
MATERIALITÄT | IMMATERIALITÄT

AM ANFANG WAR DAS BLACKOUT

Zur Konstruktion des Gedächtnisses in der Erfahrung des Films

«... sozusagen, eine Schöpfung aus nichts ...»

FRIEDRICH SCHLEGEL

Film ohne Gedächtnis

«Mein erster Kindheitseindruck war ... eine Großaufnahme.»¹ Mit diesem Bekenntnis zur Unfähigkeit, eine Vergangenheit vor dem Film und außerhalb des Films zu erinnern, lässt Sergej M. Eisenstein seine *souvenirs d'enfance* in *Yo – Ich selbst* (1940ff.) beginnen. Eisensteins Selbst präsentiert sich als immer schon verfilmt, als Selbst, das sich an keine präfilmische Vergangenheit und kein unfilmisches Gedächtnis mehr erinnern kann. Der erste Eindruck war ... eine Großaufnahme. Erinnert wird nicht nur eine Großaufnahme, erinnert wird auch ... eine Zäsur, ein Riss, ein Aussetzer, als unvordenkliche Voraus-Setzung für die Fähigkeit, ein Erinnerungsbild zu konstruieren. Am Anfang war das *Blackout* und dann kam der Film, der die Wahrnehmung des ersten Eindrucks retrospektiv und retroaktiv allererst ermöglichte. *Yo* erzählt von der Geburt des Gedächtnisses und seiner Inhalte aus den Organisationsformen des Films, und dies bedeutet auch: aus der Rhythmik von Riss und nachträglicher Vernähung.

Das «kinomorphe»² Selbst, das Eisenstein in seinen Memoiren konstruiert, findet sich in seinen theoretischen Schriften präfiguriert. Es ist insbesondere der spätere, erstaunlich selbstsubversive Essay «Montage 1938», in dem Eisenstein ein Gedächtnismodell entwickelt und vertieft, das sich an der Funktionsweise der Kamera orientiert. «Das geistig-spekulative <Objektiv> arbeitet ebenfalls auf verschiedene Weise – entweder mit vergrößerten oder verkleinerten Einstellungen; seine Methode gleicht der des Filmobjektivs, das die sich zusammenfügenden Abbilder im strengen Rahmen von Bildausschnitten herausnimmt.»³ Analog zur filmischen Technik des Montierens wähle auch die mentale Technik des Memorierens aus der Mannigfaltigkeit an Aufnahmen

¹ Sergej M. Eisenstein, *Yo – Ich selbst*. Ergänzte Neuaufl., Bd. 1, Berlin (Henschel) 1998 (Arte Edition), 81.

² Ute Holl, Vom Kino-Eye zur You-Tube, in: *Cargo. Film/Medien/Kultur*, 3/2009, 72–74, 72.

³ Sergej M. Eisenstein, Montage 1938, in: ders., *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, 158–201, 186.

und Ausschnitten charakteristische Elemente aus, um daraus ein unsichtbares, allgemeines Bild zu generieren. Die Aufgabe des Filmemachers bestehe nun darin, jenen Prozess zu wiederholen, «durch den auch im Leben neue verallgemeinerte Bilder im Bewusstsein und im Gefühl des Menschen entstehen».⁴ Es geht Eisenstein folglich auch um eine «Wiederherstellung der Kontinuität zwischen der ästhetischen Erfahrung und den gewöhnlichen Lebensprozessen»⁵, um es mit John Dewey zu formulieren, in dessen Kolloquium an der Columbia University (New York) Sergej Eisenstein acht Jahre vor «Montage 1938» einen Vortrag hält.⁶ Zur Herstellungsform der Alltagserfahrung in der Kunst wird bei Eisenstein die montagetechnische Aufsplitterung, die den Zuschauer dazu bringen soll, die Erinnerungsarbeit des Regisseurs nachzuvollziehen und emotional nachzuerleben. Trotz dieses Entwurfs von Filmrezeption als Wiederholung einer ursprünglichen autorensseitigen Erfahrung betont Eisenstein – in geradezu frühromantischer Manier – den schöpferischen Anteil des Rezipienten an jeder Kunst:

Die Kraft dieser Methode beruht aber auch darauf, dass der Zuschauer in einen schöpferischen Akt einbezogen wird, in dem seine eigene Individualität von der Individualität des Autors nicht nur nicht unterdrückt wird, sondern sich völlig offenbart, indem sie mit der Absicht des Autors so verschmilzt, wie beispielsweise die Individualitäten eines großen Schauspielers und eines großen Dramatikers bei der Schaffung einer klassischen Bühnengestalt verschmelzen. [...] Das vom Autor erdachte verallgemeinerte Bild ist Fleisch vom Fleische der Vorstellung des Zuschauers.⁷

Mit «Montage 1938» wird der Zuschauer zum «Mitverschwörer»⁸ des Regisseurs, auch gegen die Zensur. Wie Novalis oder Friedrich Schlegel konstruiert sich auch Eisenstein einen idealen Rezipienten, der kongenial-aneignend verfahren und zur prothetischen Erweiterung des (immer unvollständigen) Werkes werden soll. Zwar gilt es nicht mehr, den *Grundstoff Zuschauer* zu bearbeiten und «mit der Filmfaust maßzuschneidern, zu schneiden, bis der Endsieg errungen ist», wie es bei Eisenstein 1925 noch hieß,⁹ doch letztendlich geht es immer noch um assoziative Ansteckung, Gedankenübertragung und Synchronisierung von Pulsfrequenzen.¹⁰

Hervorheben möchte ich in diesem Kontext weniger Eisensteins Poetik der Gleichschaltung als vielmehr seine Poetik der Kooperation, die mit dem Essay «Montage 1938» eine zusätzliche, gedächtnisbasierte Dimension erhält. Was der Film mit seinen Verfahrensweisen anschaulich und erfahrbar machen kann, sind die Arbeitsweisen des Gedächtnisses. Der Nachvollzug der Gedächtnisprozesse in der Folge (und Unterbrechung) der Bilder bedarf immer auch der Gedächtnismitarbeit des Zuschauers, um sich vollziehen zu können. In Eisensteins radikal performativer Auffassung von Film als Konstruktion *in actu*, als «Storyboard eines konkret sich ereignenden Sehens und Hörens»¹¹, ist die mnemonische Leistung des Zuschauers mit- und vorausbedacht. Film per se hat schlicht und einfach kein Gedächtnis, er ist auf die subjektive Investition des Zuschauers angewiesen, um zum Gedächtnis werden zu können. Diese Auffassung findet

⁴ Ebd., 167.

