

Sven Kramer, Thomas Tode (Hg.)

Der Essayfilm
Ästhetik und Aktualität

Band 20 der Reihe:

CLOSE UP
Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms

Europäisches Medienforum, Stuttgart
Herausgegeben von
Egon Mayer, Wilhelm Reschl, Kay Hoffmann

Diese Publikation wurde ermöglicht durch die
freundliche Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung, Köln.



Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet unter <http://dnb.ddb.de/> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbe-
sondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

ISSN: 1433-7673
ISBN: 978-3-86764-110-4

© UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz 2011

Lektorat: Sven Kramer, Gerhard P. Peringer, Thomas Tode
Satz und Gestaltung: Gerhard P. Peringer, Hamburg
Umschlaggestaltung: Susanne Fuellhaas, Konstanz
Umschlagfoto: Sans Soleil (F 1982) von Chris Marker
Druck: fgb. freiburger graphische betriebe, Freiburg

UVK Verlagsgesellschaft mbH
Schützenstr. 24, D-78462 Konstanz
Tel.: 07531-9053-0, Fax: 07531-9053-98
www.uvk.de

INHALTSVERZEICHNIS

Erste Sätze	8
Sven Kramer / Thomas Tode Modulationen des Essayistischen im Film. Eine Einführung	11
I. DER ESSAYFILM ALS FORM	
Thomas Tode Abenteuer Essayfilm – 60 Jahre Fieber und Träume	29
Raymond Bellour The Cinema and the Essay as a Way of Thinking	45
Klaus Kreimeier Die List der Dekonstruktion: Zur politischen Qualität des Essayfilms	59
Gerd Roscher Konstellationen einer Zwischenzeit	77
II. AUS DER PRAXIS DES ESSAYISTISCHEN FILMS	
Antje Ehmann Der essayistische Film – eine Abgrenzung wovon? Zur Bestimmung von Harun Farockis Film <i>Aufschub</i>	89
Hito Steyerl The Essay as Conformism? Some Notes on Global Image Economies	101
Angela Melitopoulos Lamartines Erwachen. Bildbahnungen im Videoessay	111
III. VERFAHRENSWEISEN DES FILMISCHEN ESSAYISMUS	
Timothy Corrigan Of Diaries on Film, or the Velocities of Non Place	125

Christina Scherer	
Die Subversion dominanter Bilderwelten im Essayfilm	143
Catherine Lupton	
Speaking Parts: Heteroglossic Voice-Over in the Essay-Film	159
Nora M. Alter	
Sound Thoughts: Hearing the Essay	175
Michaela Ott	
Essayfilmen heißt leben lernen. Weibliche Artikulationen im Essayfilm	189
Ute Holl	
»Einmalige Erscheinung von Nachbarschaften, so fern sie auch sein mögen«. Topologie des Essayfilms in Johan van der Keukens <i>Vakantie van de Filmer</i>	201
Peter Braun	
»Draußen buntes Leben«. Essayistische Strategien in <i>De grote Vakantie</i> von Johan van der Keuken	221
Kodwo Eshun	
The Disenchantments of Reflexivity in <i>Handsworth Songs</i>	241
Christa Blümlinger	
Gedächtnis und Intervall – Vertov / Farocki Zur Installation <i>Gegen-Musik</i>	257
Sven Kramer	
Geschichtsbilder im Essayfilm: Alexander Kluges <i>Vermischte Nachrichten</i>	275

ANHANG

Bibliografie zum Essayfilm	297
Filmografie zum Essayfilm	325
Autorenverzeichnis	337
Namenregister	345
Filmtitelregister	355

DANKSAGUNG

Die vorliegende Publikation beruht auf den überarbeiteten Beiträgen einer Tagung an der Leuphana Universität Lüneburg. Der Dank der Herausgeber für unermüdliche Hilfe bei der Durchführung der Tagung gilt zunächst unserem englischen Übersetzer Keith Semple, unseren Simultandolmetscherinnen Birgit Kämper und Andrea Kirchhartz, und den Mitarbeitern der Leuphana Universität Lüneburg, Hans-Jürgen Schwarz, sowie Hannah Sigge und Frauke Jacobsen. Danken möchten wir auch Ursula Brennecke und dem SCALA Programmkinos in Lüneburg. Ohne unsere Autoren, die ihre Texte im Anschluss an die Tagung überarbeitet, das Bildmaterial beschafft und bis zur Fertigstellung der Publikation viel Geduld bewiesen haben, wäre aus der Tagung allerdings niemals eine Buchpublikation geworden.

Dankbar sind wir nicht zuletzt den zahlreichen FilmemacherInnen, die das Projekt durch die Überlassung von Bildmaterialien und -rechten unterstützten. In einigen Fällen konnten die Rechteinhaber nicht ermittelt werden. Inhaber rechtmäßiger Ansprüche mögen sich beim Haus des Dokumentarfilms melden. Ferner möchten wir unserem kritischen Leser Peter Grabher und dem Layouter und Buchhersteller Gerhard P. Peringer unseren Dank für ihre Hingabe aussprechen. Eine besondere Erwähnung gilt Kay Hoffmann, dem guten Geist des Projekts.

Gedankt sei schließlich der Fritz Thyssen Stiftung, ohne deren namhafte finanzielle Zuwendungen weder die Tagung hätte stattfinden noch das Buch hätte gedruckt werden können. Finanzielle Unterstützung für die Tagung erfuhren wir darüber hinaus durch: Leuphana Universität Lüneburg, Universitätsgesellschaft Lüneburg, Haus des Dokumentarfilms, Stuttgart.

Sven Kramer, Thomas Tode

Hamburg, im Juli 2011

Essayfilme, ebenfalls erst nach dem 2. Weltkrieg entstanden, erzählen davon, dass das Verhältnis zur Realität, weil unbestimmt und zwielichtig geworden, in denkerisch-sinnlichen Konstruktionen entworfen werden muss. Daher lassen die Filme unterschiedliche Bildtypen, fiktionale und dokumentarische Bilder aufeinander treffen, um den Status filmischer Aussagen zu problematisieren. Hito Steyerl spricht davon, dass im Rahmen ihrer Recherchen sich Geschichte und Fiktion wiederholt verkehrt hätten, bis das Fiktionale mehr über die Wirklichkeit verraten habe als deren vermeintliche Dokumentation.

Diese Inversion gestaltet sie in ihrem Film *November* (D 2004), einer Hommage an ihre verstorbene Freundin Andrea, schließlich wie folgt: In einem gemeinsamen Schülerfilm sieht man Andrea in Kungfu-Kämpfe verwickelt, schießen und siegreich auf einem Motorrad davonfahren. Später erscheint ihr Gesicht auf Plakaten der kurdischen PKK und in Dokumentaraufnahmen. Da sie im Kampf für die PKK ums Leben gekommen ist, kehrt sie so als Idol und Märtyrerin nach Deutschland zurück. Die zwischen den Ländern, aber auch zwischen Deutungshoheiten hin- und herwandernden Bilder bringen, so Steyerl, eine Mischzone hervor, zu der eine uneindeutige Beweislage der Bilder zwischen Wahrheit und Phantasma gehört. Während Andreas Tod von der Türkei geleugnet wird, kann die Spielfilmsequenz, in der man sie auf ihrem Motorrad wegfahren sieht, als Vorwegnahme ihres Todes gedeutet werden. Die Fiktion des Schülerfilms erhalte mithin mehr dokumentarische Kraft als die Dokumentaraufnahmen ihres Gesichts, die nach wie vor im Netz zirkulieren.

So lässt sich abschließend bestätigen, dass dem Essayfilm ein philosophischer Status eignet, insofern er die Ungesicherheit des ontologischen Status von Bildern mit einbringt und sich als von der Problemstellung diktierte, hypothetische Konstruktion entwirft. »The story tells me«, verrät der Film *November* über sich selbst. In seinem Modus des Fabulierens lässt er Phantasie und Historiographie sich gegenseitig dividieren: »History sounds like a fairy-tale«, stellt *Passing Drama* von Angela Melitopoulos abschließend fest.

