

# Erfahrung und Konstruktion

Ein Nachwort zu van der Keukens Reflexionen zum Film.

In der Nachkriegszeit ist in Westdeutschland, so scheint mir, nur einmal (nach dem »Deutschen Herbst«) zur Methode des Dokumentarischen umfassend diskutiert worden, in der sogenannten Kreimeier-Wildenhahn-Debatte. Begonnen hatte sie mit sehr prinzipiellen Vorwürfen gegeneinander, auf der einen Seite gegen diejenigen, die dem Objekt mehr Eigengeltung lassen (phantasielos), und auf der anderen Seite jene, die dem Subjekt mehr Bedeutung geben wollten (romantisch). So sehr in Zeiten des Aufbruchs die Dokumente für sich sprechen mögen, in Zwischenzeiten, (in denen »der Optimismus dumm und der Pessimismus träge macht« (1), können sie das nicht in gleicher Selbstverständlichkeit. Ob sie bloße Widerspiegelung sind oder über sich hinausweisen können, bedarf der kritischen Auseinandersetzung. Vielleicht vermag Darstellung und Reflexion der nun schon dreißigjährigen Filmarbeit von Johan van der Keuken, die in dem kulturell so viel aufgeschlosseneren Amsterdamer Klima entstanden ist, hier für eine notwendige Weiterführung der Diskussion Anregung sein.

Entwürfe, Kritiken, Gespräche, Analysen, Glossen – nicht Normen sollen aufgestellt, Entscheidungen im künstlerischen Arbeitsprozeß sollen begreifbar gemacht werden, wie ihn van der Keuken (vor allem in den publizierten Gesprächen mit Robert Daudelin in Montreal 1974, mit Jean Paul Fargier in Amsterdam 1978, mit Hartmut Bitomski und Manfred Blank für die Filmkritik 1979 immer wieder im Bild der »fünf Windungen der Spirale« beschrieben hat. Reflexion, Theorie begleitet die verschiedenen Etappen des filmkünstlerischen Arbeitsprozesses, ist notwendige methodische Klärung auf jeder Ebene filmischer Produktion. Entsprechend unterschiedlich sind auch die vorliegenden Texte, sei es, daß sie filmischer Praxis vorangingen oder aber sie analysieren (etwa in den Texten zu DER FLACHE DSCHUNGEL), oder kontroverse Position markieren, wie der Text zu DER BILDERSTURM.

Bei der Korrektur der vorliegenden Übersetzungen hat van der Keuken häufig »Erörterung«, »Auseinandersetzung« durch »Diskurs« ersetzt, nicht als modische Konzession denn als Präzisierung seiner Methode, nimmt man Roland Barthes' Definition zur Grundlage: Discursus – das meint ursprünglich die Bewegung des Hin- und Herlaufens, das ist Kommen und Gehen, das sind »Schritte«, »Verwicklungen«. (2) Es geht für van der Keuken nicht um eine geschlossene Theorie des Films, aber um eine Theorie, die in der lebendigen Praxis des Filmemachens unter stets veränderten Bedingungen auftaucht, sich verdeutlicht und ausbreitet.

»Aus der Welt eines kleinen Selbstständigen« heißt die Kolumne, die van der Keuken seit über einem Jahrzehnt

für die holländische Filmzeitschrift »Skrien« schreibt. Dies ist so selbstironisch gemeint wie Wildenhahns »Industrielandchaft mit Einzelhändlern«, – der Filmemacher als Kleinproduzent. So muß es in dieser Kolumne neben der Reflexion auf die Medien auch um das Anderssein, um die anderen gehen. Wie in seinen Filmen ist hier die Welt der Unterprivilegierten Thema (in der »Dritten Welt«, in den Fabriken), die Welt der Randständigen und an den Rand gedrängten, der Ausgeschlossenen und Behinderten (die Jugendlichen, die Blinden). Wissen erwerben, heißt im Wesentlichen, den Blick auf sie richten: *Auch heute noch ist für mich das rein Visuelle – oder besser, das rein Sensorielle – immer der Kern, um den sich eigentlich alles dreht.*