⁵ John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1988, 18.

⁶ Vgl. Oksana Bulgakowa, *Begegnungen: Sergej Eisenstein und die Psychoanalyse*, in: Karl Sierek, Barbara Eppensteiner (Hg.), *Der Analytiker im Kino; Siegfried Bernfeld, Psychoanalyse, Filmtheorie*, Frankfurt/M. (Stroemfeld/Nexus) 2000, 153–168, 154.

⁷ Eisenstein, *Montage*, 177 ff.

⁸ Felix Lenz, *Kontinuität und Wandel in Eisensteins Film- und Theorie*, in: Eisenstein, *Jenseits der Einstellung*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2006, 433–453, 448.

⁹ Sergej Eisenstein, *Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form* (1925), in: ders., *Jenseits der Einstellung*, 41–49, 49.

¹⁰ *Fleisch vom Fleische ... die Bilder des Fleische(r)s und Zerfetzens* kehren in Eisensteins Schriften und Filmen wie eine *haunting metaphor* wieder. Immer wieder begleitet auch von Bildern des Vernähens und Schneiderns. In *Yo* wird Eisenstein die Präsenz dieser Bilder auf ein Kindheitsfantasma zurückführen: «Ich starrte vor mich hin und sah die betrunkenen Fleischer [...], den hängenden Körper und den schrecklichen Haken. Interessanterweise «sah ich» dabei niemals Blut. Die Haut- und Körperperforationen rissen ab wie Wachs, hinterließen blutige Striemen, aber bluteten nicht.» – Zitiert nach: Michail Jampolski, *Federstrick quer durch die Einstellung. Raumeffekt als sado-masochistische Semantik*, in: Oksana Bulgakowa (Hg.), *Eisenstein und Deutschland. Texte, Dokumente, Briefe*, Berlin (Henschel) 1998, 165–170, 165.

¹¹ Hermann Kappelhoff, *Realismus: das Kino und die Politik des Ästhetischen*, Berlin (Vorwerk 8) 2008, 31.

sich mutatis mutandis auch bei Jean-Louis Schefer wieder, der in seinem Buch *L'homme ordinaire du cinema* (1980) darauf hinweist, dass das mechanische Kinoauge im Unterschied zum menschlichen Auge ein Auge ohne Erinnerungsprojektionen ist. Demnach begegnen sich im Kino zwei Welten: eine mit und eine ohne Gedächtnis.¹²

«Mein erster Kindheitseindruck war ... eine Großaufnahme.» Eisensteins Satz sucht diese beiden Welten über einen Riss in Kontakt zu bringen.

Gedächtnis. Risse

Begibt man sich auf die Suche nach einer paradigmatischen Umsetzung von Eisensteins Theorie der allmählichen Konstruktion des Gedächtnisses in der Folge und Erfahrung der Bilder, so stößt man auf einen Film, der gar nicht von Eisenstein ist, aber seiner Kooperation eine entscheidende, siebenminütige Erinnerungssequenz verdankt.¹³ Es handelt sich um Fridrikh Ermlers vom Expressionismus beeinflusstes Kriegsheimkehrerdrama *Der Mann, der sein Gedächtnis verlor*/*Trümmer des Imperiums* (*Oblomok imperii*, 1929), das in einem Leningrader Studio gedreht wurde.¹⁴ Genau genommen handelt es sich weniger um eine Umsetzung als um eine Vorwegnahme und Vorbereitung dessen, was Eisenstein neun Jahre später, in «Montage 1938», theoretisch ausformuliert haben wird. Die Sequenz ist vor allem deshalb bemerkenswert, da es sich in diesem singulären Fall um eine Erinnerungssequenz im engeren Sinn handelt – um eine Folge subjektiv markierter Einstellungen, die als Bilder zweiter Ordnung in den diegetischen Raum einbrechen –, wo doch Eisenstein sonst (mit wenigen Ausnahmen) auf mentale Markierungen weitestgehend verzichtete, da er Film per se als Gedanken-Film und Nachvollzug intellektueller Prozesse verstand.

Ermlers – auf einem Theaterstück von Ernst Toller basierender – Film erzählt die Geschichte von Unteroffizier Filimonow, der mit durchlöcherter Gedächtnis aus dem Großen Krieg heimkehrt und sich gänzlich irritiert zeigt von den Lebensformen im nachrevolutionären Russland. In einer bemerkenswert slapstickhaften Sequenz wird er von einer Drehtür immer wieder in denselben Raum zurückgedreht. Sein Gedächtnis findet er nach einer Begegnung mit seiner Frau wieder, die er am Bahnhof – gerahmt durch ein Zugfenster und somit schon vorbereitet: als erkennbare Einstellung – erblickt, ohne sie wiederzuerkennen. Ganz offensichtlich will sie von ihm auch nicht wiedererkannt werden. Dann brechen die Erinnerungsfragmente explosions- und kataraktartig über ihn herein, getriggert durch eine Schachtel mit der Aufschrift *Epoche* und durch eine kleine Glocke, die an Pawlows Konditionierungsexperimente erinnert. Es folgen verkannte Einstellungen von Zügen, Schienen, Rädern, unterbrochen von Großaufnahmen, die das Gesicht von Filimonows Frau zeigen: mit zerzauster Frisur, mit Brautschleier, unterschiedlich ausgeleuchtet, manchmal unscharf, leicht von links, leicht von rechts, hin und wieder frontal. Hierbei lassen



Abb. 1–17 Videostills aus
Der Mann, der sein Gedächtnis verlor/*Trümmer des Imperiums*
(*Oblomok imperii*), Regie:
Fridrikh Ermlers, UdSSR 1929

¹² Paul Smith, Einleitung zu Schefers «L'homme ordinaire du cinema», http://books.eserver.org/nonfiction/smith-schefer/8_cinema.pdf, gesehen am 2.10.2009.

