

Alejandro Bachmann

## Sequenziell denken<sup>1</sup>. Zur Historizität von Filmvermittlung – Zwei Aspekte

Filmvermittlung – gleich, ob in Form eines Seminars an der Universität, einer Veranstaltung für Schüler/innen, einer öffentlichen Diskussion mit Filmemacher/inne/n, durch die Programmierung eines Festivals, der Bereitstellung von Filmen auf Websites, oder, wie in diesem Moment, dem Schreiben eines Texts – bewegt sich unabdingbar auch in einem historischen Diskurs. Zum Einen, weil zu einem bestimmten Zeitpunkt über Vergangenes gesprochen wird und der Akt des Sprechens den Film immer auch irgendwo und irgendwann verortet.; zum anderen, weil der Gegenstand der Vermittlung (der Film) eines jener Artefakte darstellt, die seit Ende des 19. Jahrhunderts das Dasein in der Welt und das Nachdenken darüber umfassend verändert haben.

Dies sei vorausgeschickt, um zu betonen, dass die Vermittlung von Film nicht nur dann von historischem Interesse ist, wenn die betreffenden Filme augenscheinlich auf historische Ereignisse verweisen oder die Lebensumstände zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort dokumentieren – sei es in Form von „vues“ der Gebrüder Lumière, der Aktualitäten und „Phantom Rides“ von Pathé und anderen Firmen, in dokumentarischen Langfilmen wie Robert Flahertys *Nanook of the North* (1922), Amateurfilmen vom Dachboden eines Hobbyfilmers, der zur Zeit des „Anschlusses“ in Österreich lebte, oder in einer künstlerischen Collage aus gefilmten Atombombentests am Bikini-Atoll (Bruce Conners *Crossroads*, 1976). Ein Bild, eine Vorstellung von Geschichte – und Geschichtlichkeit – wird auch dann vermittelt, wenn sich die betreffenden Filme vollständig im Bereich des Imaginären, der Fiktion, der „Künstlichkeit“ bewegen. In diesem Fall entsteht das Bild aber zu einem weitaus größeren Teil aus dem Wie und Wo der Vermittlung, d. h. aus Parametern wie dem Ort der Vermittlung, den Arten des Sprechens-über-Filme und dem Modus des In-Beziehung-Setzens von Filmen.

Im Folgenden möchte ich einige Gedanken zu diesen Parametern versammeln und dabei mein Augenmerk darauf richten, wie die Art der Vermittlung bereits eine bestimmte Vorstellung von Historizität und (Film-)Geschichte impliziert, und wie diese im eigentlichen Vermittlungsprozess weitergegeben wird. Es soll also im Anschluss nicht so sehr um das gehen, was sich „auf dem Film“ befindet, sondern um jene Vorgänge, die „um den Film herum“ stattfinden – im Lauf der Vermittlung.

### I. Film und Fortschritt

Innerhalb einer gewissen – vor allem marktwirtschaftlichen oder industriellen – Logik des 20. und 21. Jahrhunderts steht der Film als kulturhistorisches Artefakt dem Automobil deutlich näher als zum Beispiel der bildenden Kunst. Aufgrund der zumeist industriellen Herkunft beider unterliegen sowohl Automobil wie auch Film viel stärker einem Diktum des Fortschritts, der scheinbar unabweislichen und chronologisch fortschreitenden Verbesserung des „Produkts“. Was beim Auto die Servolenkung (erleichterte Kontrolle), der Katalysator (weniger Umweltbelastung) und die Einparkhilfe (erweitertes Blickfeld), ist beim Film der Ton/die Farbe (erhöhter Realismus), das CinemaScope- oder IMAX-Format (verstärkte Immersion) und nun die digitale