Das rein Visuelle: in seinem frühen Artikel »Film ist keine Sprache« wendet sich van der Keuken vehement gegen die Reduktion des Filmischen auf die Konvention einer Sprache. *Der Film besitzt keine Zeichen und keine Bedeutungen.* Das ist 1963 wohl eher provokativ gegen den holländischen Medienpädagogen Jan Peters (3) gerichtet, der zu den Vorläufern jener Filmsemiologischen Schule zählt, die dann für mehr als ein Jahrzehnt die filmtheoretische Diskussion bestimmen sollte. Allgemein läßt sich die Kritik auf jene Film linguisten beziehen, die die existente Herrschaft eines »versprachlichten«, mit »Syntax und Vokabular« ausgestatteten Films, der sich den Schablonen der Kulturindustrie ausliefert, nicht zu hinterfragen wissen. (4) Die Schwierigkeit, den Herrschaftscharakter dieser »Filmsprache« zu durchschauen, führt van der Keuken auf die ungebrochene Existenz des in Bildern erzählenden Romans zurück, der zur Identifikation zwingt und die Eigentätigkeit des Zuschauers unterbindet.

Der Film aber müsse sich den kulturindustriellen Mustern entziehen und einen Denkprozeß in Gang bringen, *auf der Grundlage von Bildern und Tönen aus der wahrnehmbaren Wirklichkeit.* Es kann nicht mehr länger darum gehen, *eine Geschichte zu erfinden*, es kommt vielmehr auf die Befreiung der Bilder aus ihren konventionellen Festlegungen an – auf eine *Erneuerung des Auges.*

Ein Anspruch, der in der Forderung nach dem »Neuen Sehen« schon die foto- und filmtheoretische Debatte der zwanziger Jahre nicht unwesentlich bestimmt und seinen gängigsten Ausdruck in Rodčenkos Diktum gefunden hat, es sei nicht ausreichend, wenn die veränderten Verhältnisse lediglich im Austausch der Inhalte ihren Ausdruck fänden. Das Verlangen nach dem Neuen Sehen war damals Ausdruck einer Kulturrevolution mit geschichtsoptimistischer Sicht gewesen, heute muß man in Rechnung stellen, daß *der prekäre Mythos der Wachstumsgesellschaft* die Geschichte in die Katastrophe führen kann. Die Forderung nach der *Erneuerung des Auges* muß sich jetzt auf das richten, was zu verschwinden droht. Das muß auch heißen, sich einer allgegenwärtigen Bilderüberflutung zu widersetzen (worauf auch Siegfried Kracauer insistiert hat) und das Augenmerk auf das richtige Sehen, das Sehen des Besonderen, des Einzelnen zu richten. »Das Auge als Tourist« heißt ein Text bei van der Keuken: Das Auge als emphatischer Tourist.

In der Zeit seines Studiums Ende der fünfziger Jahre an der Pariser Filmhochschule (als die Autorenfilmer der »Nouvelle Vague« sich auf ihre Weise mit der Herrschaft des Narrativen auseinanderzusetzen begann), widmet sich Johan van der Keuken erst der Fotografie; der arbeits- teilige Arbeitsprozeß beim Filmemachen schreckt ihn ab. Schon als Schüler hatte er über die Fotografie als »die Kunst, die ich am meisten mag« geschrieben und sie als *die Kunst des heiligen Sehens* bezeichnet, als *das Sehen der Bedeutungen von Menschen und Dingen in ihren Beziehungen zu einander, das Sehen, wie alles in seinem Wesen durch die Zauberkraft des Lichts verändert wird, das Sehen der Poesie des Alltäglichen, das Sehen des Unstofflichen zwischen den sichtbaren Dingen.*

Da ist es noch *das einsam umherirrende Auge*, das sich im *globalen Informationsstrom* zu orientieren sucht. In dieser weltumspannenden Matrix findet sich die Einsamkeit der Jugend, die Einsamkeit des Lebens in den Städten nicht wieder. Die Fotobücher »Wir sind 17« und »Paris Mortel« entstehen. Es ist der Fotograf als Künstler, der den einzig richtigen Augenblick, seinen Augenblick zu bannen versucht. Von ihm ist in den fotografischen Auseinandersetzungen jener Jahre (mit dem Auge auf Lehrmeister wie Cartier-Bresson und André Kertész) viel die Rede.