Ute Holl

»EINMALIGE ERSCHEINUNG VON NACHBARSCHAFTEN, SO FERN SIE AUCH SEIN MÖGEN«

Topologie des Essayfilms

in Johan van der Keukens *Vakantie van de Filmer*

1. Filmisches Denken

Wenn es heute mit dem Denken so schlecht steht«, sagt Gilles Deleuze 1985, »so liegt das an einer Rückkehr zu den Abstraktionen, die unter dem Namen Modernismus stattfindet, man kommt wieder auf das Problem der Ursprünge zurück ... all das ...«¹ Johan van der Keuken hat 1974 in einem Filmessay die Möglichkeiten durchgespielt, sich dieser Rückkehr zu den Abstraktionen, zu Prinzipien, zu Ursprüngen oder Gründen und damit zu Bestimmungen von Bildern zu verweigern, um – wie Deleuze das Philosophieren retten wollte – das Filmdenken vor einem großen politisch korrekten Normierungsprozess zu bewahren: »Der Filmmacher ist nicht reflexiv, sondern Schöpfer!«² 1974 beginnt van der Keuken, alte Filmaufnahmen, sein eigenes Archiv, noch einmal gegen den Strich laufender Konventionen zu schneiden. In einer radikalen Jetzt-Zeit, die er für seine Filmbilder reklamiert, und die er gegen die Gesetze der Chronologie ausspielt, beginnt er,

1 Gilles Deleuze: »Die Fürsprecher«, in: *Unterhandlungen, 1972-1990*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 175-196, hier S. 175.

2 In Abwandlung des Deleuze-Satzes: »Der Philosoph ist nicht reflexiv, sondern Schöpfer«, Kapitelüberschrift in Deleuze: *Unterhandlungen*, op. cit., S. 176.

eigene Bilder zu zitieren und an diesen einen Eigensinn wahrzunehmen, der sich sogar gegen die eigene politische Biografie richten mag: *Vakantie van de Filmer* (Ferien eines Filmemachers, NL 1974).

Von Anfang an stellt van der Keuken in diesem Film die Frage nach der Zeitlichkeit, genauer, der Eigenzeitlichkeit und der Historizität technischer Bilder. Fotografie, Film, Schallplatte und Konzertmitschnitte, Zeitungsbilder und abgeblätterte Plakate: in den Schichten der Aufzeichnungen von Licht und Klang in seinem Film stellt van der Keuken die Macht der Bilder auf die Probe, Erinnerung und Geschichtlichkeit zu evozieren. Er nimmt eigene Bilder und Töne früherer Filme wieder auf, aber verändert sie in der Montage. Sehr konsequent geschieht dies in einer vieldiskutierten Sequenz des Film: von zwei Einstellungen auf eine Öllampe gerahmt, zeigt er Bilder von Tieren im Zoo und dazwischen das Gesicht des Musikers Ben Webster, verzerrt und wütend in Angst und Verzweiflung. In dieser Bild-Aufzählung erhält die Montage eine eigene Funktion: nicht mehr Bedeutung herzustellen, sondern Wahrnehmung zu formieren, Wahrnehmung wahrzunehmen und zu sensibilisieren für die Politik einer materiellen Zeitlichkeit der Medien.

Ein Experiment wie van der Keukens *Vakantie van de Filmer* käme in Deleuzes Skandierung der Geschichte des Kinos eigentlich viel zu spät. Den Übergang von einer älteren Kinoästhetik der Aktionen und Reaktionen hin zu einer der Zeitbilder, in denen rein optische und akustische Situationen ganz neue Transformationsprozesse eröffnen, setzt Deleuze bekanntlich bereits um 1945 an. Die Gründe dafür, dass van der Keuken 1974 beginnt, Bilder durch essayistische Montageformen in eine verzerrte, verdrehte, gestauchte Zeitlichkeit zu versetzen, lassen sich nur vermuten. In einer Zeit, in der sich politische und soziale Bewegungen durch dogmatische Standpunkte festen Boden, Territorien für ihre Politik sichern, kehrt er zurück zum Nullpunkt seiner Arbeit als Künstler, zu einer Strategie der Entsicherung, der Entwertung oder Umwertung aller Bilder und Begriffe, und der Transformation von Räumen durch das Sehen. 1969 hatte van der Keuken hervorgehoben: »Es geht nicht darum zu zeigen, daß etwas so oder so ist. Es geht darum zu zeigen, wie es ist, in einem bestimmten Raum zu sein, wie es sich anfühlt, ein bestimmter Raum zu sein.«³ Die Frage ist nicht nur, welcher Topologie dieser Raum im Film von 1974 folgt, die Frage ist auch, was es überhaupt heißen soll: ein Raum zu sein. Gemeint ist damit beispielsweise auch, »wie es sich anfühlt, dritte Welt zu sein«, ihr zuzugehören, also zu einem Raum, den van der Keuken oft schon in den Slums der Metropolen des Westens antrifft.

Johan van der Keuken endet den Film *Ferien eines Filmemachers* mit einem Aufreißen der Blende, in eine Überfülle des Lichts als Blendung auf der Leinwand

und damit auf der Netzhaut. In jenem Weiß erscheint die Materialität des Films als Spur, nicht zuletzt in den Kratzern einer Kopie als Spur von vielen Projektionen und mithin vielen möglichen Blicken. In dieser letzten Einstellung lässt er sehen, dass Bilder am Ende eines langen Prozesses erscheinen, wie die Fotografien aus der Emailleschüssel des Großvaters, von denen ganz am Anfang des Films die Rede ist. Jenes Weiß am Ende ist irreduzibel, nicht rückführbar auf Abstraktionen und Begriffe, auf symbolische Entzifferung, auf korrekte oder inkorrekte Lesarten, auf eine vorgebliche Lesbarkeit von Bildern. Das Weiß am Ende gibt die Verantwortung des Sehens an uns, die Zuschauenden, zurück.

Doch gerade die Lesbarkeit der Bilder, korrekte Interpretierbarkeit, Kleinkriege um Deutungshoheiten im Kino scheint auch heute noch auf der Tagesordnung zu stehen. Um das Filmdenken zu sistieren, um festzustellen, was die wirkliche Bedeutung, der verborgene Inhalt eines Bildes sei, um einem Psychogramm des Künstlers auf die Spur zu kommen, erweist sich political correctness als rechter Führer durch die Welt der Bilder: »Heute sind es die Menschenrechte, die als ewige Werte dienen. Oder der Rechtsstaat oder andere Vorstellungen, von denen alle Welt weiß, daß sie sehr abstrakt sind. Und im Namen solcher Vorstellungen wird jedes Denken gestoppt, werden alle Analysen in Begriffen der Bewegung blockiert.«⁴

Ferien eines Filmemachers hingegen setzt Denken wieder in Bewegung. Unter den vielen Aspekten dieses Films ist einer, den van der Keuken aus der Starre der Interpretation und Klassifizierung der Filmtheorie erlöst: die Physiognomie. Van der Keuken hat sich in seiner Fotografie und in seinen Filmen von Anfang an mit Gesichtern und ihren Geschichten, mit »Gesichtlichkeit« auseinandergesetzt, das zeigen Filme mit Titeln wie etwa *Face Value*, oder *Die Maske*, genauso wie sein Faible für Porträts. Jedoch sprengt van der Keuken in seinen Aufnahmen die Gesichter aus den Fesseln normierter oder normativer Kategorien, überlagert sie mit Bildern von Landschaften, Wolken, Wind und Wellen, und stellt damit prinzipiell in Frage, dass ein Bild oder ein Gesicht lesbar sei. Und auch andersherum: Er bestreitet die physiognomische Lesart der Welt. Wie ein Ritornell kehrt dreimal im Film *Vakantie van de Filmer* derselbe Ausruf wieder: »Ich kann das Gesicht der Erde nicht sehen.«

3 [siehe Seite 202] Johan van der Keuken: »Daß und Wie« (1969), in: *Johan van der Keuken: Abenteuer eines Auges. Filme, Photos, Texte*, Hamburg: Materialverlag 1987, S. 50. Kursiv im Original.