4K-Projektion (schärferes Bild, einfachere Vorführung, leichteres Handling). Vergleicht man die neueste Multimedia-Zeitschrift mit der letzten Ausgabe eines Automagazins, schreibt sich in beiden die Geschichte einer Technologie fort, die chronologisch fortlaufend einer utopischen Zukunft entgegen strebt, die stets „besser“, „schöner“, „echter“ und – vor allem – „flexibler“ sein wird. Auch wenn das Gros der im Filmvermittlungsbereich tätigen Akteure solch ein marktwirtschaftlich geprägtes Geschichtsbild ganz selbstverständlich ablehnen würde, übernehmen die meisten Formen von Filmvermittlung dennoch implizit den Diskurs der unendlichen Verbesserung. Das Problem dieses Geschichtsbildes hat Siegfried Kracauer in *Geschichte – Vor den letzten Dingen* genauer betrachtet; er analysiert es vor allem bei jenen Allgemeinhistorikern, die einen glatten Ablauf der Zeit dazustellen versuchen: „So werden willige Leser durch *die* Zeit geleitet. Sie sind etwa in der gleichen Lage wie jene Karawanen von Urlaubern und Touristen, auf die man allerorten in Europa stößt – ohne Auswege, ohne Gelegenheit, von der vorgeschriebenen Route, die ihre jeweiligen Reise-Agenturen planen, abzuweichen“<sup>2</sup>. Wer einmal eine Fiaker-Tour durch Wien unternommen und auf die Fortschreibung dieser *einen* Zeit in den informativen Erzählungen des Fiakers, der in diesem Moment Routenplaner und Historiker in Personalunion ist, geachtet hat, weiß, wovon Kracauer spricht. Die übliche Verortung des Films innerhalb einer industriell-kapitalistischen Logik ist wie jene „Vorstellung eines Fortschritts des Menschengeschlechts in der Geschichte von der Vorstellung ihres eine homogene und leere Zeit durchlaufenden Fortgangs nicht abzulösen“<sup>3</sup>. Aus diesem Grund – der besonderen ideologischen „Belastung“, der der Film unterliegt – scheint es mir, dass Filmvermittlung noch viel stärker als etwa die Kunstvermittlung in einem Kunstmuseum darauf abzielen könnte, den Anschein einer linearen Fortschrittslogik zu durchbrechen. Als FilmvermittlerIn befindet man sich somit tendenziell in jener Position, die Walter Benjamin in seiner oft zitierten Beschreibung des Angelus Novus von Paul Klee sieht: „Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unhaltbar in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm“<sup>4</sup>.

Ohne die Rolle der Filmvermittlung mit jener eines Engels gleichsetzen oder das Szenario der Filmgeschichte allzu pathetisch als Trümmerhaufen bezeichnen zu wollen (wiewohl es für letzteres viele Anhaltspunkte gäbe), möchte ich an dieser Textstelle doch jenen Aspekt hervorheben, der für Filmvermittler/innen beim Nachdenken über (Film-)Geschichte von Relevanz ist – gerade zu einem Zeitpunkt, an dem der analoge Film fast zur Gänze den digitalen Aufzeichnungs- und Darbietungsmedien gewichen ist, der Aufführungsort Kino mehr und mehr mit anderen Bewegtbild-Displays konkurriert und ein großer Teil der Filmgeschichte digital im Netz vorzuliegen scheint. Zu einem solchen Zeitpunkt also, an dem der „Sturm“ des Fortschritts in besonderer Intensität weht, wird die Wahl eines bestimmten Ortes und einer bestimmten Form von Filmvermittlung auch kenntlich als eine bestimmte Weise, im Feld der Geschichtsbilder Position zu beziehen. Was in den Blick zu nehmen wäre, so meine These, sind nicht so sehr die Verkettungen von filmischen Begebenheiten oder die vorgeschriebenen Routen der Filmgeschichte als vielmehr die einzelnen Trümmer.