¹³ Wie von Oksana Bulgakowa herausgearbeitet wurde. Vgl. Oksana Bulgakowa, Eisensteins Vorstellung vom unsichtbaren Bild oder: Der Film als Materialisierung des Gedächtnisses, in: Thomas Koebner, Thomas Meder (Hg.), *Bildtheorie und Film*, München (edition text + kritik) 2006, 36–49, 40.

¹⁴ Vgl. Juri Tsivian, Caligari in Rußland. Der deutsche Expressionismus und die deutsche Filmkultur, in: *montage AV* 2/2/1993, 35–46, auch: http://www.montageau.de/pdf/022_1993/02_2_Juri_Tsivian_Caligari_in_Russland.pdf, gesehen am 2.10.2009.



Eisenstein/Ermler die Einstellungen immer kürzer werden – ja teilweise sogar nicht mehr als zwei bis drei Fotogramme beanspruchen¹⁵ –, bis dieses rhythmische Schema dem Zuschauer keine andere Wahl mehr lässt als die Bilder im Kopf zu fusionieren. Aus den einzelnen Erregungselementen wird ein summarischer Einwirkungseffekt. Die Überblendung – als dynamischer Kulminationspunkt dieser Subsequenz – findet nicht auf der Leinwand statt, sondern in den Köpfen der Zuschauer.

An konventionellen Überlagerungs- und Summierungstechniken zeigte sich Eisenstein, der 1923 bei der Herstellung einer sowjetischen Schnitfassung von Fritz Langs *Dr. Mabuse der Spieler* beteiligt war, nie interessiert. In seinem Aufsatz *Dickens, Griffith und wir* (1942) kritisiert er den «Mystizismus», die «Dekadenz» und die «finstere Phantastik» der expressionistischen Filme, die mit «chaotisch wirkende[n] Simultanaufnahmen, verschwommene[n] Überblendungen und sich überschneidende[n] Bildern» das chaotische Nachkriegsdeutschland widerspiegeln: «Alle diese Tendenzen vereinigte in sich der bekannte Streifen DAS CABINET DES DOKTOR CALIGARI (1920), [...] dieses Massengrab aller gesunden Prinzipien des Films, dieses Schlachtfeld stummer Hysterie, dieser Tummelplatz bemalter Leinwand, stümperhaft gezeichneter Kulissen, angepinselter Gesichter, unnatürlicher Verzerrungen und Handlungen, abscheulicher Hirngespinnste.»¹⁶ Zwar gibt es auch bei Eisenstein Hirngespinnste, mentale Bilder und qualitative Sprünge ins Imaginäre, diese Sprünge werden allerdings nicht innerhalb der filmischen Fiktion vollzogen und mit Überblendetechniken, schiefwinkligen Architekturen oder Sfumato-Effekten sichtbar gemacht, sondern realisieren sich auf einer unsichtbaren Metaebene der Interaktion zwischen der Materialität (des Films) und der Mentalität (des Publikums).¹⁷ Es ist bezeichnend, dass *obraz*, das russische Wort für *unsichtbares Bild*, «an der Kreuzung der Begriffe <Schnitt> (obres) und <Bloßlegen> (obnaruschenie)»¹⁸ liegt, wie Eisenstein in *Perspektiven* (1929) bemerkt. Die Risse in der Oberfläche und das Auseinanderklaffen der Umrisse werden zur Voraussetzung dafür, dass Zusammenhang gestiftet und Bedeutung generiert werden kann. Filmspezifischer formuliert: Was den Film zusammenhält und gleichzeitig seine dividuell-rhythmische Struktur bestimmt, das sind die Intervalle und Blackouts¹⁹ zwischen den Bildern.

Oksana Bulgakowa weist in ihrem Text über die Erinnerungssequenz in

¹⁵ Vgl. Bulgakowa, Eisensteins Vorstellung, 40.

¹⁶ Sergej Eisenstein, *Dickens, Griffith und wir* (1942), in: ders., *Jenseits der Einstellung*, 301–372, 309.

¹⁷ David Bordwell weist in seiner umfassenden Studie zu Eisenstein nach, dass dessen Auffassung von der synthetischen Kraft des Bildes an eine spezifisch russische Denktradition anknüpft, die von Vissarion Belinsky (1811–1848) unter Bezugnahme auf Hegel gebahnt wurde und im Bild eine Fusion von Idee und Materie sieht. – David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge/Mass., London (Harvard University Press) 1993, 175.

¹⁸ Eisenstein, *Perspektiven* (1929), in: ders., *Jenseits der Einstellung*, 75–87, 79.

¹⁹ Vor allem das Dunkel ist «wahrnehmungsphysiologische Notwendigkeit des Filmsehens»: «1913 bereits haben Experimente, in denen weiße Streifen zwischen Filmbildern geschnitten wurden, gezeigt, dass trotz der Frequenz von 24 Einzelbildern pro Sekunde, wie sie in der Kinoprojektion üblich ist, kein Bewegungsfluss als Kinoillusion entstand, da die Lichtimpulse der hellen Felder die Wahrnehmung der vorhergehenden Bilder unterdrückten.» – Ute Holl, *Kino, Trance und Kybernetik*, Berlin (Brinkmann und Bose) 2002, 41.