Würde man in gleicher Weise auch mit der Filmkamera arbeiten können? *Als ich anfang, Abstand vom theatri- schen Naturalismus zu nehmen, von dem gespielt "wie in der Wirklichkeit", das das Denken über Filme beherrschte und noch immer beherrscht, als ich mich schließlich von den bedrückenden Vorstellungen der Filmproduktion losmachte und das Vergnügen, Bilder zu leben, freier leben konnte – kurzum, als ich es wagte, den Film zu allererst als bildende Kunst zu begreifen, da wurde er zu meinem eigenen Medium.* Das mag keine leichte Entscheidung gewesen sein. War doch jene Tradition des Films, die sich an Bildern orientiert, Anfang der sechziger Jahre in geschichtliche Ferne gerückt: Die Versuche von Joris Ivens und Hans Richter in der »Liga für den unabhängigen Film«, Jean Vigo und seine »Amis du Spartacus«, die Film- und Fotoligen der dreißiger Jahre in England und den USA, die filmischen Unternehmungen der Surrealisten, und natürlich auch die sowjetischen Filmemacher der zwanziger Jahre.

Viele von ihnen waren auch Maler, Schriftsteller gewesen und hatten sich gerade deshalb intensiv um die »Eigengesetzlichkeit des Films« bemüht, um den Film als eigenständigen künstlerischen Ausdruck. Am direktesten noch lebte diese Tradition über manchen Exilanten in den USA weiter und hat so einiges zur Entstehung des »New American Cinema« beigetragen. Das aber entwickelte zu Beginn der sechziger Jahre noch seine spezifische Antwort auf die industrielle Sehmaschine Film und hatte sich gerade auf den Weg gemacht, die New Yorker Hinterhöfe zu verlassen. So ist van der Keuken bei der Erprobung eines Films, jenseits der Konventionen des Erzählkinos, weitgehend auf eigene Wege angewiesen.

Da sind es zuerst die meist befreundeten Künstler, für die er sich in seinen Filmen interessiert und von denen er lernt. Das führt zu den für seine Filmarbeit richtungswei- senden EIN FILM FÜR LUCEBERT und BIG BEN (beide 1967), in denen er seine Position als Autor festigt. Und lernen auch von HERMAN SLOBBE, dem blinden Jungen. Im visuellen Zeitalter, wo Blindsein die Regel ist (wie er später schreiben wird), scheint der Blinde der einzig »Sen- sorielle«, Aktive in seiner Wahrnehmung. Jetzt macht van der Keuken aber auch die Erfahrung, daß Filmemachen nicht unwesentlich von äußerlichen, vorgefundenen Be- dingungen bestimmt wird, die ihre Wirkung auf die Form haben. Überläßt man sich einer Situation, so entsteht etwas wie *die Mystik der Kamera* und oft ist man darin nur intuitiv, ohne Argumente und beginnt zu zögern. *Der Film ist eigentlich die Spannung zwischen der Freiheit, mit der das Auge oder das Ohr durch die Welt wandert, und dem Willen, sich mit ihr in einem Diskurs darzustellen.*

Eine Formulierung, die an Walter Benjamins Bestim- mung des künstlerischen Verfahrens erinnert, in dem die Mutter die Nachahmung und der Widerstand der Vater sei. Ihr Widerstreit bestimmt ein *approximatives* Vor- gehen, für das der konventionelle Formenkanon so wenig taugt wie die Sichtweise des allwissenden Erzählers. Sich einer Situation überlassen und sich doch in ihr behaupten – die Verbindung muß jeweils neu gefunden werden. Manchmal stehen allerdings auch zu Beginn Begriffe, For- mulierungen, die einer offenen künstlerischen Verfahrens- weise ihre Grenzen setzen, gegen die sich Bilder erst wie- der frei machen müssen. Ein Film über die Zerstörung von Rotterdam durch die Nazis (VELOCITY 40/70) muß mit dem Ritual der festlichen Jahrestage rechnen, gegen die sich authentische Erfahrung erst wieder zur Geltung bring- en muß. Künstlerische Produktion kann sich so nur noch brüchig und in sich widersprüchlich entfalten (und scheint weit entfernt vom »freien Spiel von Einbildungs- kraft und Verstand«, mit dem Kant den künstlerischen Produktionsprozeß beschrieben hat).