4 Deleuze: *Unterhandlungen*, op. cit., S. 176.



Gesichter

2. Mimetisches Vermögen

Das prekäre Verhältnis von Bild und Schrift, Blick und Bedeutung bleibt ein durchgängiger Topos des Essayfilms:⁵ von Alexandre Astruc's *Caméra-Stylo* im Essay »L'avénir du cinéma« (1948), über jene beiden Kondensstreifen am Himmel, den Godards Kamera in der ersten Einstellung von *Passion* (F 1982) abtastet, bis hin zu, möglicherweise, den Jalousien in Chantal Akermans *Là-bas* (B/F 2006), deren Lamellen sichtbare Lesezeilen ins Videobild setzen, wie um zu verstärken, dass der Alltag in Tel Aviv nur durch sehr künstliche Dispositive lesbar wird: der Essayfilm konkurriert nicht mit der Schrift auf dem Feld der Geschichte, sondern fordert Schriftlichkeit auf dem Feld der Historiographie heraus. Essayfilme verfolgen eine Strategie, die Walter Benjamin, Hugo von Hofmannsthal zitierend, charakterisiert hat als: »Was nie geschrieben wurde, lesen«.⁶ Benjamin beschreibt damit ein Denken in »unsinnlichen Ähnlichkeiten«, das schließlich, als mediales, die historisch frühesten Formen des Sehens und des Bedeutungsgebens erinnern wird.

5 Grundlegend zum Essayfilm und insbesondere zum Motiv des essayistischen Lesens von Bildern und ihren Intervallen vgl. den Text von Christa Blümlinger: »Zwischen den Bildern/Lesen«, in: Christa Blümlinger / Constantin Wulff (Hg.): *Schreiben, Bilder, Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl 1992, S. 11-29.

6 Walter Benjamin: »Über das mimetische Vermögen«, in: *Gesammelte Schriften*, Band II.1, hg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 210-213, hier S. 213.

»Natürliche Korrespondenzen«⁷, wie sie sich als archaische Konstellationen in Eingeweidern, Sternen oder Tänzen zeigen, stimulieren und erwecken ein Vermögen des Menschen, Ähnlichkeiten hervorzubringen. Ähnlichkeiten werden nicht entdeckt, sondern kulturtechnisch evoziert. Die höchste Form mimetischen Vermögens stellt für Benjamin freilich die Sprache dar, keineswegs eine Semiotik technischer Medien. Benjamins Hinweis jedoch, »daß die Gabe, Ähnlichkeiten hervorzubringen [...] und daher auch die Gabe, solche zu erkennen, sich im Wandel der Geschichte verändert hat«⁸, lässt auch die Frage nach dem mimetischen Vermögen im filmischen Denken wiederkehren.

An essayistischen Filmen wurde stets hervorgehoben, dass sie ein kritisches Verhältnis zu den Korrespondenzen oder Konstellationen der Weltbilder oder, wie es für van der Keuken gelten müsste, der *Welträume*, durch ihre eigensinnigen, nicht konventionalisierten Montageformen entwickeln.⁹ Insbesondere die Betonung einer Zäsur oder eines Dazwischen, das die Homogenität und Kontinuität jenes Weltraumes aufreißt, wurde dabei als direkte Auseinandersetzung mit Momenten der Schriftlichkeit und Lesbarkeit im Kino verstanden. Raymond Bellour hat das nicht zuletzt in einer Konjunktur der Form des Briefes im Kontext des Essayistischen hervorgehoben, in der Schreiben, Sprache und Stimme in ein Spannungsverhältnis treten mit der Sichtbarkeit und der Zeitlichkeit der Bilder.¹⁰ Christa Blümlinger hat darauf hingewiesen, dass essayistische Filme, gerade in der Auseinandersetzung mit dem Schreiben und der Schriftlichkeit, sich der Linearität verweigern, und sie zeigt eine ganze Reihe von Strategien auf, »Neue Lesbarkeit« ins Bild zu setzen.¹¹ All das gilt mit Sicherheit auch für van der Keukens Arbeit. Es lässt sich sogar zeigen, dass sein *Ferien*-Film eine versteckte Korrespondenz enthält, adressiert quer durch die Zeiten und die Dauer der Kinogeschichte. Zunächst jedoch wäre, im Anschluss an Walter Benjamin, die spezifische Art der Ähnlichkeit zu erkennen, die Johan van der Keuken in seinem Film nicht nur entdeckt sondern vielmehr hervorbringt.

7 Ebd., S. 211.

8 Ebd.

9 Vgl. etwa Peter Braun / Thomas Tode: »Die Erneuerung des Sehens. Zu Johan van der Keuken und seinem Film *Het witte Kasteel*«, in: *Augenblick 10* (1991) (= Versuche über den Essayfilm), S. 113-123. »Essayfilme gewinnen ihren artistischen Impetus gerade aus der Kritik etablierter Erzählmuster, räumlicher Kontinuität, Chronologie oder biographischem Erzählen. Deshalb stehen diese Filme stets von neuem vor der Aufgabe, durch die Montage eine Form der Darstellung und eine Ordnung ihre Materials zu finden.« (S. 117).

3. Subjektlose Bilder

Ferien eines Filmemachers ist eine Studie in Ähnlichkeit und Sichtbarkeit, unternommen, indem der Filmemacher sein eigenes Archiv umarbeitet, indem er Ähnlichkeiten entdeckt, konstruiert, erfindet und zerstört. Das Destruktive an dem Verfahren ist nicht unbedeutend. Der Film bringt eine Topologie der Erinnerung hervor, erkennt sie und verwirft sie gleichzeitig als absolute. Der Film ist eine Dispersion absoluter Subjektivität: »Ich schaue über die Schulter der Erde ins Licht, und das Licht bin ich selbst, unter anderen«¹², heißt es im letzten Satz, während das Bild ins Weiß, der Reflexion reinen Lichts auf der Leinwand übergeht.

Die Erinnerungen, die die Archivbilder des Films stellen könnten, werden mit jedem Schnitt wieder enteignet. Es sind Film-Erinnerungen, Erinnerungen, die sich Wahrnehmungs- und der Kommunikationsform Film verdanken: einer Entfremdung. Van der Keukens Großvater wurde nicht nur fotografiert, er fotografierte auch, und damit erscheint der Filmemacher selbst als Objekt des Objektivs. Der Dichter Remco Campert wird im Film nicht nur aufgenommen, sondern unterbricht den Film mit seinem Gedicht, übernimmt die Regie der Wahrnehmung für eine Weile. Die Bäuerin wird beim Nähen gegen das Licht gefilmt, jedoch zeigt sie sich zugleich auch als Bild, gibt sich einen Rahmen und weist damit die Grenzen unseres Blicks auf. Das schöne Frauenbein, das beim Eincremen gezeigt wird, bildet gleichzeitig die Kadrierung dieser Einstellung, bestimmt, was sonst noch gesehen werden darf im Bild. Die Kinder laufen auf die Kamera zu, bis sie das Bild schwarz werden lassen. Film wird zur Fläche einer Begegnung von Blicken und Bildern, Film stellt optische und akustische Kraftlinien und Kräfteverhältnisse unter Beweis. Mit allen Bildern werden Bewegungen in verschiedene zeitliche Richtungen initiiert, Vektoren durch den Raum gelegt, die aus dem Raum zurückschießen. Der Kommentar konstatiert derweil, dass das mimetische Vermögen, genauso wie das mnemonische, von außen her stimuliert ist, unterschiedlich, je nachdem, welches technische Medium auf das Denken zukommt: »Das Photo ist eine Erinnerung. Ich erinnere mich an das, was ich jetzt sehe. Aber der Film erinnert sich an nichts, der Film ereignet sich immer jetzt.« Film reißt durch sein

10 [siehe Seite 205] Raymond Bellour: »Zwischen Sehen und Verstehen«, in: Blümlinger / Wulff (Hg.): *Schreiben, Bilder, Sprechen*, op. cit., S. 61-93, hier S. 82 ff.