Ermlers *Der Mann, der sein Gedächtnis verlor* und das dort paradigmatisch verwirklichte Eisenstein'sche Konzept vom unsichtbaren Bild darauf hin, dass sich Eisenstein im Unterschied etwa zu Noël Burch weniger für den imaginären Umraum des Filmbildes im Sinne eines innerdiegetischen, potenziell aktualisierbaren *hors-champ* interessierte, sondern für die Zwischenräume der Bilder, als absolutes, das ON konstituierende OFF.²⁰ Es geht weder um ein Noch-Nicht-Sichtbares noch um ein Nicht-Mehr-Sichtbares, sondern um ein Unsichtbares als para-traumatischer Riss und Aussetzer des Sichtbaren, über den sich der (dialektische) Sprung in eine neue Qualität: in den Bereich der Vorstellungsbilder vollzieht. Mit Jampolski kann von einer «somasochistischen Semantik»²¹ gesprochen werden, die das Aufreißen von Oberflächen – den «Federstrich quer durch die Einstellung» – zum sinngenerierenden Prinzip und den Zuschauerkörper somit zum Objekt sado-masochistischer Sinnmanipulationen erklärt.

Die eingangs beschriebene «Bildkompresse»²² aus Ermlers *Mann, der sein Gedächtnis verlor* lässt Eisensteins Vorstellungen vom Riss als Sprung in eine neue, mentale Dimension in paradigmatischer Weise erfahrbar werden. Die montagetechnische Spaltung der Oberfläche im Realen hat eine Schichtung der Bilder im Imaginären zur Folge; ganz im Sinne der in *Dramaturgie der Filmform* (1929) entwickelten Theorie der Superposition, wonach sich die Montage «nicht in der Sukzessivität, als eine Reihung»²³ realisiere, sondern stratigrafisch-tektonisch, als Übereinanderschichtung zu einem imaginären Palimpsest: «[...] faktisch wird jedes folgende Element nicht neben einander, sondern auf einander gereiht. [...] Das konturelle Nicht-Übereinstimmen des im Gedächtnis eingepprägten ersten Bildes und des dann wahrzunehmenden zweiten Bildes – der Konflikt beider – gebiert die Bewegungs-Empfindung, den Begriff des Ablaufens einer Bewegung.»²⁴ Wir erfahren (und erinnern) Film somit weniger chronologisch, als Abfolge von Momenten, sondern räumlich-akkumulierend. Dieses Prinzip machen sich Ermler/Eisenstein zunutze, um den Zuschauer durch Überschuss an Eindrücken an die Grenze der Wahrnehmung zu treiben und ihn dort, wo das Blackout beginnt, das Gedächtnis wiederfinden zu lassen. Die rapide Interpolation zwischen den Großaufnahmen des Gesichts der Frau und den verkanteten Ansichten des rasenden Zuges stürzt den Zuschauer in eine geradezu babylonische Verwirrung von aktuellen und erinnerten Bildmomenten.

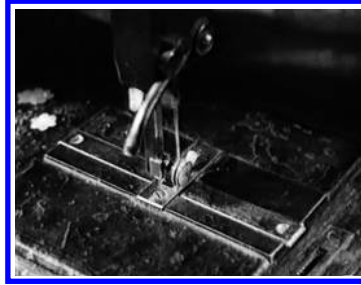
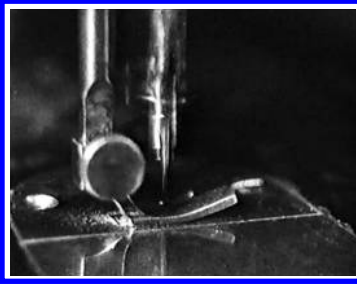
²⁰ Bulgakowa, Eisensteins Vorstellung, 36.

²¹ Jampolski, Federstrich quer durch die Einstellung. Raumeffekt als sado-masochistische Semantik, 165–170.

²² Für diesen Begriff danke ich Daniel Eschkötter.

²³ Bulgakowa, Eisensteins Vorstellung, 37.

²⁴ Sergej Eisenstein, *Dramaturgie der Filmform* (1929), in: ders., *Jenseits der Einstellung*, 88–111, 93.



An der Schwelle zum Blackout – als Abfuhr dieses eidetischen Staus – entsteht die Überblendungsempfindung. Eisenstein macht sich alle ästhetischen Register des Kinodispositivs zu Nutze, um den Zuschauer auf ästhetischer Ebene die Entstehung des Bildes – wenn schon nicht aus dem Nichts, dann zumindest – aus einer zwischenbildlichen «Materia vor den Zeichen»²⁵ vor Augen zu führen. Durch Akkumulation von Bildern – und somit auch: Rissen – wird das Zuschauerbewusstsein in die Nähe jenes Punktes vor jeder Semantik und räumlichen Orientierung gebracht, von dem sich der Film – mit Gertrud Koch formuliert – «seine eigene Welt aufbaut»²⁶.

Gleichzeitig ist der Sprung von der Friktion (im Realen) zur Fusion (im Imaginären) der Entstehungsmoment dessen, was Eisenstein eine filmische Metapher nennt. Diese ist immer (im Spannungsfeld) zwischen den Bildern und nie in den Bildern selbst zu suchen.²⁷ Im Fall von Ermlers Film wird aus einer Urszene des Films – dem einfahrenden Zug – eine Urszene der Erinnerung: die (Wieder-)Ankunft der mentalen Bilder.²⁸ Anders als etwa Hitchcock am Schluss von *Psycho* (1960) arbeiten Eisenstein/Ermler nicht mit einem tatsächlichen Palimpsest (Bates' Gesicht/Mutters Schädel), um eine Gedächtnismetapher zu generieren, sondern mit einer frequenziellen Schichtung im Imaginären. Der Beweis liegt im Material: Es war nicht möglich, einen Screenshot dieses Moments für die vorliegende Ausgabe herauszupräparieren. Filimonows Erinnerung kann erst in jenem Moment im Bild und als Bild auf der Leinwand ankommen, in dem der Zuschauer eine Überblendung (Zug/Frau) generiert und somit das Filmbild per se wie ein Erinnerungsbild, wie eine abwesende Anwesenheit aufnimmt. Ganz unabhängig von der Ebene der Abbildlichkeit lässt Eisenstein das Filmbild selbst zur Metapher für das Phänomen der Erinnerung werden. Filmschau geht in Erinnerungsschau über.