In manchen Zeiten zählt mehr die Situation, das Dokument, die Beobachtung. 1968 heißt es zu DER ZEIT GEIST: *Keine Wiedergabe von Gedanken oder der drei- dimensionalen Wirklichkeit; der fiktive dreidimensionale Raum wird weggewischt und ersetzt durch den konkreten Raum zwischen den im Film vorhandenen Elementen.* Wenn zehn Jahre später der Akzent mehr auf der organisieren- den Idee liegt, so läßt sich auch dies innerhalb einer Dop- pelbestimmung des Bildes begreifen, das gleichermaßen *Ortsandeutung und Baustein für eine Gedankenkonstruktion* ist. *Filmemachen heißt, glaube ich, einen Denkprozeß so wahrhaft und so direkt wie möglich zu ordnen und in Bil- dern wiederzugeben, die der sichtbaren Welt entlehnt sind.* Die Eigengeltung der vorgefundenen Bilder wie auch der Anspruch, einen Denkprozeß darin darzustellen – das ist konstitutiv für das, was man den Stil von van der Keuken nennen könnte, einem Stil, der sich gängigen Zuweisun- gen wie Dokumentarismus und Formalismus entzieht.

In Unterscheidung zum Experimentalfilm (*etwas reichlich Unverbindliches*) soll nicht nur der Konstruk- tion, sondern ebenso den Objekten, der jeweiligen Situa-

tion ihr Recht, ihre eigene Bedeutung gelassen werden. *Ich muß immer von dem ausgehen, was sich während der Aufnahme ereignet hat, die Abfolge, die Entwicklung, die Kontakte und Akzente neu entdecken.* Wenn das gefilmte Objekt sich der Konstruktion gegenüber als zu beharrlich, zu eigenständig erweist, dann erzwingen sich Abweichungen, »sperrige Formen«, (5) die den Gegenstand aus der subjektiven Fixierung lösen können. *Es kommt oft vor, daß man in einer Situation, in der viel geschieht, ein Bild sieht, das eigentlich nicht dazu gehört, das aber mit anderen schon aufgenommen Bildern zu verbinden wäre. Dann entsteht spontan die Idee von etwas anderem.*

Diese Auffassung von Film grenzt sich gleichermaßen ab von der narrativen Konstruktion einer Pseudowirklichkeit (für die der Name Hollywood steht) wie auch von der ideologischen Montage der zwanziger Jahre. *Zum einen die amerikanische Montage, die die Welt in Stücke zerhackt und dann wieder so zusammenklebt, daß es »fast echt aussieht«, eine Welt, in der man mitmachen könnte, als ob es nie etwas anderes gegeben hätte. Zum anderen die russische Montage, in der die Welt auch auseinandergenommen wurde, um die Szenen in ein System von Begriffen einzuordnen.* So geläufig diese Kritik, zumal an Eisenstein, seit den Neorealisten und besonders seit Bazins »Ontologie des Bildes« auch sein mag, van der Keuken sucht nach einem Filmkonzept jenseits von Realismus und Idealismus steht der »russischen Montage« doch näher.

In ihr liegt die Möglichkeit zu einer Auflösung der eindimensionalen Sicht, wie sie der Kubismus gebracht hat. *Während die »kubistische« Montage Eisensteins ein Äquivalent in der Zeit schuf, vom freien Standpunkt in einem ungrenzten Raum aus, bewegen wir uns in der Montage von heute frei in einem Raum, der keine Grenzen mehr kennt.* Zu dieser Gewinnung eines freien Standpunkts gehört die Montageform des »harten«, den unmittelbaren Darstellungszusammenhang verlassenden Schnitts, der zum ersten Mal 1966 in HERMAN SLOBBE / BLINDES KIND Verwendung findet. Ein Schritt, dessen Bedeutung er für die Entwicklung seines Filmkonzepts wiederholt hervorgehoben hat.