11 [siehe Seite 205] Blümlinger: »Zwischen den Bildern/Lesen«, op. cit., S. 21.

12 Johan van der Keuken: »Texte aus *Ferien eines Filmemachers*« (1974), in: *Abenteuer eines Auges*, op. cit., S. 61.

Bewegungssehen das Bewusstsein aus der Verankerung: Film ist, wenn wir ihm gebannt oder gerührt folgen, nicht Bewusstsein, sondern immer nur Erinnerung, an etwas, was nie geschrieben werden konnte. Das mimetische Vermögen, das der Film initiiert, ist zugleich ein Vergessen, Löschen, Überschreiben, das seine Spuren hinterlässt: sogar auf dem Zelluloid ... wie das letzte weiße Schlussbild mitteilt. Deshalb werden diese Sätze gegen Ende des Films noch einmal wiederholt: »... Aber der Film erinnert sich an nichts, der Film ereignet sich immer jetzt.« Auch die Tonspur mit ihren vielen Wiederholungen erinnert uns daran, dass sie nichts erinnern kann. Im Film ereignet sich immer wieder der Film, nicht die Geschichte. Film, so wendet van der Keukens Kommentar gegen André Bazin ein, zeige nicht den Übergang von Leben in Tod, sondern mache Leben aus alten Bildern.

Das Material, aus dem diese Topologie der Erinnerung geknüpft wird, sind Fotografien, Bilder und Töne aus dem Archiv van der Keukens, sowie Aufnahmen aus dem Languedoc, wo er mit seiner Frau und den drei Söhnen Ferien macht. Das Archivmaterial setzt sich zusammen aus Bildern älterer Arbeiten: dem Porträt des Saxofonisten Ben Webster (*Big Ben / Ben Webster in Europe*, NL 1967), der ein Jahr zuvor gestorben war; den Filmessays über den Dichterfreund Lucebert (*Lucebert / Dichter-Schilder*, NL 1962 und *Een Film voor Lucebert*, NL 1967), und Bildern des Jungen Remco Campert aus dem Film *Even Stilte* (Ein Moment Stille, NL 1960/63), Bildern vom einsamen Basketballtraining in der Dämmerung, die sich bereits als Unterbrechung und Zäsur in jenen Film über die Stille, *Even Stilte*, verirrt zu haben schienen. Die Stimme dann von Remco Campert assoziiert sich mit früheren Aufnahmen, einem Ich aus einer anderen Zeit. Die Bilder in den *Ferien eines Filmemachers* beginnen zu streunen, zu wandern, herumzulungern, zu parasitieren an anderen und transformieren, in Zeitschlaufen, sich selbst. Das gleich gilt für die Töne. Im Laufe der *Vakantie*, der Leerzeit der Ferien, stellen sich neue Montagen, neue Allianzen und Korrespondenzen unter alten Bildern und Tönen her. Das Archivmaterial, könnte man sagen, zersetzt die Ordnung des Archivs unter der Montage dieser Sequenzen. Unter der Klebepresse gibt das Archiv die Bilder frei.

Zu den Materialien, die van der Keuken in den Film montiert, gehören außerdem Familienbilder, Urlaubsaufnahmen, Privates, mit der Bolex Gefilmtes, Bilder, die aber deutlich als Aufnahmen politischer Prozesse gekennzeichnet sind: Wenn Nosh van der Lely, Tonfrau vieler gemeinsamer Filme, sich mit den Bauern der Aude über die Zeit der Résistance unterhält, wenn sie im Gras, an einem Bach, zu dessen insistierendem Plätschern, in der *Humanité* über die Befreiung Griechenlands von der Militärdiktatur liest und dann für wenige Takte O-Töne einer singenden Menge hörbar werden, die eine Art *Off* der Hoffnung einspielen,

kollaboriert unser Ohr mit dem bißchen Realität aus dem Jahr 1974, an das sich schon der Filmemacher nur noch mithilfe der Montage, des Films erinnern kann. Damit gibt er Nosh van der Lely und uns für den Moment einen neuen Raum, lässt uns ein neuer Raum sein. Wenn Nosh, wie viele andere Leute im Film, irgendwann als Beinahe-Akt die Treppe des Ferienhauses heruntersteigend zu sehen ist, wird deutlich, dass dessen Montage als eine Relation von Intervallen zu verstehen ist, kubistisch, ohne eindeutige Lesbarkeit von einem rechten oder korrekten Punkt her.

Die Treppe
herunter steigend



In der assoziativen aber gleichwohl politischen Verknüpfung stellt van der Keuken die Möglichkeit einer Lesbarkeit der Bilder zur Diskussion, um sie zugleich zu verstellen: Selbst als Rebus, wie Freud seine Traum-Lektüren verstanden wissen wollte, lässt sich dieser Film nur dann entziffern, wenn seine Schichten mit jedem neuen Sehen in neue Konstellationen gerückt werden: den Bildraum 1974 können wir nur aus unserer je geschichteten Gegenwart her wahrnehmen und vernehmen. Der Film ereignet sich wieder und wieder als Film und zeitigt Räume, nicht Geschichte. So funktioniert dieser Film, wie die meisten Essayfilme, selbst als Archivierungs- und Mnemotechnik: Wer ihn gesehen hat, wird nicht vergessen, wann, wo und vielleicht mit wem, und wie oft dann noch einmal. Und wird nicht vergessen, wie sich das Sehen mit dem Material verschränkt hat, beim ersten oder zweiten oder dritten Mal. Der Film ereignet sich immer wieder als Prozess einer Archivierung, der das Archiv historisiert.

Zu den Materialien, die van der Keuken in diesem Film ummontiert, gehört vor allem das für niemand anderen sichtbare Bild, das er von sich hat, von der Familie, von der Gegenwart, die gerade Geschichte wird. Dass der mimetische Prozess, den dieser Film initiiert, genau das Gegenteil der konservierender Beruhigung

eines Familienalbums ist, dass er, im Gegenteil, das Prinzip familiärer Erinnerung zersetzt, macht eine Sequenz deutlich, von der aus van der Keuken eine radikale Umwertung der Ähnlichkeit vornehmen und ihre Bodenlosigkeit vorstellen wird. Zunächst geht diese Sequenz wieder von einer asynchronen Montage von Familienbildern aus. Der Film ist ein Brief in die Zukunft: Wir sehen die blonden Jungen schwimmen, die sei seine Söhne einst gewesen sein werden, die schöne Mutter, die das Mädchen ist, das alle Jungen namens Johan einst geliebt haben werden. In all diesen Bildern übernimmt das Licht die Regie. Das Licht stellt Beziehungen im Bild her, löst die Flächen der Gesichter im Raum auf. Das Vogelgezwitscher löst sich dann in der Jazzmusik auf. Fotografie löst die Flächigkeit eines Raumes, an dem wir hätten wissen können, »wie es sich anfühlt, ein bestimmter Raum zu sein«¹³, auf in die Flächigkeit einer Grossaufnahme: in flackerndes Licht, in die farbige opake Grossaufnahme einer Öllampe, ins Schwarzweiß einer Fotografie, in einen anderen Raum, das ein Heterotop zum heiteren Genre niederländischer Familienchroniken bildet. Es kommen Bilder aus der Dunkelheit.

4. Licht und Dunkel

An das Helle der Lampe in der Dunkelheit richtet sich eine Kinderstimme. Von woher? Aus dem teuren Land der Kindheit, »le chère pays de mon enfance«, wie es zuvor wiederholt von einer Schallplatte zu hören war, »je t'ai gardé dans mon cœur«, abgetastet und auf die Tonspur gesetzt. Die Kinderstimme ruft aus einem Off in ein anderes Off. In ein ganz und gar absolutes Off der Angst vor dem Einschlafen. Ganz nah hören wir dann: Hundegebell, Hundeknurren, Froschgequacke, Froschgeschrei. Die Landschaft wird akustisch zum Urwald. Im Bild, derweil, eine Montage, geschnitten aus Material des Ben Webster Films *Big Ben* von 1967: Ben Webster und die eingesperrten Tiere im Zoo, die er sich damals regelmäßig angeschaut hatte. Das Zähnefletschen des Wolfs, das Auge des Nilpferds, der schwarze Blick des Gorillas, das Tigern des Tigers, die Hyäne, die ihren Blick abwendet. Dazwischen Ben Websters Gesicht: Fletschen, Auge, Blick, Knurren, Abwenden des Blicks, die ganze Wut über den alltäglichen Rassismus. Alles verschmilzt zu einer einzigen Bewegung: Tier-Werden. In die Idylle der Ferien, die schon unterbrochen wurde durch Erzählungen der Dörfler über die deutsche Besetzung und die Résistance, mischen sich die Bilder der Wahrnehmung des Anderen als Eigenes.