²⁵ Gertrud Koch, Motion Picture – Bausteine zu einer Ästhetik des Films, in: Ludwig Nagl, Eva Waniek, Brigitte Mayr (Hg.), *film denken / thinking film*, Wien (Synema) 2004, 51–65, 64.

²⁶ Ebd.

²⁷ Eisenstein, Dickens, Griffith und wir, 352.

²⁸ Bulgakowa weist darauf hin, dass im Film der 1920er Jahre Erinnerungsprozesse oftmals «mit den Bildern der Gleise und des rollenden Zugs in Zusammenhang gebracht [wurden], wie in Marcel L'Herbiers *Feu Mathias Pascal* (1925) oder Abel Gances *La roue* (1922).» – Bulgakowa, Eisensteins Vorstellung, 45.

Material Ghost

Indem Eisenstein den Zuschauer etwas sehen lässt, was eigentlich nicht da ist (ein Bewegungs-Bild *und* eine Überblendung), und dafür etwas nicht mehr sehen lässt, was eigentlich da ist (Fotogramme und harte Schnitte), lässt er das spektrale Fort/Da-Spiel der Filmprojektion auf einer Metaebene reflexiv werden. Es ist ein *material ghost* zum Quadrat, den Eisenstein hier entwirft und



zum Erscheinen bringt, um jene Formel aufzugreifen, mit der Gilberto Perez die filmische Grenzgängerschaft zwischen indexikalisch einverleibter Materialität und projektionstechnisch hergestellter Immaterialität auf den Punkt bringt: «Between documentary and fiction, camera and projector, index and icon, absence and presence, past and present, narrative and drama, material and ghost, the film seeks its poise.»²⁹ Eisenstein bringt den Zuschauer dazu, aus den kataraktisch dargebotenen Ansichten ein «Phantom-Bild»³⁰ zu generieren und konstruiert somit das, was frei nach Francis Galton als mischfotografisches Gedächtnis bezeichnet werden könnte. Als ob das nicht genug wäre, gewinnt Eisensteins *material ghost* noch dazu plastische, räumliche Dimensionen. Die montagetechnische Aufspaltung des Bildes in (leicht) divergierende Umrisse zeitigt einen stereoskopischen Effekt. Woran die Firma Philips derzeit wieder intensiv arbeitet, das generiert Eisenstein ganz nebenbei: ein Drei-D-Erlebnis ohne Brille, basierend auf der Kooperation von Montage und Gedächtnis.

Der Zuschauer erlebt den qualitativen Sprung vom flächigen Nacheinander zum räumlichen Übereinander der Bilder als epiphanen Moment der Einsicht in die gedächtnisbasierte Funktionsweise der Montage und die montagebasierte Funktionsweise seines Gedächtnisses. Wie auf einem Möbiusband beginnen sich Materialität und Immaterialität, Filmstrom und Bewusstseinsstrom auszutauschen. Die eindeutige Zuweisung einer Identität an einen Pol dieser Interaktionsstruktur erscheint unmöglich. Ganz im Sinne von William James' Auffassung, dass das Bewusstsein «eine Art externer Relation» impliziere und «keinen speziellen Stoff oder eine spezielle Weise des Seins»³¹ meine, lassen Ermiler/Eisenstein das Selbst des Zuschauers im Außen beginnen. Dieser kann seinem eigenen Gedächtnis dabei zusehen, wie es sich an das Denken der Bilder anschmiegt und mit den Subjektivierungslinien³² des Dispositivs vernäht wird, und zwar buchstäblich: Um seine Erinnerung anzukurbeln und seine Erinnerungsbilder in einen kohärenten Zusammenhang zu bringen, betätigt Filimonow, der *Mann ohne Gedächtnis*, das Rad einer Nähmaschine. Die Detailaufnahmen der Nähmaschine (Schwungrad, Nadelführer etc.) werden von Eisenstein derart mit Nahaufnahmen eines Maschinengewehrs verschnitten, dass als Oberton und weiterer summarischer Effekt dieser Intensitätsverketungen das Bild eines Filmprojektors samt Malteserkreuzgetriebe zu entstehen scheint.³³ Der Projektor (als Ursprung der Bilder) scheint sich selbst als *material*

²⁹ Gilberto Perez, *The Material Ghost. Films and their Medium*, Baltimore, London (Johns Hopkins University Press) 1998, 49.

³⁰ Bulgakowa, Eisensteins Vorstellung, 45.

³¹ William James, Gibt es ein Bewusstsein?, in: ders., *Pragmatismus und radikaler Empirismus*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2006, 7–27, 20.

³² Vgl. Gilles Deleuze, Was ist ein Dispositiv? (1988), in: ders., *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2005, 322–331.

³³ Hinzu kommt ein weiterer Oberton, den Bulgakowa folgendermaßen beschreibt: «Die Metareferenz sind die Maschinenbilder, die uns zu den in den 1920er Jahren sehr populären mechanischen Metaphern des Gehirns bringen: *Mechanik des Gehirns* (Mekhanika golovnogo mozga) hieß der Kulturfilm von Vsevolod Pudovkin aus dem Jahr 1925 über Pawlows Konditionierungsmethode.» – Bulgakowa, Eisensteins Vorstellung, 46.



ghost in und zwischen den Bildern einzunisten und somit selbst zum Effekt der von ihm projizierten Bilder zu werden.

Was ins Auge springt und irritiert, ist die leerlaufende Nähmaschine. Filimonow dreht ein Rad, das eine Nadel ohne Faden in Schwung bringt.³⁴ Im Sinne von Eisensteins Ästhetik der Kooperation zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem liegt es nahe, den verlorenen (Erinnerungs-)Faden auf Seiten des Zuschauers zu vermuten. Filimonows sichtbare Arbeit an der Erinnerung bedarf der nicht sichtbaren, mentalen Mitarbeit des Zuschauers, um sich vollziehen zu können. Wir haben es auch (und vor allem) mit einem Wechselspiel von Ver- und Entkörperung zu tun, das Eisenstein inszeniert. Die als Materie durch den Projektor laufende und bei der Projektion spektralisierte Signifikantenkette des Films ist auf den Zuschauer (als Leihkörper³⁵) angewiesen, um den Sprung von der sichtbaren Darstellungs- zur unsichtbaren Vorstellungsebene zu vollziehen.

