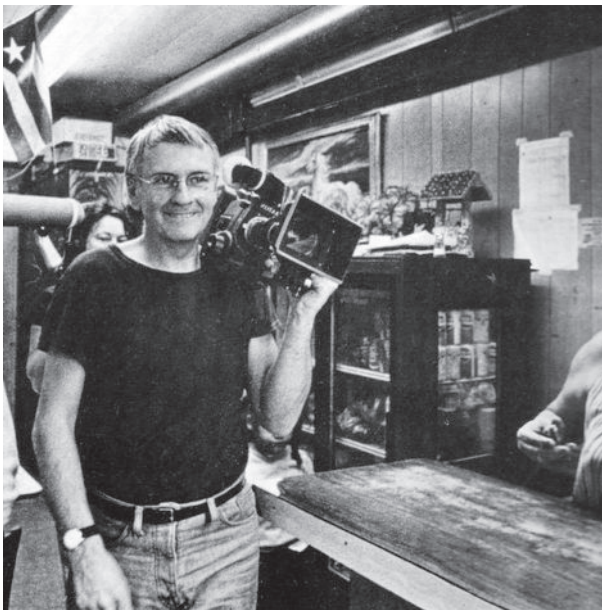
17 Tiedemann: *Begriff Bild Name*, op. cit., S.75.

18 Hans-Georg Gadamer: *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart: Reclam 1977, S. 30.

Es ist aber zugleich nach rückwärts gestaut, in die Kindheit, wo nicht die Tierheit. Im Spiel regrediert Kunst, durch ihre Absage an die Zweckrationalität, zugleich hinter diese. [...] Spielformen sind ausnahmslos solche von Wiederholung. Wo sie positiv bemüht werden, sind sie verkoppelt mit dem Wiederholungszwang, dem sie sich adaptieren und den sie als Norm sanktionieren. Im spezifischen Spielcharakter verbündet sich Kunst, schroff der Schillerschen Ideologie entgegengesetzt, mit Unfreiheit.«¹⁹

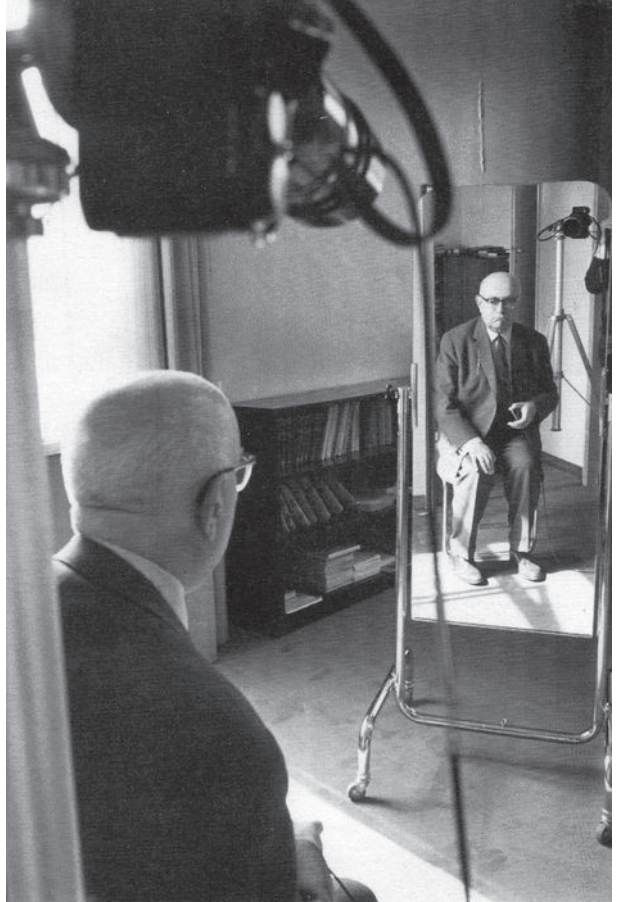
Die Anordnung des Materials ist bei Adorno also nicht spielerisch gedacht, sofern sich diese in Wiederholungen abspielt (da schwingt auch Adornos Abkehr von der seriellen Musik mit), sie muss sich aus dem jeweiligen Material heraus selbst entwickeln, ist nicht einsinnig. »Der Essay urgiert die Wechselwirkung seiner Begriffe im Prozess geistiger Erfahrung. In ihr bilden jene kein Kontinuum der Operationen, der Gedanke schreitet nicht einsinnig fort, sondern die Momente verflechten sich teppichhaft. Von der Dichte dieser Verflechtung hängt die Fruchtbarkeit von Gedanken ab.«²⁰

Im Jahr als Adorno an seiner Ästhetik zu schreiben beginnt, macht der knapp dreißigjährige Johan van der Keuken einen Kurzfilm über seinen Freund, den Fluxus-Maler und Dichter Lucebert. In Paris hatte er die Abrechnung mit der »Königin Montage« mitbekommen, die die Filmtheorie der fünfziger Jahre bestimmt hat.