## II. Der Film und sein Ort

Die oben erwähnte, stark expandierende Dissemination audiovisueller Inhalte in der digitalen Kultur wird seitens der Medienindustrie von einem Diskurs des „Besser“ begleitet: die Displays der Heimkinoanlagen sollen „qualitativ“ an die Auflösung photochemischer Filmbilder herantreiben; zugleich sollen sie tragbar sein und jene physische „Unabhängigkeit“ ermöglichen, die der neoliberale Diskurs als Grundlage eines „aktiven“ Subjekts zelebriert; die Filmbilder selbst, gelöst von der Vorstellung eines materiellen Trägers, sollen überall und jederzeit verfügbar sein, anhaltbar und untersuchbar im Einzelbild-Modus und in beliebiger Wiederholung. In dieser Logik einer fortschreitenden Optimierung – vom Kino zum Fernsehen zum Videorecorder zur DVD zum Download zum mobilen Bewegtbild – erreicht der Film seinen maximalen Flexibilitätsgrad. Filmwissenschaft als akademisches Fach ist überhaupt erst entstanden, als das Medium Film auf ein anderes, „handlicheres“ Medium übertragen werden konnte; und Theoretiker wie etwa Alain Bergala sehen in den Möglichkeiten der DVD ein entscheidendes Potenzial der Filmvermittlung.<sup>5</sup>

Begreift man die Ausdrucksform Film innerhalb der letzten 120 Jahre als eine Geschichte, die sich linear weiterentwickelt und stets zu einer besseren Zukunft hinstrebt, ist an dieser Idee von Filmvermittlung wohl nichts auszusetzen. Denkt man Film unter materialistischen Vorzeichen, werden die unterschiedlichen Orte, Übertragungen, Erscheinungs- und Erfahrungsweisen des „Filmischen“ jedoch zu wesentlichen Markern seiner Geschichtlichkeit – und zu Merkmalen, die jeden individuellen Fall in ein spezifisches Licht setzen. Das historische Dispositiv eines bestimmten Artefakts, also die bestimmte raum-zeitliche Anordnung und technische Apparatur, mit der es in die geschichtliche Realität eintrat, ist dann kein beliebiger Rahmen, eine zu vernachlässigende Randerscheinung für die Aufführung und Wahrnehmung des betreffenden Films, sondern integraler Bestandteil für jeden Verständigungsvorgang über den Film. Wie Friedrich Kittler in der Einleitung seines Buches über den Einfluss von Grammophon, Film und Schreibmaschine auf das Denken, Schreiben und Fühlen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts feststellt: „Machbar scheint es, an den Blaupausen und Schaltplänen selber, ob sie nun Buchdruckpressen oder Elektronenrechner befehligen, historische Figuren des Unbekannten namens Körper abzulesen. Von den Leuten gibt es immer nur das, was Medien speichern und weitergeben können. Mithin zählen nicht die Botschaften oder Inhalte, mit denen Nachrichtentechniken sogenannte Seelen für die Dauer einer Technikepoche buchstäblich ausstaffieren, sondern (streng nach McLuhan) einzig ihre Schaltungen, dieser Schematismus von Wahrnehmbarkeit überhaupt.“<sup>6</sup>

Kittler verbindet in diesen Passagen das Verständnis für das System und sein Funktionieren mit einer Annäherung an historische Figuren, die in ihrer Gesamtheit nicht nur von diesen Medien aufgezeichnet, sondern von ihnen *hervorgebracht* wurden. Im weiteren Verlauf verweist er sehr anschaulich darauf, wie sowohl Malerei als auch Literatur seit Bestehen des Dispositivs Kino von eben jenem aus zu denken sind, wie also der Schaltplan der Medientechnik Film sich immer auch in die Gedanken, Gefühle und Ideen der Menschen eingeschrieben hat. Giorgio Agamben entwirft ein vergleichbares Bild, wenn er – in Erweiterung des Foucaultschen Begriffs – das Dispositiv als all jenes bezeichnet, was „irgendwie dazu imstande ist, die Gesten, das Betragen, die Meinungen und die Reden der Lebewesen zu ergreifen, zu lenken, zu bestimmen, zu hemmen, zu formen, zu kontrollieren und zu sichern.“<sup>7</sup> Er denkt dabei Dinge wie den Federhalter ebenso mit wie die Zigarette oder das Mobiltelefon. „Kurz, wir haben also zwei große Klassen, die Lebewesen (oder die Substanzen) und die Dispositive. Und zwischen den beiden, als Drittes,

die Subjekte. Subjekt nenne ich das, was aus der Beziehung, sozusagen dem Nahkampf zwischen den Lebewesen und den Dispositiven hervorgeht<sup>8</sup>. Aus dieser Perspektive ist der historische Mensch von, sagen wir, 1920 gar nicht ohne das Dispositiv zu denken, da er erst in der Begegnung mit diesem zum Subjekt geworden ist.