13 Johan van der Keuken: »Daß und Wie«, op. cit., S. 50. Kursiv im Original.

Anders als im Originalfilm jedoch ist diese Wut nicht mehr an die täglichen Vorfälle und Ereignisse im Amsterdam des Jahres 1967 gebunden, sondern abgekoppelt, als Affekt, der jetzt, in den *Ferien eines Filmmachers*, erfahrbar wird als fundamentale Angst: wie es sich anfühlt, ein dunkler Raum zu sein. Das Tier-Werden, genauer: das Sich-Gefangen-Finden ist als Affekt losgelöst von Ben Webster, von Ben Websters Gesicht, und in die Nacht des Filmmachers bzw. in die Nacht der Kindseins hinein gesetzt. Und auf diese Weise ist der Affekt auch zurückgegeben an den ursprünglichen Film, der damit nicht nur die Geschichte eines afroamerikanischen Jazzers in Amsterdam der sechziger zeigt, sondern, wenn er 1974 wiederholt wird, die Geschichte eines in die Enge getriebenen Menschen. In den Ferien gibt es plötzlich den Übergang in das Reich der Angst, den Raum der Unmöglichkeit, gibt es die Verwandlung in die Wahrnehmung des Nicht-Lichts, des Schwarzen: ein Ben-Webster-Werden, dem Musiker, an dem van der Keuken nicht nur den Glanz, sondern auch die Verzweiflung erkannte und in seinem Film gezeigt hatte. »Ich« ist nie nur das Licht, wie es im letzten Satz des Filmes heißt¹⁴, Ich wird durch die Sichtbarkeit oder die Politik des Sehens und Gesehenwerdens formiert und deformiert.

Die Sequenz des Ben-Webster-Werdens als Tier-Werdens ist von jeher als heikel diskutiert worden. Wer in dieser Montage, 1974 oder 2007, Unbehagen verspürt, weil er nichts als Metaphern erkennt, kann damit durchaus im Recht sein. Im Raum ist er vermutlich nicht, nicht im Raum van der Keukens. Eine Sichtweise, die in der Serie nichts als rassistische Analogien sehen will, nimmt an, dass anstelle des Schnitts ein einfaches Gleichheitszeichen gesetzt ist. Eine solche Lesart muss abstrahieren, gemeinsame Nenner annehmen: Ben Webster ist ein Wolf, ist ein Nilpferd, ist ein Gorilla. Die Montage des Films jedoch hatte sehr viel komplexere und in der Tat brutalere Bilder dem mimetischen Vermögen zur Verfügung gestellt: Nicht ein bestimmtes Bild ist rassistisch, nicht eine Bilderfolge, sondern der Blick ist es, der das Denken des Films sistiert und damit aus der Gegenwärtigkeit der Kinowahrnehmung isoliert.

Um van der Keuken den Vorwurf des Rassismus machen zu können, müsste man die Montage der Bilder der schlichten Operation einer Identifizierung gleichsetzen. Montage und Kommentar des Films fragen jedoch exakt nach den Verhältnissen, die zwischen und unter den Bildern bestehen. Fotografien werden von Anfang an nicht als Evidenz für Authentisches verstanden, sondern als Spur

14 Johan van der Keuken: »Texte aus *Ferien eines Filmmachers*« (1974), in: *Abenteuer eines Auges*, op. cit., S. 61.

von Beziehungen untersucht. Dabei ist dem Fotografieren und dem Filmen eine mimetisches Vermögen zugesprochen, insofern sie Beziehungen herstellen, nicht abbilden. Der Film, der Authentizität selbst ist in van der Keukens Film dabei als Medieneffekt und strategisches Verfahren vorgeführt. In den *Ferien eines Filmmachers* wird das an den verschlissenen Wahlplakaten am Rand der verfallenen Landschaft exemplifiziert, die als Serie von Gesichtern ins Bild gesetzt sind und Geschichten der Macht und der Wünsche aktualisieren: Ein Foto wäre eine Erinnerung, aber der Film ereignet sich immer jetzt. Die Materialität der Bilder wird im Essayfilm als Schichtung auf die Präsenz des Filmischen gebracht. Damit werden auch neue Wahrnehmungsweisen aufgeworfen, die nicht in symbolischen oder metaphorologischen Lesarten aufgehen. Diese Neuen Sichtweisen freizulegen und mit einer Geschichte des Sehens zu verknüpfen ist eben die Anstrengung des Essayfilms.

Anfang der achtziger Jahre, als essayistisches Denken im Kino Konjunktur hatte, gehörte das Vermögen, Relationen zu denken anstatt Sinn zu dechiffrieren und zu fixieren offenbar noch zum Kinodenken. In der Ausstrahlung des Films im deutschen Fernsehen von 1985 ist die Sequenz ganz enthalten. In der DVD Edition, die eben 2007 erschien, ist jene Sequenz ganz anders montiert. Auch hier hören wir ein Kind, das versucht, sich in den Schlaf zu murmeln. Auf eine Montage mehrerer Einstellungen auf Lampen aus dem Ferienhaus folgen die aneinander geschnittenen wütenden Gesichter Ben Websters. Anfangs sind auf der Tonspur auch noch Tiere zu hören sind, dann aber werden die Nachtgeräusche von einem ohrenbetäubenden Geräusch überlagert, dass ein startender Jet sein könnte oder aber die Verstärkung des unerträglichen Geräusches eines einfachen Haushaltsgerätes, oder ein technisch übersteuerter Ton. Die Ausschnitte von Ben Websters



»... chère pays de mon enfance ...«

Gesicht sind Verzerrungen, die keine Halt mehr unter keiner Kreatur oder Kreation haben. Diese Revision der Montage kündigt das Scheitern jeden mimetischen Vermögens des essayistischen Films an. Am Ende hat van der Keuken, wie seine Freunde, die Saxofonisten Ben Webster und Willem Breuker, das Bild selbst wie einen überblasenen Ton ins Werk gesetzt.

5. Vermessene Physiognomie

Die Sequenz, in der die Blicke von Ben Webster mit den Gesichtern von Tieren versträngt sind, hatte van der Keuken für die *Ferien eines Filmemachers* aus seinem Webster-Archiv neu zusammengesetzt. In ihnen wandelt sich der Film zum Alptraum, einem Alptraum aus dem Niemandland der Kindheit. »Jedes Kind kennt die Gesichter der Dinge und geht mit klopfendem Herzen durch das halbdunkle Zimmer, in dem Tisch und Schrank und Sofa wilde Grimassen schneiden und mit wunderlichem Mienenspiel etwas sagen wollen«¹⁵, hatte Béla Balázs für ein Kino des sichtbaren Menschen geschrieben. An ihm kehrt van der Keuken, seine eigenen Bilder aufstörend und auflösend, zurück zum Nullpunkt des Kinos, der eben kein Ursprung, sondern eine Wiederholung ist: Dreimal im Film kehrt derselbe Satz wieder: »Ich kann das Gesicht der Erde nicht sehen. Ich schaue über die Schulter der Erde ... in die Dämmerung«, heißt es zweimal, und beim dritten mal, am Ende des Films, heißt es: »Ich kann das Gesicht der Erde nicht sehen. Ich schaue über die Schulter der Erde ins Licht und das Licht bin ich selbst, unter anderen.« In der Tradition des Essayfilms als Brief ließe sich, wenn man schon lesen will, dieser Satz als Anruf von Béla Balázs verstehen, der 1924, genau fünfzig Jahre vor van der Keukens *Ferien*, in seinem Buch *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, anlässlich der Großaufnahme und der Aufnahme des Großen oder Erhabenen, zuversichtlich schrieb: »Es gibt aber Filme, die uns das Gesicht der Erde zeigen.«¹⁶

Für Béla Balázs war die Großaufnahme, die die Physiognomie der Dinge freilegt, das Versprechen einer neuen, für Balázs ohne Frage kommunistischen Welt, vor deren physiognomischer Expression alte Nationen, Klassen- und Rassenverhält-

15 Béla Balázs: »Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films« (1924) in: *Schriften zum Film*, Band 1, München/Berlin/Budapest: Henschel u. a. 1982, S. 43-143, hier S. 92.