Die Suture des Gedächtnisses

Bemerkenswert ist die Metaphorik des Vernähens, die Ermler/Eisenstein nicht nur ins Bild setzen, sondern «ontologisch kreativ»³⁶ und performativ werden lassen. Im Bild des Vernähens gewinnt die Arbeit der Erinnerung eine wahrnehmbare Gestalt, in der wir uns wieder erkennen können, indem wir ihr ähnlich werden, d. h. uns selbst (mit ihr) vernähen lassen. Es geht um eine metaphorische Konstruktion, die nicht nur auf bestehende Ähnlichkeiten referiert, sondern Ähnlichkeiten zuallererst entstehen lässt, *in actu* erfahrbar macht. Jahrzehnte bevor Jean-Pierre Oudart den Lacan'schen (genauer: Jacques Alain Miller'schen³⁷) Begriff der *Suture* in die Filmtheorie eingeführt haben wird, nimmt Ermlers Film eine Engführung von Filmwahrnehmung, Erinnerung und Suture vor. Erstaunlicherweise finden sich in den Suture-Theorien der 1970er kaum Bezugnahmen auf die unverzichtbare Rolle des Erinnerns bei der Vernähung der filmischen Teilansichten zu einem kohärenten Gesamtraum. Einzig Daniel Dayan macht in seinem Aufsatz *The Tutor-Code of Classical Cinema* etwas explizit, was bei anderen TheoretikerInnen der Suture³⁸ eher unterschwellig mitgedacht wird:

³⁴ Vgl. hierzu auch Bulgakowa, Eisensteins Vorstellung, 47.

³⁵ Vgl. Christiane Voss, Film-erfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos, in: Gertrud Koch, Christiane Voss (Hg.): ... kraft der Illusion, München (Fink) 2006, 71–86, 81.

³⁶ Max Black, Mehr über die Metapher (1977), in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1983, 405.

³⁷ Für diesen Hinweis danke ich mich bei Guido Kirsten.

³⁸ ... neben Oudart und Dayan insbes. Stephen Heath und Kaja Silverman.

The meaning of a shot is given retrospectively, it does not meet the shot on the screen, but only in the memory of the spectator. The process of reading the film (perceiving its meaning) is therefore a retroactive one, wherein the present modifies the past. The spectator is torn to pieces, pulled in opposite directions. On the one hand, a retroactive process organizes the signified. On the other hand, an anticipatory process organizes the signifier. Falling under the control of the cinematographic system, the spectator loses access to the present.³⁹



Auch Eisenstein spannt und spaltet das Kinosubjekt zwischen einem (erinnerten) Nicht-Mehr und einem (antizipierten) Noch-Nicht auf und lässt die Gegenwart zu einem Effekt von Spuren werden. Während sich die Suture-Theoretiker allerdings mit der «haunting presence»⁴⁰ von abwesenden Blick-Ursachen beschäftigen und mit der Diegetisierung (bzw. Verschleierung) von apparativen Außenseiten mittels konventioneller Montageprozeduren (Schuss – Gegenschuss; Point-of-View; Eyeline-Match), interessiert sich Eisenstein nicht für die Vernährungsarbeit als Voraussetzung für die Orientierung im Handlungsraum, sondern für die Vernährungsarbeit als das Bewegungsbild – und seine Intensitäten, Rhythmen und Obertöne – zuallererst konstituierende Rahmenbedingung der Filmwahrnehmung. Der Mangel, der die Bilder begleitet und unter ihnen hinweggleitet – «the possibility of one signifier more»⁴¹ –, hat bei ihm nichts mit dem Blick eines «absent one» zu tun, der zu einem «some-one»⁴² umcodiert, eingefaltet wird. Zu den Orten der Einnistung unheimlicher Abwesenheiten werden bei Eisenstein die zwischen- und innerbildlichen Risse, die dem Sichtbaren ständig damit drohen, dieses zum bloßen Echo ihrer selbst zu reduzieren. Gleichzeitig sollen die Intervalle kreativ verstören und zu Einstiegsstellen für mentale Bildinvestitionen auf Seiten des Zuschauers werden. Im Unterschied zu den Theoretikern der Suture denkt Eisenstein das Verhältnis von Film und Subjektivität jenseits von Diegese und Narration. Es geht um die prinzipielle Konvergenz von Film- und Denkbewegung, um die Schocks als Quasumschaltstellen zwischen materiellen und mentalen Bildern und das Wechselspiel von (mit)reißerischer Inklusion und (ver)störender Exklusion von Subjektivität. Das Eisenstein'sche Kinosubjekt konstituiert sich im Wechselspiel von Verwundung und Vernähung, (Para-)Traumatisierung und (Deck-)Erinnerung.

Eisenstein/Münsterberg. Ein Match Cut

Geht es um Film als Simulation wie Stimulation des Denkens, liegt es nahe, einen Match Cut (back) nach Harvard, von Eisenstein zu Hugo Münsterberg zu versuchen.⁴³ Wie Ersterer interessiert sich auch der Psychotechniker Münsterberg in seiner Kinoschrift *The Photoplay. A psychological study/Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* (1916) nur sekundär für die diegetische Lokalisierung

³⁹ Daniel Dayan, *The Tutor-Code of Classical Cinema*, in: Bill Nichols (Hg.), *Movies and Methods*, Berkeley 1976, 438–451, 450.

⁴⁰ Jean-Pierre Oudart, *Cinema and Suture*, in: *Screen*, 18/4, 1977/78, 35–47, hier 41. – Ich möchte mich an dieser Stelle bei Sulgi Lie für seine anregenden Gedanken zu Verortbarkeiten und unheimlichen Nicht-Verortbarkeiten von Blicken im Film bedanken.

⁴¹ Oudart, *Cinema and Suture*, 40.

⁴² Ebd.