Die Pariser Filmhochschule, für die er ein Stipendium besaß, hat er allerdings nur selten besucht, weil sie ihm zu arbeitsteilig, zu konventionell ausgerichtet war. Er wollte sich als Autor seine eigenen Bilder machen. Der Blick auf den Film *Een Film voor Lucebert* (NL 1967, Ein Film für Lucebert) wäre »am ehesten vergleichbar dem Verhalten von einem, der in fremdem Land gezwungen ist, dessen Sprache zu sprechen, anstatt schulgerecht aus Elementen sie zusammen-

zustümpfern. Er wird ohne Diktionär lesen. Hat er das gleiche Wort, in stets wechselndem Zusammenhang, dreißigmal erblickt, so hat er seines Sinnes besser sich versichert, als wenn er die aufgezählten Bedeutungen nachgeschlagen hätte, die meist zu eng sind gegenüber dem Wechsel je nach dem Kontext, und zu vag gegenüber den unverwechselbaren Nuancen, die der Kontext in jedem einzelnen Fall stiftet.«²¹ So beschreibt Adorno die Wahrnehmung des Essays. Und »dies stimmt genau mit dem Lebensgefühl zusammen, das alles in dem Leben hier zugleich ganz nichtig und von unendlicher Relevanz ist. Es liegt darin nicht weniger als die Kommunikation zwischen allem was ist, die Objektivität der Mimesis.« An den Rand des Manuskripts fügt er dann noch ein »Höchst wichtig, weiter ausführen« hinzu.²²



Aber wie organisiert sich ein Werk, auch das der Ästhetischen Theorie, wenn alles mit allem vermittelt ist? Ursprünglich hatte Adorno für sein entstehendes Buch eine Kapitelform mit Überschriften vorgesehen, dann dachte er wohl mehr

19 [siehe Seite 68] Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1973, S. 469.

20 [siehe Seite 68] Adorno: *Der Essay als Form*, op. cit., S. 21.

21 Ebd., S. 21.

22 Tiedemann: *Begriff Bild Name*, op. cit., S. 78.

an eine parataktische, spiralförmige Organisationsstruktur, zuzüglich eines immer wieder verworfenen und umformulierten Vorworts. »Das Buch muss gleichsam konzentrisch in gleichgewichtigen, parataktischen Teilen geschrieben werden, die um einen Mittelpunkt angeordnet sind, den sie durch ihre Konstellation ausdrücken.«²³ Er wusste aber – in der »Dialektik der Aufklärung« hatte er darüber geschrieben – von der anhaltenden Bedeutung eines eingebildeten Zusammenhangs, der Fabel, des Mythos, den die erste Aufklärung nicht zu überwinden vermocht habe. In diesem Wissen soll auch Godard auf die Frage nach der Struktur seiner Filme und ob nicht jeder Film immer noch die aristotelischen Bestimmungen von Anfang, Mitte und Ende einzuhalten habe, gesagt haben, dass das wohl noch immer so sei, aber vielleicht nicht zwingend in dieser Reihenfolge.

Die Filmemacher aber, die sich dann im Mai 1968 in den Generalständen des Films organisiert und das Festival von Cannes gesprengt haben, haben sich in ihrer aggressiven Euphorie wohl eher am Anfang einer (eigenen) großen Geschichte gewöhnt und Bilder zu Zeichen gemacht. Die dabei entstandenen *Cinétracts* (F 1968), jene kleinen Agitationsfilme, die in Vollversammlungen, Buchhandlungen usw. vorgeführt wurden und an denen auch Godard mitgewirkt hat, haben sich dann doch mehr für die Montage (der meist immergleichen Fotos und Slogans) und weniger um die Konstellation der Brüche und Widersprüche zwischen ihnen bemüht.

Und es gilt noch eine Anekdote nachzutragen, in der auch eine Konstellation aufbewahrt ist, im Mai 1969 im Hörsaal 5 der Universität Frankfurt, als eine Zwischenzeit zu Ende ging. Adorno trägt aus seiner *Ästhetischen Theorie* vor, an der er abschließend arbeitet. Er wird bald 65 und denkt daran, nach seiner Hochschultätigkeit sich wieder vermehrt seiner Kompositionsarbeit zu widmen. Da stürzen sich drei Studentinnen vom SDS barbusig (gleichsam wie revolutionäre Ikone) vor Adorno, der, wirklichkeitsfern wie vermutet, sich vor dem Anblick mit seinem Manuskript zu schützen sucht und dann unter Gejohle und Häme (ich gebe es zu) aus dem Saal flüchtet. In das Seminar ist er nicht mehr zurückgekehrt und drei Monate später ist er gestorben.

23 Adorno: *Ästhetische Theorie*, op. cit., S. 541.