16 Ebd., S. 87.

17 [siehe Seite 213 oben] Ebd.

18 [siehe Seite 213] Ebd., S. 58.

nisse sich auflösen würden in eine »Physiognomie des Erdballs«¹⁷ überhaupt. Kino ist in seiner Oberflächenstruktur für Balázs nicht Ausdrucksform für bestehende seelische Sachverhalte, sondern Ort einer Produktion von neuen Sichtbarkeiten und neuen Körpern, die wiederum bestehende Kulturen und nationale oder ethnische Räume auflösen werden: »Die Verschiedenheit des Gesichtsausdruckes und der Bewegung, die schärfere Grenzen zwischen den Völkern gezogen hat als Zoll und Schlagbaum, wird durch den Film allmählich wegretuschiert werden.«¹⁸ Diese Hoffnung ist für Balázs, den deutsch-ungarischen Räterevolutionär, Dramatiker, Dichter und Filmkritiker, keineswegs leer: In ihr versuchte er, den eigenen Kopf und Kragen mithilfe des Kinos zu retten. Hier bereits, und nicht erst in der Überblendung des Ben-Webster-Gesichts im van-der-Keuken-Film, wird die Hoffnung auf ein Gesicht der Erde und auf die Transformationsfähigkeit in der Großaufnahme eines beliebigen Raums prekär. Mit der Physiognomie schleppt Balázs den langen Diskurs der Identifizierung, der Klassifizierung und, aus der Genealogie der »composite portraitures«, die ganze galtonsche Eugenik ins Kino. Die Hoffnung, dass das Kino ganz neue psychophysische Ähnlichkeiten und Kommunikationen schaffen wird, geht einher mit einer von Balázs formulierten Exklusion: Nur das Gesicht Europas ist hier angesprochen, ein Europa, dessen Grenzen für den ehemaligen Herbert Bauer aus Ungarn nur wenige Jahre, zwischen 1920 und 1933, überhaupt offen stehen werden. Das weiß er damals noch nicht. Der Film ereignet sich immer jetzt. Aber für Balázs ist das Gesicht der Erde immer noch das Gesicht des Weißen: »Der Kinematograph ist eine Maschine, die, auf ihre Art, lebendigen und konkreten Internationalismus schafft: die einzige und gemeinsame Psyche des weißen Menschen. Und mehr noch. Indem der Film ein einheitliches Schönheitsideal als allgemeines Ziel der Zuchtwahl suggeriert, wird er einen einheitlichen Typus der weißen Rasse bewirken.«¹⁹ Es wird genau diese Reduktion auf das weiße Gesicht der Erde sein, das van der Keuken nicht wahrhaben und nicht wahrnehmen wollte. »Ich kann das Gesicht der Erde nicht sehen.«



»Das Gesicht der Erde«

Vor diesem Satz, dessen Resonanz van der Keuken in seinem Filmbrief sucht, kann das Portrait von Ben Webster nicht *nicht* gezeigt werden. »Ben sagt: die Gardinen werden abends zugezogen, weil sie sonst diesen Neger vor dem Fenster sitzen sehen.« Van der Keuken zeigt das Gesicht des Negers nicht mehr einfach durch ein Fenster, sondern zeigt es als Affekt, der uns alle durchkreuzt. Wessen Affekte sind es, die diese Großaufnahme als mimetisches Vermögen stimuliert? Wessen Affekte werden sichtbar, wenn ein Gefangener gezeigt wird: die des Gefangenen oder die der Kultur, die einsperrt? Affekte durchkreuzen das Individuum, zerreißen es und zeigen seine Teilbarkeit. Daher bleibt das Affektbild ein insistierendes und offenes Verfahren in filmischen Versuchen, Ähnlichkeiten und Identifikationen aufzulösen und ein anderes Sehen ins Bild zu setzen: »Das Affektbild ist dagegen von Raum-Zeit-Koordinaten, die es an einen bestimmten Zustand binden könnten, abgelöst und löst seinerseits das Gesicht von der Person, zu der es in einem aktualisierten Zustand gehört.«²⁰

In seinem zweiten Kinobuch, *Der Geist des Films*, von 1930 wird Béla Balázs seine These der Großaufnahme als Technik der Vereinheitlichung des Psychischen zuspitzen auf eine ideelle Überindividualität des Bildes vom Menschengesicht, das nicht nur Psyche und Physis integriert, sondern auch das Besondere ins Allgemeine, den Einzelnen in die Rasse, das Private ins Politische. In solchen Kinobildern wird »nur der Grundausdruck des Grundzustandes [...] betont, wenn die Typen bloß die lebendige Kulissen für eine Handlung geben sollen: den Original-Hintergrund, die Menschenlandschaft. Dann sucht die Kamera hinter den persönlichen und privaten Variationen den Humus des Ausdrucks; das überpersönliche Gesicht. Das überpersönliche Gesicht der Rassen war von jeher bekannt. Die große Tat des Films war, das überpersönliche Gesicht der Klassen entdeckt zu haben.«²¹ In dieser Hinsicht wird ihm übrigens, wiederum aus anderer Perspektive, Gilles Deleuze folgen, wenn er schreibt: »Die Großaufnahme hat das Gesicht nur bis in Regionen getrieben, in denen das *principium individuationis* seine Geltung verliert. [...] Die

19 [siehe Seite 213] Ebd., S. 58. Dass Balázs das ausgerechnet an Asta Nielsen, die er sich als Modell für ein von ihm projektiertes Lexikon der Gebärden dachte, demonstrieren wollte, bleibt unverständlich. Dass er auf die Ersatzgebärden von Leni Riefenstahl so hilflos reinfallen sollte, war aber eine viel zu harte Lektion, die ihm für seine Verschränkung der modernen Biologie in die Moderne des Kinematographenraums erteilt wurde.

20 Gilles Deleuze: *Das Bewegungsbild. Kino 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 137.

21 Béla Balázs: »Der Geist des Films« (1930), in: *Schriften zum Film*. Band 2, München/Wien/Berlin/Budapest: Henschel u.a. 1984, S. 66.