Bilder werden so eher durch das bestimmt, was ihnen fehlt – vom Filmemacher kann nicht länger eine allwissende Sicht, eine in sich geschlossene Darstellung erwartet werden. *Es ist eine bestimmte Freiheit, die man den Bildern zugesteht. Man hat nicht den Anspruch, alle Möglichkeiten eines jeden Bildes zu kennen. Da ist ein Rest, ein mehr oder weniger abgelegener Bereich, in dem das Bild »nichts« bedeutet. Je mehr Freiheit man dem Bild von Anfang an gibt, um so mehr Raum hat man, um komplexere Verhältnisse zwischen Bildern zu schaffen und ein Spiel zwischen Wirklichkeit und Phantasie zu spielen, in dem man um die Bedeutungen herumfährt wie um eine Boje.* Auf diese Lücke (Adorno hat sie mit dem Begriff des Inkommensurablen beschrieben) richten sich auch einige andere, für van der Keuken spezifische Schnittverfahren wie die »falsche Kopplung«, die exemplarisch beschrieben wird in der Analyse zu DER FLACHE DSCHUNDEL und die Wiederholung von Bildern, die besonders die Struktur von DAS WEISSE SCHLOSS bestimmen. Allerdings wendet sich van der Keuken in dem

Text »Aus einem hochfliegenden Flugzeug« gegen den Begriff Wiederholung. Hin und wieder taucht das Bild aus der Tiefe auf, in der es sich voranbewegt. Das soll ein Kennenlernen der einzelnen Bilder in ihrer Mehrschichtigkeit ermöglichen und allzu eindeutige, dokumentarische oder zeichenhafte Zuordnungen auflösen und dem Zweifel, dem zweiten Blick Raum schaffen.

Seit Mitte der siebziger Jahre wirkt diese Tendenz der »Relativierung« des Bildes in der Montage auch auf das aufgenommene, in sich konsistente Bild zurück. Es kann nicht länger nur einen einzig richtigen Kamerastandpunkt geben. *Ich glaube, daß es die kubistische Konstruktionsweise ist, in der die Elemente, die in der selben Fläche vorkommen, immer anderen Elementen gegenüberstehen, und im Winkel auf diese Fläche projiziert werden.* Die Verschönerung des Bildes soll auf die Doppeldeutigkeit jeder Ansicht hinweisen und auf mögliche andere. *Der durch den Film vorgegebene Bildrahmen stellt also eine Begrenzung der Wahrnehmung des Realen dar. Die kleinen Bewegungen der Kamera durchbrechen ohne großen Aufwand diese Begrenzung. Immer wenn man den Bildkader durch eine deutliche Bewegung versetzt, sieht man, daß das Bild sich anders darstellt und sich unendliche Möglichkeiten für die Aufnahme entwickeln. Diese seitliche Bewegung zerstört plötzlich den ursprünglichen Bildrahmen und zeigt, daß es andere Möglichkeiten gibt.*

In dieser Argumentation weiß sich van der Keuken dem Aufbruch der Maler gegen das naturalistische Abbild in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verpflichtet. Schon für Cézanne ist das Auge nicht mehr fixiert und kann mehrere Perspektiven enthalten. Gestaltung soll sich nicht mehr länger aus der Perspektive, sondern aus der ebenen Fläche entwickeln. (Über Cézanne würde van der Keuken gerne, wie übrigens auch Straub, einen Film machen.) Die sich dann überlagernden und durchdringenden Flächen des Kubismus stürzen radikal das perspektivische Gerüst. »Ein Bild pflegte eine Summe von Ergänzungen zu sein. Bei mir ist ein Bild eine Summe von Zerstörungen...« (6)

Für den Filmemacher bedeutet Auflösung zuerst den Rahmen, die Kadrate in Frage zu stellen und die Wirklichkeit – außerhalb – des Bildes im Blick zu behalten. Schon 1968 spricht van der Keuken, in bezug auf DER ZERSTÖRTE GEIST, von *atmender Bildbewegung*. Objekte, die über den Rahmen ins Bild ragen, werden nicht mehr eliminiert. (Über ein Foto von Leo Divendal: *Man könnte geneigt sein, das vom Photo abzuschneiden, aber Leo wagt, es da stehenzulassen.*) Noch in IV\$ ist die Verschiebung des Bildes mit großer Konsequenz eingesetzt – selbst in der SchlußEinstellung wird damit der hypothetische Charakter der Aufnahme betont.