Bei diesen Reflexionen handelt es sich um weit mehr als ein bloßes theoretisches Konstrukt, das keinen Bezug zur Vermittlungspraxis mit z.B. Schüler/innen oder Student/innen hätte, das also in der Begegnung mit Filmen selbst keine Rolle spielte. Wie Manuel Zahn jüngst in seinen Überlegungen zur Filmvermittlung gezeigt hat, schreibt sich die Medialität eines Kunstwerks immer auch in dieses ein, weswegen „der Film aufgrund seiner spezifischen Materialität bestimmte Phänomene nicht mediatisieren kann. So ist es ihm eben nicht möglich den Duft eines abgebildeten Blumengartens, die taktile Erfahrung der Druckwelle einer Explosion oder den körperlichen Schmerz eines Sturzes zu vermitteln, genauso wenig wie man durch ein Lied den Mond betrachten oder die Farbe eines Flugzeuges in einem Radarbild sichtbar werden lassen kann“<sup>9</sup>.

Der Umstand, dass jeder Film, was seine ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten betrifft, grundsätzlich innerhalb seiner eigenen Medialität „gefangen“ ist, wird in der Vermittlungspraxis in besonderem Maße erfahrbar anhand von Filmen, die eben diese Medialität nach Außen kehren. Marie Menkens *Go! Go! Go!* (1962–1964) etwa ist nur vermittelbar – also wirklich erfahrbar – in seiner Aufführung und Wahrnehmung durch das Dispositiv Kino, d. h. aus einem konkreten Bewusstsein dieses Dispositivs. Die rasante Beschleunigung eines Tages in New York erfährt ihre Schönheit im Verhältnis zwischen der verlangsamten „Beschriftung“ und der beschleunigten Wiedergabe ein und desselben Filmstreifens sowie aus dem Übermaß an Bewegung auf der Leinwand im Kontrast zur forcierten Bewegungslosigkeit des Betrachters, wie er dem Dispositiv Kino eignet. *Go! Go! Go!* ist überhaupt erst „denkbar“ und möglich geworden durch einige Spezifika des Mediums Film zu einem bestimmten Zeitpunkt seiner Geschichte, die Wahl des Zeitraffers als ästhetischer Modus der Darstellung entspringt einer praktischen Analyse des Mediums selbst: Film kann, anders als z.B. der Phonograph, Daten nicht durchgehend aufzeichnen, sondern nur mittels diskreter Aufteilung des Visuellen in x fotografische Momente pro Sekunde. „Ein Medium, das den Kurvenzügen seiner Eingangsdaten unmöglich folgen kann, darf von vorneherein Schnitte vornehmen. Anders käme es gar nicht zu Daten. Alle Filmsequenzen sind seit Muybridges Experimentalanordnung Abtastungen, Ausschnitte, Selektionen. Und aus den nachmals standardisierten 24 Aufnahmen pro Sekunde folgt jede Kinoästhetik. Stopptrick und Montage, Zeitlupe und Zeitraffer übersetzen nur Technik in Zuschauerlüste“<sup>10</sup>. Diesen Film in einem Seminarraum auf einem Flachbildschirm von DVD zu zeigen, scheint mir aus historischer Sicht problematisch, da es den Film auf seine wahrnehmbaren Erscheinungen reduziert und die darin vorhandenen Gedanken, die einer historischen Situation entspringen, negiert. Umgekehrt käme man auch nicht auf die Idee, die Werke des jungen Künstlers David O'Reilly, deren narrative Struktur als auch visuelle Ästhetik überdeutlich dem historischen Kontext digitaler Dispositive<sup>11</sup> wie Internet und PC entspringen, auf einen 16mm-Streifen zu kopieren und mittels Heimprojektor im Wohnzimmer vorzuführen.