Großaufnahme verdoppelt kein Individuum und vereinigt auch nicht zwei: sie suspendiert die Individuation.«²²

Balázs jedenfalls wird immer deutlicher die Gewalt artikulieren, die diese kinematographische Operation des Gesichtes bedeutet: »Wie muß sich Auge und Apparat in das Gesicht hineinbohren, um gerade jene Nuance fertig vorzufinden, die der Schauspieler auch nach genauester Vorschrift so schwer spielen kann«²³, und an diesen Satz scheint sich Walter Benjamin zu erinnern, wenn er im *Kunstwerk*-Aufsatz von 1935 den Kameramann mit dem Chirurgen vergleicht, der »tief ins Gewebe der Gegebenheit« eindringen muss, um eine Realität herzustellen, die in der apparatfreien Sicht auf die Wirklichkeit dennoch von deren »intensivste[r] Durchdringung mit der Apparatur«²⁴ weiß. Allerdings gelten um 1930 alle jene gewalttätigen Operationen als Befreiungen aus einer Welt des Schrift-Imperiums, einer Welt der rassistischen Zuschreibungen, als »Erlösungen von dem babelschen Fluch«²⁵ in eine internationale Sprache der Gebärde, der Physis, die in der Textur des Filmischen andere Wirklichkeit freilegen kann: »Der gute Film wird dich aber durch seine Großaufnahmen lehren«, schreibt Balázs, »die Partitur des vielstimmigen Lebens zu lesen, die einzelnen Lebensstimmen aller Dinge zu merken, aus denen sich die große Symphonie zusammensetzt«²⁶. Die Partitur, die Gleichwertigkeit aller Stimmen und Klänge, wird das Emblem des Essayistischen im Film bleiben.²⁷

Balázs' Zuversicht, die Kultur des Films möge eine neue Welt der Sichtbarkeiten jenseits sprachlicher und nationaler Konventionen eröffnen, indem sie das Gesicht der Dinge sichtbar macht, ist für van der Keuken längst korrumpiert. Die Notwendigkeit, neue Relationen der Bilder zu entdecken, ist eine Anstrengung, die sich ganz offenbar im Ausnahmezustand der Ferien am besten einstellen wird, in einem Jenseits koordinierter Verhältnisse, in einer Vakanz: *Vakantie van de Filmer / Ferien eines Filmemachers*. Wenn Gilles Deleuze aus Balázs' Konzept der Großaufnahme die Potentialität eines beliebigen Raums extrahiert, so geschieht

22 Deleuze: *Das Bewegungsbild*, op. cit., S. 139-140.

23 Béla Balázs: »Der Geist des Films«, op. cit., S. 65.

24 Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: *Gesammelte Schriften*, Band I.2, op. cit., S. 431-469, hier S. 459.

25 Balázs: »Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films«, op. cit., S. 57.

26 Ebd., S. 83.

27 Vgl. die Metapher der Partitur bei Godard, abgedruckte Partitur-Zeichnung in: Blümlinger / Wulff: *Schreiben, Bilder, Sprechen*, op. cit., S. 10.

das auch, indem er zuerst dessen metrische Verhältnisse kassiert. Das »Gesicht-hafte« wird seiner Homogenität beraubt, in die Fläche projiziert und Kräfteverhältnissen ausgesetzt, die das Gesicht und jenen beliebigen Raum schonungslos durchqueren.²⁸ Auch Deleuze macht, ein paar Jahre nach van der Keukens Film, darauf aufmerksam, dass diese Transformation eine gewalttätige ist, in der das Gesicht als Affekt das schöne Individuum angreift: »Aber mehr noch macht die Großaufnahme aus dem Gesicht ein Gespenst, und liefert es den Gespenstern aus. Das Gesicht ist der Vampir, und die Briefe sind seine Fledermäuse, seine Ausdrucksmittel.«²⁹ Van der Keuken lässt Ben Websters Gesicht zum Gespenst werden, das mit seinen Blicken ein Weltbild zersetzt, das seine Blicke wie Fledermäuse auf die Zuschauer loslässt und deren Zeiten und Räume zerreisst, genauso wie seine Musik Zeiten und Räume aussetzt. Wie im Jazz lassen sich erst dann neue Korrespondenzen hören, lässt sich fühlen wie es wäre, ein bestimmter Raum zu sein: nicht-individuell, nicht-Ich. Being Ben.

7. Ähnlichkeiten

In den leeren Räumen, der Vakanz seiner Ferienproduktion, sucht van der Keuken nach neuen Ähnlichkeiten, die er von Anfang an, mit der ersten an die Wand gehefteten Fotografie seines Großvaters als Möglichkeiten technischer Medien artikuliert. Im Kommentar heißt es dazu »Zu Beginn dieses Jahrhunderts war mein Großvater Sozialist. Das machte sein Leben als Groninger Dorfschullehrer oft schwierig.«³⁰ Die Raster, in denen gedacht werden kann, sind eng gesteckt. Die Raster, in denen Ähnlichkeiten gedacht werden können, sind es ebenfalls.³¹ Michel Foucault stellte am Anfang einer neuen Wissensordnung um 1700 nicht nur die

28 Vgl. Deleuze: *Das Bewegungsbild. Kino 1*, op. cit., S. 152 ff.

29 Ebd., S. 139.

30 Johan van der Keuken: »Texte aus *Ferien eines Filmemachers*«, op. cit., S. 58.

31 Van der Keukens Projekt um 1974 ist die Befreiung von solchen Rastern. Er berichtet dazu: »Ich hatte nicht mehr diese Hemmungen des Aufpassens mit den Bildern und so habe ich sie zusammengeklebt. Das zeigt das Gefühl des Eingesperrtseins. Bei einer Vorführung in Amerika waren einige Schwarze, die sagten: »Sie werden das so sehen: dieser schwarze Mann ist ein Gorilla. Das ist die einfachste Leseweise dieser Montage. Das geht nicht.« Ich erzähle das, um anzudeuten, wie dünn dieser Faden ist, was man machen kann und was nicht.« (*Typoskript einer Diskussion mit van der Keuken*, Hochschule für bildende Künste Hamburg 1984, Archiv Thomas Tode).

Vorzüge eines koordinierten, gerasterten Repräsentationssystem fest, sondern macht aufmerksam darauf, welche alten Formen der Ähnlichkeitsbeziehungen damit untergingen: Die *convenientia*, eine Nachbarschaft der Orte;³² die *aemulatio*, in der, ähnlich wie in einem Spiegel, die verstreuten Dinge der Welt aufeinander antworten und in sich wie in einem »einfachen, flüchtigen, fernen Reflex«³³ aneinander gekettet finden; drittens die aus der griechischen Wissenschaft geläufige *Analogie*, eine Ähnlichkeit der Verhältnisse, der *rapports*, die »von einem einzigen Punkt aus eine unbeschränkte Zahl von Verwandtschaften herstellen« kann, und die »alle Gestalten der Welt aneinander annähern«³⁴ kann, sowie, schließlich, die vierte Form der Ähnlichkeit, die durch das *Spiel der Sympathien* hergestellt wird: die Sympathie begnügt sich nicht nur damit, eine der Formen der Ähnlichkeit zu sein, sondern assimiliert, stellt Gleiches und Gleichendes her, und nimmt dazu die anderen Ähnlichkeiten in den Dienst: die Nachbarschaften der *convenientia*, die »Echos« der *aemulatio*, die Verkettungen der *Analogie*. Alle diese Korrespondenzen und Konstellationen als, wie Walter Benjamin sie nannte, unsinnliche Ähnlichkeiten³⁵ verschwinden unter dem Regime der Repräsentation aus dem Denken und Vorstellen, das nun lineare und kontinuierliche Tableaus von Relationen als Wissen bestimmt. Und um 1800 löst sich auch dieser Wissensbegriff wieder auf, zugunsten eines Raums, der geprägt ist von Organisationen, das heißt von *inneren* Beziehungen zwischen den Elementen eines Ensembles, deren Gesamtheit eine Funktion sichern soll, ein funktionierendes Ganzes.³⁶ Ähnlichkeitsformen, das hatte bereits Walter Benjamin betont, ändern sich »im Wandel der Geschichte«³⁷.

Van der Keukens Film ist in seinen Ähnlichkeitsregeln historisch schwer zuzuordnen, weil er in seinem Versuch, neue Balancen herzustellen (jener Etymologie des Essayistischen³⁸), durchkreuzt, was erlaubt war: Die erwähnte Montage, die Ben Websters Blick moduliert, war es beispielsweise nicht. Van der Keuken betreibt

32 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 47: »Die convenientia ist eine mit dem Raum in der Form des unmittelbar Benachbarten verbundene Ähnlichkeit.«

33 Ebd., S. 50.

34 Ebd., S. 51.

35 Vgl. Benjamin: »Über das mimetische Vermögen«, op. cit., S. 213.

36 Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, op. cit., S. 270.