In früheren Filmen hatten allerdings schon andere formale Mittel diese Aufgabe übernommen. Seit TAGEBUCH etwa, schneidet van der Keuken hart in den Beginn eines Zooms oder einer Schwenkbewegung. Manchmal übernimmt auch der Kommentar die Aufgabe der »Hypothetisierung« (Auf Wiedersehen nette Form, in HERMAN SLOBBE). Manchmal (so in DER FLACHE DSCHUNDEL) wird auch so getan, *als würde eine Geschichte erzählt... Dieses Moment der »Falschen Erzählung«, das den Regeln*

der Fiktion entlebt ist, erlaubt uns, die Sprünge innerhalb der Geschichte ohne Probleme durchzuführen. In BEAUTY, wo der symbolische Bildgebrauch zum tragenden Element wird, ist selbst die Anekdote nicht verboten.

Eine weitere Möglichkeit der »Hypothetisierung« besteht im bruchlosen Übergang von natürlichen zu künstlich erzeugten Tönen, der in DER ZEIT GEIST zu einer weitgehenden Gleichbehandlung von Bild- und Tonebene geführt hat und einer illustrativen Verwendung des Tons entgegensteht. Diese Intention folgt der von Adorno/Eisler in ihrer »Komposition für den Film« vorgestellten Konzeption. Allerdings geht es dort vorrangig um die Befreiung der Tonebene aus ihrer untergeordneten Zuordnung zum Bild, während im Verfahren van der Keukens die Bildebene selbst, die Adorno/Eisler außer Acht gelassen hatten, tonalen Formen ausgesetzt werden soll.

Ton- und Bildebene haben vor allem dort zueinander Bezug, wo sie Raum für einander lassen. Van der Keuken zu dem Film DIE ZEIT nach dem gleichnamigen Musikstück von Louis Andriessen: *Es entsteht die Atmosphäre einer Außenwelt des Films, der eine Innenwelt der Musik entspricht – nebeneinanderlaufend, ineinander stillstehend.* Der Film als eine Schichtung verschiedener Ebenen, das ist eine Vorstellung, an der van der Keuken schon sehr früh (1967) sein Betrachtungsmodell des Verhältnisses von Bild- und Tonebene entwickelt hat. *Eine Lücke in der Musik bewirkt eine unbehinderte Sicht auf das Bild – das Bild kommt uns näher; eine Lücke im Bild läßt die Musik in den Vordergrund treten – der Ton kommt uns näher. Das Zusammenwirken von Bild und Musik schafft Tiefe: Wir schauen in die Materie.*

Dieses »Konzept der Lücke« auf allen Ebenen filmischer Produktion, bei der in der Abwesenheit einiger Elemente die Anwesenheit anderer liegt, entspricht nicht (das weiß van der Keuken) unserer gängigen, auf eine Ökonomie der Wahrnehmung ausgerichteten Erfahrung. *Der Pluralismus der Wirklichkeit hat in der Gedankenwelt der meisten Menschen keinen großen Stellenwert, da wir uns alle in unserer unmittelbaren Umgebung behaupten müssen. So diktiert unsere Umwelt uns ein eingeschränktes Bild der Welt. Der frühen Euphorie (Film ist keine Sprache: Alles ist erlaubt) steht jetzt die Einschätzung gegenüber, die Subversion der Sprache hat nicht stattgefunden.* Sich dem Pluralismus der Wirklichkeit stellen, ist letztlich eine Frage des politischen Lebens – *Form bringen, was man im Leben auch nicht verarbeiten kann.*

Die Einheit von Kunst und Leben wird verteidigt, gegen jene, die zu schnell mit den Ansprüchen ihrer Jugend abgerechnet haben – eigentlich müßten die Zuschauer ihre Filme selbst machen (»das Kino von vielen für viele« der 68iger Revolte). Wie aber verhält sich der Filmemacher, wenn seine Identität von der politischen Situation in Frage gestellt wird, wenn nichts anderes getan werden kann, als die Ordnung, die Symbole und Zeichenwelten zu stören? *Es geht einfach darum, daß Filme genau wie Erfahrungen, Begegnungen, Worte oder Kritik die Augen öffnen können. Dann muß aber Montage auch Collage einschließen und eine dauernde Wechselwirkung zwischen Freiheit und*

*kollektiver Notwendigkeit herstellen. Das ist eine Dialektik, die in ihrer Konsequenz politisch links steht, aber auch eine, die »das Staunen lebendig hält«.*

Nur manchmal allerdings fügen sich die Momente zusammen. So konnte van der Keuken 1968 über DER ZEIT GEIST schreiben: *In einer Filmstruktur, die man erst kennt, wenn der Film zu Ende ist, verweist auch die Konkretisierung der Hölle in Richtung Befreiung (zu schön, um wahr zu sein). Darum ist der Film – das Kunstwerk – ein Modell, in dem auseinanderlaufende Impulse der Wirklichkeit zu einem funktionierenden Ganzen zusammengebracht werden.* Von historisch günstigen Augenblick abgesehen, findet die Subversion der Sprache (gegen die Herrschaft des in Bildern erzählenden Romans) höchstens am Rande statt – unter dem harten Druck der Wirklichkeit. Über Ben Webster: *Ben wird mit einem zersplitternden Universum konfrontiert, und er ist der Erbauer und der Zerstörer dieses Universums ... Die Subversion der Sprache verlangt eine Taktik ...*

Manchmal vermag man sich über die Trümmer zu erheben. »Man fliegt«, ein Motiv, das an Paul Klee und dessen Mythos vom Künstler erinnert, der sich über alle Widrigkeiten erhebt. »Je schrecksvoller diese Welt (wie gerade heute), desto abstrakter die Kunst, während eine glückliche Welt eine diesseitige Kunst hervorbringt«, vermerkt Klee 1915 in seinem Tagebuch. Angesichts des möglichen Untergangs allen Lebens, scheint die künstlerische Abstraktion immer weniger in der Lage, von ihm wegzuführen, während der Alltag selbst von den abstrakten »Phantomen und Matrizen« (Günther Anders) einer allgegenwärtigen Zeichenwelt bestimmt wird. Diese weltumspannenden Matrizen sind gleichsam abstrakter Bestandteil des realen Schrecken selbst. Der Mythos des Fliegens aber wird zur Attrappe – sichtbar in dem Foto, das zum Text »Man fliegt« montiert ist.

Eine Zeichnung aus jenen Jahren hatte Klee mit dem Titel versehen: »Ein Auge, welches sieht, ein Auge, welches fühlt«. Heute bestehen die Abenteuer für das Auge wohl darin, daß solche Zuordnungen nicht mehr möglich scheinen und die Sichtweisen in Bewegung geraten sind. (Das wäre vor allem aus van der Keukens »Filme, Fotos, Texte« zu lernen). »Das an der Wirklichkeit strachelnde Auge.«

Gerd Roscher

#### Anmerkungen:

- (1) Greffrath, Mathias: Vom Schaukeln der Dinge, Berlin, 1984, S. 11
- (2) Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe, Frankfurt, 1984, S. 15
- (3) Peters, Jan: Die Struktur der Filmsprache, in: Texte zur Theorie des Films, Stuttgart, 1974
- (4) s. Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung
- (5) zu Schklowski siehe Lachmann, Renate: Die »Verfremdung« und das »Neue Sehen« in: Poetica, 1970, S. 226ff.
- (6) Picasso: Ich suche nicht, ich finde, in: Hess, Walter: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Hamburg, 1984, S. 53