In Abgrenzung zu Foucault und Agamben mag man bei einem solchen Nachdenken über Film das Dispositiv auch weniger als Machtinstrument lesen, das Menschen unterwirft und kontrolliert, sondern eher als einen Modus der Ermöglichung: Es ist eine Voraussetzung bestimmter kreativer Akte, es ermöglicht erst einen bestimmten Gedanken, der dem Schaffensprozess vorausgeht.

Das Nachdenken über den Ort der Vermittlung entspricht dabei einer bestimmten Idee von Film als Produkt seiner Materialität und Aufführungspraxis, die den Film über seine ästheti-

schen Erscheinungen hinaus innerhalb einer historischen Gegebenheit (oder Ermöglichungspraxis) verortet. Die Negierung dieser Parameter und die Affirmation des Flexibilitätsparadigmas der digitalen Welt führen zu einem ahistorischen Verständnis von Film. „Vor dem Ende geht etwas zu Ende. In der allgemeinen Digitalisierung von Nachrichten und Kanälen verschwinden die Unterschiede zwischen einzelnen Medien. Nur noch als Oberflächeneffekt, wie es unterm schönen Namen Interface bei Konsumenten ankommt, gibt es Ton und Bild, Stimme und Text“<sup>12</sup>. So lässt sich das Mitdenken des Aufführungsdispositivs schließlich auch auf die tatsächlichen Unterschiede des Wahrnehmbaren im Akt des Betrachtens erweitern, auch wenn dieser Akt am schwersten theoretisch zu greifen ist: Wo immer neu „restaurierte“ Fassungen von Filmen auf BluRays erscheinen, die dem Film sein Korn, dem einzelnen Filmkader seine Instabilität und dem Streifen seine physischen, kinematografischen Einschreibungen (also die Marker seiner Historizität) nehmen, entstehen „zeitlose“ Artefakte. Ein gutes Beispiel dafür sind die Stummfilmrestaurierungen der Firma Lobster, bei der George Méliès' *Le Voyage à travers l'impossible* von 1904 so von Markern seiner Geschichtlichkeit gereinigt ist, dass er sich hinsichtlich dieser kaum von aktuellen Produktionen zu unterscheiden scheint. Der unterschiedliche Kameras, Aufführungspraxen, Materialien und Laufgeschwindigkeiten beinhaltende Zeitraum von 103 Jahren verpufft, die Filme scheinen alle einer digitalen, sich in die Zukunft und Vergangenheit erstreckenden Nichtzeit des unendlichen Jetzt zu entstammen.

### III. Der Ort und seine Filme

Heide Schlüpmann argumentiert, dass die „Wirklichkeit der ‚Höhle‘ Kino“ innerhalb eines filmwissenschaftlichen Diskurses mitgedacht werden müsse. Sie meint damit auch (aber nicht nur) die sozialhistorische Bedeutung des Ortes Kino, seiner Publika und der darin gezeigten Filme. Filmvermittlungarbeit scheint mir in besonderem Maße anschließbar an den zuletzt genannten Aspekt. Die Vermittlung kann durch die Form der Filmzusammenstellung (sei es innerhalb einer einzelnen Veranstaltung durch die Kombination kurzer Filme oder Filmausschnitte, sei es in einem größeren, Semester oder Jahre übergreifenden Bogen in unterschiedlichsten Veranstaltungen im und für das Kino) jenen „Überschwang“ der Filme erfahrbar machen, der Schlüpmann zufolge schon nach dem Ersten Weltkrieg aus den Kinos zu verschwinden begann, der aber eine Art historisches Versprechen des Kinos darstellte. Dieses Verschwinden „geschah durch die Isolierung des narrativen Films aus dem Programm und von anderen Formen des dokumentierenden, des experimentellen, des wissenschaftlichen, des pornografischen Films etwa, es geschah durch die Standardisierung von Genres innerhalb des narrativen Films“<sup>13</sup>. All dies sind Tendenzen, die stark mit jener Prägung des Films als industrielles und kommerzielles Produkt verbunden sind. Sie lassen ein Bild der Filmgeschichte entstehen, in dem die anderen von Schlüpmann genannten Formen als randständig erscheinen müssen, als Stränge des Kinos, die nur getrennt von *der* Geschichte zu betrachten sind. Wenn ein Vermittlungsprogramm aber die Vielfalt der filmischen Formen im Kino nebeneinander (besser gesagt: *nacheinander*) setzt, wird nicht nur die Fülle der Filme dargestellt, sondern auch ein alternatives Bild der historischen Verbindungslinien und Verwerfungen vermittelt: keine chronologisch fortlaufende Filmgeschichte, sondern ein Gebilde, das sich immer weiter verästelt (in „Vielzeit“ statt „Ein-Zeit“), dessen Elemente sich immer neu aneinander spiegeln und reiben (statt „auseinander ergeben“), und in dem stetig Neues denkbar wird (ohne der Logik aufeinander folgender „Innovationen“ folgen zu müssen). Das Ziel, Film und seine historische Relevanz zu vermitteln, scheint mir

also vor allem dann realisierbar, wenn Film in der ganzen Spannweite und Fülle seines Begriffs auftreten kann; wenn das Viele einbezogen wird, das seit 1895 unter dem Namen Film diverse Öffentlichkeiten adressierte; und wenn dieses Viele in seinen konkreten historischen Gestalten erscheint. Vor diesem Hintergrund ergeben sich unterschiedliche praktische Vorgangsweisen: von einer Filmzusammenstellung nach der recherchierbaren Vorlage eines tatsächlichen Programms von 1904 oder 1944 (um den Facettenreichtum von „Film“ zu einem bestimmten Zeitpunkt, an einem bestimmten Ort, dazustellen) bis hin zu einem Programm, das die Fülle filmischer Formen eher übergreifend, im Sinne einer Querlektüre „der“ Geschichte versammelt.

Zu Beginn von Reinhard Wulfs Dokumentarfilm *James Benning: Circling the Image* (2003) sehen wir einen Ausschnitt aus James Bennings *LOS* (2001). Nach einiger Zeit hören wir auf der Tonspur (deren Hinzukommen man als den vermittelnden Akt des Regisseurs Wulf bezeichnen kann) Bennings Stimme: „If you look at the California Trilogy [Anm. d. A.: deren Mittelteil ist *LOS*], it has 35 shots, each shot 2 ½ minutes long, based on the length of the roll of 16mm film, which is 2 minutes and 47 seconds. The idea was to go back to the beginning of filmmaking and shoot a whole reel of film like they did in the beginning – a train coming in, or a kiss. They would just set up the camera and shoot the whole reel. The reason why I wanted to go back to the beginning is because I thought that filmmaking grew up too quickly, that narrative was introduced too quickly and the real study of the image was kind of dropped and replaced by the study of narrative language.“ Was Benning hier zum Ausdruck bringt, ist sein kreativer Bezugspunkt innerhalb der Filmgeschichte, nämlich das frühe Kino der Attraktionen. Zugleich liegt in dieser Aussage aber auch ein Potenzial, das Siegfried Kracauer als ein sequenzielles Verständnis von Geschichte beschreibt. Umgelegt auf die Form des Filmprogramms, birgt dies wiederum ein Potenzial für das Verhältnis von Vermittlung und Geschichte. Denn das Filmprogramm ermöglicht es, „unser Vertrauen in die Kontinuität des Geschichtsprozesses und dementsprechend die Macht chronologischer Zeit zu erschüttern“,<sup>14</sup> welche Kracauer eher in der Vorgangsweise von Anthropologen und Kunsthistorikern verwirklicht sieht. Anstatt weiträumige Zeitabläufe darzustellen, könnte es bei der Programmierung von Filmen darum gehen, Sequenzen innerhalb „der“ Filmgeschichte hervorzuheben. In Anlehnung an George Kublers *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* schreibt Kracauer: „Kunstwerke, oder häufiger noch ihre Elemente, sagt er (Anm. d. A.: Kubler), können in Form von Sequenzen angelegt sein, deren jede aus Phänomenen besteht, die zusammenhängen, insofern sie sukzessive ‚Lösungen‘ von Problemen darstellen, die von irgendeinem Bedürfnis ausgehen und die ganze Reihe auslösen. Diese einander verbundenen Lösungen decken nach und nach die verschiedenen Aspekte der Eingangsprobleme und die ihnen innewohnenden Möglichkeiten auf“.<sup>15</sup>

Ein solcher Modus von Zeitlichkeit würde die Filmgeschichte nicht von 1895 bis 2013 chronologisch durcharbeiten, sondern vielmehr unterschiedliche Stränge darin dem Betrachter zum Entdecken bereitstellen. In einem für Schüler/innen konzipierten Modul zum Beispiel habe ich am Anfang der Veranstaltung zwar ganz „klassisch“ mit *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1895) begonnen und von dort ausgehend unterschiedliche Formen der Zeitmanipulation des Kinos aufgezeigt, bin aber am Ende wieder bei einer „primitiven“, „Lumière-haften“ Auffassung von Bild-Zeit-Dauer angelangt (bei James Bennings *RR*, 2007). Damit sollte eine Geschichte evoziert werden, die nicht einfach progressiv fortschreitet; und eine Kunstform, die die Manipulation und Verdichtung von Zeitabläufen nicht einfach stetig steigert und damit „verbessert“. Beide, die Kunstform und „ihre“ Geschichte, verlaufen entlang hochgradig unterschiedlicher Spuren; auf einer davon lässt sich z.B. jene „Sequenz“ zwischen den Lumières und James Benning entdecken. Ihr gemeinsamer Nenner kann sowohl die Faszination der Eisenbahn sein, als auch

die räumliche Grenze des unbewegten Kamerablicks, als auch die Begrenztheit der Dauer eines Bildes aufgrund der physischen Länge einer Filmrolle, die durch die Kamera läuft. Nach dem selben Prinzip könnte man Tony Scotts Film *Deja Vu* (2006) einerseits als typisches, aktuelles Beispiel für ein seit den 1980er Jahren entwickelndes High-Concept-Kino begreifen (*state of the art* einer an laufender Produktoptimierung arbeitenden Industrie), ihn jedoch andererseits in eine Sequenz mit Chris Markers *La Jetée* (1962)<sup>16</sup> stellen, mit dem er ein Nachdenken über das Verhältnis von Raum, Film und Erinnerung teilt. Mit diesem Akt wird ein Film aus der „High-End“-Geschichte Hollywoods herausgelöst und in die Geschichte des Avantgarde- oder Essayfilms versetzt (bzw. umgekehrt). Dieses Vorgehen ist, zumindest an manchen Filmmuseen und -festivals, alles andere als neu, doch es scheint mir noch kaum in eine Vorstellung von Filmvermittlung an Universitäten oder im Schulbereich eingeflossen zu sein.

Dabei liegt gerade darin ein spezifisches Bildungspotenzial von Filmvermittlung: Indem sich eine solche Programmierung der eingeschränkt-linearen Vorstellung von Filmgeschichte widersetzt und die Betrachter dazu einlädt, selbst solche sequenzbildenden Spuren zu etablieren, fordert sie auch eine intensivere Beschäftigung mit den Filmen heraus. Diese müssen nicht nach Indizien abgesucht werden, die das große Narrativ „Filmgeschichte“ und ihre Epochen und Transformationen untermauern helfen; stattdessen ist jede/r Betrachter/in dazu aufgefordert, ein persönliches „Filmgeschichtsbild“ zu entwerfen und den zur Diskussion stehenden Filmen eine Position darin zuzuordnen – eine Position in der Geschichte der Filme, die man tatsächlich gesehen hat.

#### IV. Sequenziell vermitteln

Siegfried Kracauers Konzept der Sequenz in *Geschichte – Vor den letzten Dingen* birgt mit Blick auf den Film und seine Vermittlung im Bezugfeld von (Film-)Geschichte ein großes Potenzial: Indem es sich dem chronologischen Fortschreiben einer „großen“ Geschichte – der der Film als industriell-marktwirtschaftlich geprägtes Produkt in weit höherem Maße ausgesetzt ist als die klassischen Künste – widersetzt, öffnet es den Blick für die Eigengesetzlichkeiten jedes einzelnen Films und die „Katarakte“, aus denen sich Filmgeschichte zusammensetzt. So lässt sich im Mitdenken des Dispositivs Kino die Geschichte des Films insofern sequenziell denken, als z.B. die analogen Filme einer anderen Sequenz angehören als die Werke des digitalen Zeitalters (was nicht bedeutet, dass auf anderer Ebene nicht auch andere Sequenzen möglich wären, in denen analoge und digitale Werke miteinander korrespondieren).

Das Prinzip der Programmierung erscheint als eine weitere Möglichkeit, die Vorstellung der *einen*, stetig fortschreitenden (Film-)Geschichte zurückzuweisen. Das Programm, die immer neue und im besten Sinne vielschichtige Anordnung von Filmen, trägt damit auch ein bildungspolitisches Potenzial: Vermittelt würde hier nicht die Kompetenz, sich innerhalb des dominanten Geschichtsnarrativs sicher zu bewegen. Das sequenzielle Verständnis von Filmgeschichte könnte demgegenüber ein eigenständiges Nachdenken über Geschichte und ihre Prozesse befördern und den Blick für den einzelnen Film schärfen – um darin vielleicht eine neue Sequenz zu entdecken oder eine andere umzuschreiben. Sequenziell über Filmgeschichte nachzudenken heißt, sie als etwas Nicht-Abgeschlossenes und nicht abschließend Erlernbares zu vermitteln; stattdessen wird etwas betont, das ich als eigentliches Ziel ästhetischer und historischer Bildung ansehe: das Prozesshafte – an der Geschichte und an der Bildung selbst.

## Anmerkungen

- 1 Der Begriff der Sequenz orientiert sich an den Überlegungen Siegfried Kracauers und wird an späterer Stelle noch genauer bestimmt.
- 2 Siegfried Kracauer, *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, Frankfurt am Main 1971, 205.
- 3 Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt am Main 1974, 258.
- 4 Ebd., 255.
- 5 Vgl. Alain Bergala, *Kino als Kunst*, Bonn 2006, 81–84.
- 6 Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986, 5.
- 7 Giorgio Agamben, *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich-Berlin 2008, 26.
- 8 Ebd., 27.
- 9 Manuel Zahn, *Ästhetische Film-Bildung. Studien zur Materialität und Medialität filmischer Bildungsprozesse*, Bielefeld 2012, 128.
- 10 Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Frankfurt am Main 1986, 182/183.
- 11 Vgl. Alejandro Bachmann, Die Realität des Digitalen. David O'Reillys *The External World*, in: *kolik film 17* (2012), 90–94.
- 12 Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Frankfurt am Main 1986, 7.
- 13 Heide Schlüppmann, *Filmwissenschaft als Kinowissenschaft*, nachdemfilm.de, URL: <http://www.nachdemfilm.de/content/filmwissenschaft-als-kinowissenschaft> (abgerufen am 12.01.2013).
- 14 Ebd., 166.
- 15 Ebd., 167.
- 16 Diese Programmierung war im November 2012 im Rahmen der Reihe „Die Utopie Film“ zu sehen, in einem Kapitel, das den im Sommer 2012 verstorbenen Filmemachern Tony Scott und Chris Marker gewidmet war.