37 Benjamin: »Über das mimetische Vermögen«, op. cit., S. 211.

38 Vgl. Raymond Bellour: »Zwischen Sehen und Verstehen«, op. cit., S. 61-93.

in seinem Film eine Reorganisation dessen, was ähnlich heißt, und dieses Verfahren wäre am ehesten als topologisches zu beschreiben. Der Aufbau der Topologie beruht auf dem grundlegenden Konzept der »Nachbarschaft«, formalisiert als offene Umgebung. Anschaulich kann man sich topologische Abbildungen als Verzerrungen vorstellen, der Systematik halber gehören aber auch Spiegelungen zu topologischen Abbildungen. Mit der Topologie kommen daher ganz andere Paradigmen der Beschreibung ins Spiel, Fragen der Stetigkeit, des Kompakten, Separabilität, Zusammenhang, Dichte, oder auch Fragen nach dem, was Rand ist oder Inneres. Nicht Wahrheit ist im Topologischen wichtig, sondern ob und wie etwas gangbar ist, wie es unterschiedlich zu gehen wäre. Unsinnig im Kontext solcher Beziehung sind Begriffe wie Zentrum, Authentizität, Wahrheit. Familien von Bildern, Relationen und Verwandtschaften treten daher in einer topologischen Montage auf, aber nicht Klassen und Klassifikationen.

Es wird deutlich, wie dicht ein topologisches Bilderdenken am Problem des Gesichts und der Großaufnahme im Film liegt. Noch einmal sei Gilles Deleuze zitiert, der im Anschluss an Balázs' Überlegungen zur Großaufnahme zusammenfasst: »Im allgemeinen spricht man dem Gesicht drei Funktionen zu: Es individuiert (es unterscheidet und charakterisiert jeden), es sozialisiert (es spielt eine wesentliche gesellschaftliche Rolle), es ist relational oder kommunizierend (es sorgt nicht nur für die Kommunikation zwischen zwei Personen, sondern auch für die innerer Übereinstimmung einer Person zwischen ihrem Charakter und ihrer Rolle). Alle drei Aspekte, die das Gesicht im Film wie auch anderswo zeigt, verliert es nun, sobald es sich um eine Großaufnahme handelt.«³⁹ Genau diese Transformation scheint von der Keukens Suche nach neuen Formen von Ähnlichkeiten in Bildern und in der Montage zu beschreiben. Seine Suche ist getragen von dem Versuch, nicht mehr einen Einzelnen zu charakterisieren und zu unterscheiden, sondern – anders als die physiologischen Studien Étienne-Jules Mareys – unterschiedliche Weisen zu gehen nebeneinander zu stellen, um Identitäten und Lebensalter in a-chronologischen, unstetigen Ähnlichkeiten zu zeigen. Auch gesellschaftlichen Rollen werden nicht als soziologische Identifikationen, sondern als Prozesse von gelingenden und scheiternden Beziehungen und Politiken etwa der dichten oder zerfaserten Stimmen und Gesten gezeigt, oder der unterschiedlichen Bäume, die ein Innen und außen im Hinblick auf Geburt abwechselnd sichtbar werden lassen.

Der Film selbst und gerade in den Aspekten der Großaufnahme wird nicht eine Botschaft kommunizieren wollen, sondern ein Verhältnis von Störung und

39 Deleuze: *Das Bewegungsbild. Kino 1*, op. cit., S. 138-139.



»Ich schaue über die Schulter der Erde ins Licht
und das Licht bin ich selbst, unter anderen.«

Verstörung ins Bild setzen, das noch nicht weiß, woher eine Stimme der Angst ruft. Das heißt in Kontext der Montage von Ben Websters Gesicht: Angst hat nicht irgendjemand, Angst ist ein Nachbarschaftsverhältnis, ein Zustand im Raum. Vor allem aber wird das Rätsel des »Selbst« im Hinblick auf Nähen und Fernen artikuliert, aber niemals als Dasein und Identität. In seinen Ferien, in »Vakantie«, befreit von der Keuken dieses Selbst von Zeit-Raum-Koordinaten in einem, wie es bei Deleuze anlässlich des Affektbildes heißen könnte, »beliebigen Raum«, in dem topologische Beziehungen möglich werden. Dieser Raum ist nicht gleichgültig, er fordert ein mimetisches Vermögen als zuletzt noch politisches, das weder Selbst noch Andere vermessen kann, bevor es denkt. In einem solchen aus allen cartesianischen Koordinaten entlassenen Raum wird zeigbar, »wie es sich anfühlt, ein bestimmter Raum zu sein.«⁴⁰

1924 konnte Balázs noch schreiben: »Wie bin ich ein anderer und doch ich selbst? [...] hier wird sich erweisen, wieviel an dem Äußeren und selbst an dem Gesicht eines Menschen nur der Reflexschein der Umgebung ist und nur wie der Reif der Atmosphäre sich ankristallisiert hat.«⁴¹ Und in seiner Zuversicht, der neue Blick auf die Physiognomie der Erde würde ein neues Wissen reflektieren, das nicht mehr vom cartesianischen Cogito und nicht mehr von begrifflicher Abstraktion, sondern von sinnlichen Ähnlichkeiten ausgeht, fügte er hinzu: »[...] die Lupe des Kinematographs bringt uns die einzelne Zellen des Lebensgewebes

40 Johan van der Keuken: »Daß und Wie«, op. cit., S. 50. Kursiv im Original.

41 Balázs: »Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films«, op. cit., S. 77.

nahe, läßt uns wieder Stoff und Substanz des konkreten Lebens fühlen. [...] Sie zeigt dir das intime Gesicht all deiner lebendigen Gebärden, in denen deine Seele erscheint und du kennst sie nicht.«⁴²

Es ist der Zweifel, und zwar ein kinematographischer, kein cartesianischer, von dem van der Keuken Suche nach einem nicht-individuellen medialen Wissen und einem Sein als Zustand im Raum getragen ist. Wissen in den *Ferien eines Filmemachers* ist keine Selbstgewissheit, keine Wahrheit, sondern eine riskante Recherche nach einem unbestimmten Raum: »Ich kann das Gesicht der Erde nicht sehen. Ich schaue über die Schulter der Erde ins Licht und das Licht bin ich selbst, unter anderen.«⁴³

42 Ebd., S. 83.

43 Johan van der Keuken: »Texte aus *Ferien eines Filmemachers*«, op. cit., S. 50.

Peter Braun

DRAUSSEN BUNTES LEBEN

Essayistische Strategien

in *De grote Vakantie* von Johan van der Keuken

Es gibt ein Bild von Paul Klee, das *Draußen bunt es Leben* heißt. Ein unruhiges Netz aus schwarzen Linien legt sich wie ein Raster über die Fläche. Die Felder, die es freiläßt, sind in leuchtenden Farben ausgemalt. Es handelt sich um ein abstraktes Bild, und doch erinnert es an einen jener Türvorhänge in südlichen Ländern, von einem leichten Wind bewegt, hinter dem sich die bunte Welt draußen abzeichnet – verschwommen, unscharf, überhell.

Johan van der Keuken, der niederländische Filmemacher, der am 7. Januar 2001 an der Folgen einer Krebserkrankung im Alter von 63 Jahren gestorben ist, hat dieses Bild von Paul Klee in seinen letzten Film *De grote Vakantie* (Die großen Ferien, NL 1999) aufgenommen. Man sieht es bildfüllend in einer langen Einstellung. Unmittelbar voran gehen einige, nur ganz leicht variierende Aufnahmen, die durch ein Fenster den Blick auf eine Gracht freigeben. Es ist Winter. Draußen ziehen ein paar Kinder vorbei; ein asiatisch aussehendes Mädchen formt einen Schneeball und wirft ihn auf die Straße. Ein orangefarbener, würfelförmiger Lampenschirm spiegelt sich in der Innenseite des Fensters. Der warme Farbton verknüpft diese Einstellungen mit dem nachfolgenden Bild von Paul Klee. Zunächst sind einige Geräusche aus der Küche zu hören, als bereite gerade jemand das Abendessen vor. Dann hebt der Kommentar, von van der Keuken selbst gesprochen, an: »Nur wenige wissen, wie es um mich bestellt ist. Den ganzen Tag über Krankheit reden! Wie langweilig! Ich will in Ruhe arbeiten. Es gibt auch Scham: