

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Jacques Rancière: *Film Fables*

Oxford, New York: Berg 2006, 196 S., ISBN 1-84520-168-X, £ 16.99

Anders als in Deutschland ist das Zusammentreffen von Film und Philosophie in Frankreich nichts Außergewöhnliches. Philosophen haben über den Film und das Kino geschrieben, denkt man an Maurice Merleau-Ponty und Gilles Deleuze, Filmtheoretiker bedienen sich explizit philosophischer Begrifflichkeiten, betrachtet man die Schriften Jean Epsteins und André Bazins. Vielleicht ist es auch nicht die Häufigkeit, sondern der Einfluss des philosophischen Denkens, der den Unterschied ausmacht. Nun liegt ein weiteres wichtiges Buch zur Geschichte und Theorie des Films vor, verfasst von Jacques Rancière, hierzulande bereits durch seine Arbeiten zur politischen Theorie über disziplinäre Grenzen hinweg bekannt. Sein Buch, das 2001 unter dem Titel *La fable cinématographique* (Paris: Seuil) erschien, ist nun auch ins Englische übersetzt worden, was sich nicht nur der internationalen Berühmtheit des Autors verdankt, sondern auch der Wertschätzung, die das Werk bereits in der französischen Filmwissenschaft genießt. Rancière hat auch danach sein Interesse an den Bildern und dem Kino durch sein kleines Buch *Le destin des images* (Paris 2003) noch einmal unterstrichen, das zu weiten Teilen eine Auseinandersetzung mit den Bildern des Films darstellt, insbesondere mit Jean-Luc Godards *Histoire(s) du cinéma* (1988-98).

Film Fables ist eine Zusammenstellung von Texten, die teilweise bereits an anderen Orten erschienen sind. Das schadet aber dem argumentativen Zusammenhang kaum, der vor allem chronologisch hergestellt wird. In den vier Kapiteln des Bandes geht es – jeweils exemplifiziert an einzelnen Regisseuren und Filmen – zunächst vor allem um den Stummfilm (Sergej M. Eisenstein, Friedrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang), dann um Vertreter der klassischen Erzählung (Anthony Mann, Nicholas Ray), um den modernen Film (Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard) und schließlich um neuere Werke (von Chris Marker sowie erneut um Godards *Histoire(s) du cinema*). Wir haben es hier also nicht mit cineastischen Neuentdeckungen zu tun, denn Rancière durchpflügt ein wohlbekanntes Feld klassischer Filmautoren. Eine Referenz an den Aufbau der Deleuze'schen Filmphilosophie, die ja ihrerseits den vor allem von den *Cahiers du Cinéma* aufgebauten Kanon reproduzierte, ist unschwer zu erkennen. Das ist allerdings Absicht, denn Rancière versteht sein Buch zumindest in Teilen als Auseinandersetzung mit Deleuze, der auch der Einzige ist, dem der Autor explizit ein Kapitel widmet. Warum das so ist, wird deutlich, wenn man sich Rancières Anliegen, das er in der Einleitung zusammenfasst, genauer ansieht.

Rancière begreift Filmästhetik als Bewegung zwischen zwei Polen: Der eine Pol – ‚representative art‘ (‚art représentatif‘) – steht für die Orientierung des Mediums an der Repräsentation, der Mimesis, der Wiederherstellung der Welt innerhalb einer erzählten Geschichte. Den anderen Pol – ‚art of the aesthetic age‘ (‚art de l’âge esthétique‘) – begreift der Autor als die die moderne Kunst überhaupt fundierende Bewegung, die den ästhetischen Ausdruck unterhalb der Repräsentation aufsucht, narrative Konstruktionen aussetzend. Allerdings widersteht Rancière der einfachen Aufteilung in Kunst und Industrie, Autorenfilm und Hollywood, *cinéma pur* und *cinéma narratif*. Im Gegenteil, so Rancière, die guten Werke tragen diesen Konflikt von Repräsentation und Ästhetik in die Filme selbst hinein, die dann zum Schauplatz der Auseinandersetzung zwischen narrativer *mise-en-scène* und kontrastierender Visualität werden. Diesen Widerspruch, der klassische und moderne Filme gleichermaßen betrifft, kennzeichnet Rancière als ‚fable contrariée‘ (‚thwarted fable‘). Der Entwurf dieser kontrastierenden Fabel durchzieht den Film als Massenkunst, als große repräsentative Struktur, deren Visualität aber nicht in repräsentativen Funktionen aufgeht. In Erinnerung an Jean Epstein, dessen Bewunderung für die amerikanischen Filme etwa eines Thomas Ince, genau mit dieser Doppelbewegung von Erschaffung einer (narrativen) Welt und visueller Defiguration zu tun hat, aber natürlich auch in Anlehnung an die *Histoire(s) du cinéma* von Godard, die ebenfalls von den Wirkungen der Bilder diessseits der großen Erzählungen handeln, stellt Rancière fest: „The fable that tells the truth of cinema is extracted from the stories narrated on its screens.“ (S.6)