⁴³ Hinweise auf Berührungspunkte von Eisenstein und Münsterberg finden sich auch bei: Jörg Schweinitz, *Psychotechnik, idealistische Ästhetik und der Film als mental strukturierter Wahrnehmungsraum: Die Filmtheorie von Hugo Münsterberg*, in: Hugo Münsterberg, *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* (1916) und andere Schriften zum Kino, Wien (Synema) 1996, 19. – Sowie Bulgakowa, *Sergej Eisenstein und die Psychoanalyse*, 163.

von Subjektivität, sondern sucht vielmehr die filmischen Techniken per se als Verkörperungen («Objektivierungen») mentaler Funktionen zu begreifen. Geht man von Münsterbergs Subjektivierung der filmischen Weltschau aus, dann sind keine zusätzlichen subjektiven oder mentalen Markierungen mehr notwendig, um Subjektivität nacherlebbar zu machen. Kamerabewegungen, Großaufnahmen, Parallelmontagen und «Cut-Backs» liefern geradezu automatisch Bilder von subjektiven Erfahrungsweisen. Film wird zu einem Nachvollzug von Subjektivität in der Folge der Bilder und Subjektivität zu einem Effekt von Bildschichtungen. Vor allem betrachtet Münsterberg seinen Kinogeher, wie auch Eisenstein, als Mitkonstrukteur und Kooperationspartner, der, was er sieht, durch subjektive Investitionen mitgestaltet. In Absetzung von jenen Theorien, die die Filmwahrnehmung auf einen schlichten Nachbildeffekt reduzieren, macht Münsterberg – aufbauend auf den Experimenten von Wertheimer, Korte und Linke – das *Phi-Phänomen* für das Bewegungssehen verantwortlich.⁴⁴ Bewegungs- wie auch Tiefeneindruck im Kino sind demnach Produkte der Zuschauerseitigen mentalen Einblendungen in den Film. Sie sind Mischungen aus Materialität und Mentalität, «Fakt und Symbol»⁴⁵, wie Münsterberg schreibt. Während Eisensteins Konfliktästhetik vom Übergriff des Films auf das Zuschauerbewusstsein ausgeht, scheint Münsterbergs (von Johann Gottlieb Fichte informierte) Ästhetik der Ermächtigung den umgekehrten Weg zu gehen und den Zuschauer als Herr im eigenen Lichtspielhaus erretten zu wollen. Die Betonung liegt auf *scheint*. Münsterbergs explizite Anthropomorphisierung der filmischen Formen geht einher mit einer impliziten *Kinomorphisierung* (Holl) des Zuschauerbewusstseins. Das Ich setzt sich selbst als Leinwand, um von dieser wiederum ver-setzt zu werden. Münsterberg hat zwar keine Ästhetik des Schocks und der Subjektzertrümmerung formuliert, doch auch bei ihm finden sich Passagen, die Phänomene der Bewusstseinspaltung in der Erfahrung des Films thematisch werden lassen. «Vorgänge, die weit voneinander entfernt sind [...] verschmelzen in unserem Blickfeld», schreibt er in Bezug auf die Parallelmontage, um zwei Sätze später diesen Verschmelzungsprozess durch eine Zerteilung zu ersetzen: «Subjektiv erfahren wir es auf jeden Fall als tatsächliche Teilung. Unser Bewusstsein ist gespalten [...]»⁴⁶

Münsterberg und Eisenstein treffen sich in ihrer Auffassung von einer Subjektivität, die ihre Verfasstheit nur über den Film finden kann, und in ihrem Verständnis von Film als radikal performative Kunstform, die ihre Wirklichkeit nur in ihrer Beziehung zu einem Außen- und Dazwischenliegenden finden kann. Die Frage nach der Differenz zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit spielt bei Eisenstein und bei Münsterberg keine Rolle mehr. Das unsichtbare Ganze des Films, auf das letztendlich beide aus sind, präsentiert sich als offenes, unabschließbares Gewebe aus materiellen Bildern, zwischenbildlichen Zäsuren (Blackouts) und mentalen Bildinvestitionen vonseiten des Zuschauers.

⁴⁴ Münsterberg, *Das Lichtspiel*, 46f.

⁴⁵ Ebd., 50.

⁴⁶ Ebd., 62. – Vgl. hierzu auch Ute Holl, Dr. Mabuse: Sensationen ohne Subjekt, in: Marcus Krause, Nicolas Pethes (Hg.), *Mr. Münsterberg und Dr. Hyde. Zur Filmgeschichte des Menschenexperiments*, Bielefeld (transcript) 2007, 77–97, 82.

Nach dem Film: Eine kurze Suche nach dem verlorenen Blackout

«[...] wir sehen, was nicht da ist, und oft sehen wir nicht, was da ist.»

AVITAL RONELL

Wenn das Urphänomen des Films in der Schichtung und nicht im Nacheinander der Bilder besteht, wie das Eisenstein nahelegt, dann ist das, was uns Hiroshi Sugimoto mit seiner fotografischen Serie *Theaters* (1975 bis 2001) vor Augen führt, die radikale Konsequenz aus dieser Annahme. Bei seinen Aufnahmen amerikanischer Autokinos und Lichtspielhäuser aus den 1920er und frühen 1930er Jahren ließ Sugimoto den Verschluss seiner Großbildkamera über die gesamte Projektionsdauer der Filme geöffnet, so dass sich die Folge der Bilder in ein «thousandfold beamed palimpsest»⁴⁷ verwandelte: in eine gleißend weiße Fläche. Wir sehen die Summe eines Films, eine stillgestellte und ausgestellte Zeit, *exposed time*, und wir sehen das Ergebnis eines mnemotechnischen Defekts: der Unfähigkeit zu vergessen. Sugimotos mechanisches Auge ist ein radikal melancholisches Auge, ausgestattet mit einem unerbittlichen Gedächtnis, das nichts mehr verlieren oder in andere Subsysteme verabschieden kann. Die Folge dieser Unfähigkeit, Ausfälle und Blackouts zu erleben, ist ein Surplus an Erinnerung und eine allmähliche Störung der Wahrnehmung durch Akkumulation der Informationen. Wie bei einem defekten Wunderblock drängen, verdichten und schichten sich die Bilder in einem Frame zusammen, bis sie sich gegenseitig (aus)löschen. Garrett Stewart bemerkt in seinem scharfsichtigen Buch *Framed Time. Toward a postfilmic cinema*, dass Sugimoto mit seinem Langzeitbelichtungsexperiment nicht nur eine Rückführung des Films auf sein Verdrängtes, seine fotografische Basis, vorgenommen, sondern ein Kennzeichen des digitalen Kinos (mit nicht digitalen Mitteln) realisiert habe: das Fehlen des seriellen Flickers. Sugimotos *theaters* werden aus dieser Perspektive zu melancholischen Orten der Begegnung zwischen Prä- und Postkinematografischem. Unter *postfilmic cinema* fasst Stewart jenes digitale Kino, das sich nicht mehr über den mechanischen Transit der Bilder definiert, sondern über eine *framed time*, eine fortwährende Mutation innerhalb eines feststehenden Frames: «In postfilmic cinema, no image precedes the one we see – or follows from it in sequence. All is determined by internal flux (frame singular).»⁴⁸

Wie Sugimotos Experiment, so kann auch die Erinnerungssequenz aus *Der Mann, der sein Gedächtnis verlor* als Realisierung einer postfilmischen *framed time* mit nichtdigitalen Mitteln betrachtet werden. Ermler/Eisenstein vollziehen den Übergang vom Regime des Schnitts zum Regime des (Meta-)Morphing mit den Mitteln des Schnitts selbst. Durch den Schnittkatarakt beginnen sich die Bilder in einem Frame zusammenzudrängen, wie es scheint. Noch dazu werden die divergierenden Umrisse der disparaten Bildelemente vom Zuschauerbewusstsein als kontinuierliche Metamorphose erfahren und somit dialektisch aufgehoben.

⁴⁷ Garrett Stewart, *Framed Time. Toward a postfilmic Cinema*, Chicago (University of Chicago Press) 2007, 5.

⁴⁸ Ebd., 6.

Das Ergebnis ist ein quasidigitaler Seinsmodus der stehenden Bewegung im Frame. Was die <echten> digitalen Bilder (wie auch ihre Vorläufer: die Fernsehbilder) allerdings von Eisensteins *internal flux* unterscheidet, ist das Faktum, dass sie die subjektive Investition eines Betrachters nicht mehr benötigen, um in Bewegung zu kommen. Eisensteins kinematografisches Gedächtnis ist das Produkt einer Kooperation zwischen Mensch und Maschine, die digitalen Memoryscapes jedoch *genügen* «sich selbst»⁴⁹, arbeiten sich permanent aus sich selbst heraus um.

Trotzdem – oder gerade deshalb – steht das digital projizierte Bild dem analogen Filmbild an Spektralität und Performativität um nichts nach. Wie im klassischen Projektionsdispositiv sehen wir etwas, was eigentlich nicht da ist, und sehen etwas nicht, was eigentlich da ist.⁵⁰ Wenn es das digitale Bild nicht gibt, wie das Claus Pias nahelegt⁵¹, sondern nur digital, als immaterieller Code vorliegende Daten, die sich als Bild materialisieren können, dann erleben wir während der Dauer einer digitalen Filmprojektion die Vorführung von radikal kontingenten Oberflächenereignissen (als Ergebnis von Rechenleistungen). Diese Wahrnehmungsangebote sind nicht mehr auf ganze, materielle Bilder zurückführbar, die durch den Filmprojektor laufen, sondern existieren und insistieren einzig und allein während der Vorführung in dieser Form: als Bild. Wie die Erinnerungsbilder im Moment des Erinnerns zuallererst produziert werden (und deshalb immer *dubitativ* sind), so werden auch die digitalen Bilder im Moment der Vorführung zuallererst generiert. Davor und danach besitzen sie keine Existenz. Es handelt sich um einen *material ghost*, der seine bildmaterielle Grundlage gänzlich abgeschüttelt hat und sich – wie der Geist aus der Flasche – aus der «schwarzen Sonne der Daten»⁵² (Ries) speist. Das Blackout als Konstituens des Bewegungsbildes ist keineswegs verschwunden, es hat sich nur hinter und unter die Bilder, ja vielleicht wirklich auf den «Grund der Bilder» (Nancy) zurückgezogen, um von dort aus weiterzuwirken, als absolutes, das ON konstituierende OFF.

Wenn es das digitale Bild wirklich nicht gibt, dann spielt dies für die Dauer einer Filmvorführung aber auch wirklich keine Rolle, so wie es auch nie von Bedeutung gewesen sein sollte, dass es da, wo wir ein Bewegungsbild sehen, nicht wirklich Bewegung gibt, sondern lediglich Fotogramme, die durch einen Projektor transportiert werden. Denn was für uns eine Rolle spielt, ist die Tatsache, dass wir im Kino Bilder sehen und dass diese Bilder weiter insistieren, auch wenn sie nie existiert haben.⁵³ And like that ... they are gone!

⁴⁹ Christoph Hochhäusler, Im Rauschen der Nacht zeigt sich das Digitale, in: Daniela Klock (Hg.), *Zukunft Kino. The End of the Reel World*, Marburg (Schüren) 2008, 302–311, 307.

⁵⁰ Vgl. Marc Ries, Schwarze Sonne. Ohne Sonne. Überlegungen zu High Definition-Video entlang zweier Filme von Michael Mann, in: *kolik*, Sonderheft 7/2007, 86–92, 87.

⁵¹ Claus Pias, Das digitale Bild gibt es nicht. Über das (Nicht-) Wissen der Bilder und die informatische Illusion, in: *Zeitenblicke*, Nr. 1, 2, 2003, <http://www.zeitenblicke.de/2003/01/pias/index.html>, gesehen am 15. 11. 2009

⁵² Ries, Schwarze Sonne, 90.

⁵³ Für die Entstehung dieses Gedankens bedanke ich mich bei Chris Tedjasukmana (Berlin, 2008).