Das ästhetische Modell, das hier Pate steht, sieht der Verfasser am Beginn der Moderne in der Romantik angelegt. Dort bereits ging es darum, den Modus der Repräsentation zurückzulassen und durch neue ästhetische Praktiken zu ersetzen. In explizitem Bezug auf die Schlegel-Brüder sieht Rancière einerseits eine ästhetische Praxis, die den kreativen Akt von konventionellen Regeln und Modellen freisetzt, um Aktionen und Codierungen zu entwerfen, die den jeweiligen künstlerischen Situationen entsprechen und dabei jeder Normierung entweichen. Es geht um die Verabschiedung des von Aristoteles stammenden Ansatzes, dass der künstlerische Prozess eine Bearbeitung oder In-Form-Setzung der Materie ist. Dagegen steht die radikale künstlerische Idee, die das stumme Gemurmel und die sinnliche Präsenz der Dinge zur Sprache bringt, wie Rancière in Bezug auf Flaubert exemplarisch erläutert. Die so niemals zum Abschluss kommende ‚Kontrarität‘ zwischen Repräsentation und Ästhetik findet im Film einen idealen Explorateur. Die „fable contrariée“ (S.11), die Rancière auch als Defiguration bezeichnet, formuliert sich je nach filmhistorischer Situation auf immer neue Weise. So etwa zwischen dem bewussten Auge des Cinéasten und dem unbewussten Auge der Kamera (Epstein, Vertov), zwischen der Welt der Dinge und den burlesken Deregulierungen derselben (Chaplin, Keaton), zwischen Bild und Idee (Eisenstein), zwischen Reden und Schweigen (Marker). Es sind nun besonders die Transformationsräume, die Rancière aufsucht: Prozesse, durch die der Film das ästhetische Projekt der Moderne fortschreibt, indem er Differenzen zwischen

der Erschaffung der Welt – Repräsentation – und den medialen Bedingungen, die diese Welt erst schaffen, produziert. Mit dieser – im Grunde gut durchschaubaren – Grundfigur legt Rancière eine Reihe von exemplarischen Filminterpretationen vor, die seinen Ansatz erst wirklich entfalten. Dabei werden durchaus transversale Bezüge offengelegt, etwa wenn der Autor aufzeigt, wie verschiedene Filme von Fritz Lang im Regime des Visuellen verschiedene Wissensräume konstruieren, etwa einen kinematographischen in *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* (D 1931) und einen televisuellen in *While the City Sleeps* (USA 1955). Der ästhetische Entwurf geht hier produktiv über rein filmwissenschaftliche Argumentationen hinaus, weil der Film als Medium bestimmt wird, das epistemologische Argumente visuell entfalten kann. Ein Einwand wäre höchstens darin zu sehen, dass Rancière nicht neue Filme ‚erobert‘, sondern sich auf Perspektivverschiebungen und Relektüren der *Œuvres* sehr bekannter Filmregisseure einlässt. Andererseits ist das auch konsequent, da er nicht Filme zu entdecken beansprucht, sondern bekannte Filme neu entdeckt, indem er ästhetische Kontexte aufschließt.

Allerdings kann kein Philosoph, besonders nicht in Frankreich, über das Kino schreiben, ohne sich gegenüber Deleuze zu positionieren. Und das tut Rancière, indem er die Unterteilung der Deleuze'schen Kinobücher in Bewegungs- und Zeitbild kritisiert. Zugespitzt argumentiert Rancière folgendermaßen: Deleuze hat das ganz Richtige entdeckt, nämlich den Konflikt des Films (und der Kunst der Moderne überhaupt) zwischen Repräsentation und Ästhetik. Dabei steht das Bewegungs-Bild, insbesondere das Aktionsbild, für die erstere, das Zeit-Bild, insbesondere das Kristallbild, für letztere. Kritisch sieht er jedoch die historische Zäsur, die Deleuze – in der Tat etwas mühsam – als Grund für den theoretischen Bruch aufführt. Nach Rancière versucht Deleuze eine systematisch angelegte Typenunterscheidung zwischen Bildern – Bewegungsbild und Zeitbild – gleichzeitig historisch zu begründen, was zu einer Konfusion der Denkebenen führe. Der Einwand ist berechtigt. Allerdings ist es so, dass Deleuze durchaus mit mehreren Zungen gleichzeitig spricht – zu sprechen imstande ist – und sich ebenso als Filmphilosoph wie als Filmhistoriker artikuliert; allerdings ohne das selbst so zu beschreiben. Trotz dieser Kritik stellt sich Rancière in die Tradition Deleuzes, wenn sein Projekt auch etwas bescheidener auftritt.

Rancières *Film Fables* – gut übersetzt von Emiliano Battista – ist ein Buch, das den Film als eines der wichtigen Felder ästhetischer Moderne hervorhebt, dabei den Dialog zwischen Filmwissenschaft und Philosophie akzentuiert, mit dem Blick für visuelle Details und genaue Filmlektüren. Das Verdienst des Autors liegt dabei besonders darin, einen umfassenden Blick auf den Film zu wagen, ihn an große ästhetische Strömungen der Moderne anzuschließen – eine Perspektive, die hierzulande, nicht aber in Frankreich und den angelsächsischen Ländern, zu selten riskiert wird. Zukünftige Blicke auf einige der wichtigen Regisseure oder Filme werden nur schwer daran vorbeigehen können.

Oliver Fahle (Belo Horizonte)