



# Sehen als Handlung

Zum Handwerk von Theorie und Film

Johannes Binotto

## Mit den Händen denken

Von «Handwerkern und Visionären» war bereits im Titel der Ringvorlesung zum 140-Jahr-Jubiläum der Kunst- und Design-Ausbildung in Luzern zu lesen. Freilich betont das Bindewort «und» nur noch die angebliche Differenz zwischen den beiden Figuren. Wo eigens «und» eingefügt werden muss, ist der Zusammenhang offenbar nicht selbsterklärend, sondern muss erst noch beglaubigt werden. Und in der Tat: Wer wollte bezweifeln, dass Handwerker und Visionär zwei ganz unterschiedliche Haltungen vertreten? Doch so offensichtlich diese Einsicht auch scheint, möchte ich im Gegenteil gerade dafür plädieren, dass zwischen Handwerk und Vision nicht bloss eine Partnerschaft besteht, sondern vielmehr zwingend eine Identität. Der Handwerker ist ein Visionär. Und der Visionär ein Handwerker. Zwangsläufig.

Das macht uns Jean-Luc Godard klar, wenn er im zweitletzten Kapitel seines epochalen Videosays *Histoires(s) du Cinéma* von der Bedeutung der Hand als Instanz eines entgrenzenden Denkens spricht: «Es ist höchste Zeit, dass das Denken wieder das wird, was es in Wirklichkeit ist: für den Denkenden gefährlich, und die Realität verändernd.»<sup>1</sup> «Dort wo ich schöpferisch bin, bin ich wahr», schreibt Rilke. Die einen denken, sagt man, die anderen handeln. Aber die wahre Bestimmung des Menschen ist es, mit seinen Händen zu denken.»<sup>2</sup> Godard zitiert hier aus Denis de Rougements Buch *Penser avec les mains*<sup>3</sup> – ein Text, der im späten Werk Godards und insbesondere in den *Histoire(s) du Cinéma* eine zentrale Stellung einnimmt und dort «geradezu programmatischen Charakter» hat.<sup>4</sup> Tatsächlich waren Godards Videoarbeiten, die ihren Höhepunkt in den *Histoires(s) du Cinéma*

↑ *Furer-Soldan*,  
CH 2014, Regie: Julia  
Furer, Screenshot

- 1 Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 4 Bde., München 1999, Bd. 4, S. 6 f.
- 2 Vgl. Denis de Rougemont, *Penser avec les mains*, Paris 1936, S. 146 f.
- 3 Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld 2006, S. 244.
- 4 Jean-Luc Godard und Youssef Ishaghpour, *Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts* [2000], Zürich und Berlin 2008, S. 30.
- 5 Klaus Theweleit, «Bei vollem Bewusstsein schwindlig gespielt», in: Jean-Luc Godard. *Geschichte(n) des Kinos* [Booklet zur DVD], Frankfurt a. M. 2009, S. 28.
- 6 Dziga Vertov, «Kinoki-Umsturz» [1923], in: *Geschichte der Filmtheorie. Kunsthistorische Texte von Méliès bis Arnheim*, hrsg. von Helmut H. Diederichs, Frankfurt a. M. 2004, S. 227–233, hier S. 228 und S. 230.

- 7 Vgl. Giaco Schiesser, «Medien/Kunst/Ausbildung. Über den Eigensinn als künstlerische Produktivkraft», in: *SchnittStellen*, hrsg. von Sigrid Schade, Thomas Sieber und Georg Christoph Tholen, Basel 2005, S. 257–274, sowie ders., «Autorschaft nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault revisited», in: *Autorschaft in den Künsten. Konzepte, Praktiken, Medien*, hrsg. von Corinna Caduff und Tan Walchli, Zürich 2008, S. 20–33, hier S. 33.

fanden, nicht zuletzt Experimente mit dem neuen, noch ungewohnten Handwerkszeug der Videotechnik. Als geeignet zur «Fingerübung» bezeichnet Godard im Gespräch mit Youssef Ishaghpour das Medium Video an einer Stelle.<sup>4</sup> Das ist im Lichte von Rougements «Penser avec les mains» weniger abwertend zu verstehen, als es zunächst klingen mag. Gerade als Fingerübung, als Hand-Werk im buchstäblichen Sinn, als Experiment, mit dem man hantiert und von dem man erst noch herausfinden muss, was es alles kann, ermöglicht die Videotechnik Godard, den Film und seine Geschichte neu und anders zu denken. Wenn er sich im Laufe seines Videoessays immer wieder auch an der Schreibmaschine zeigt, dann ebenfalls aus diesem Grund: um klar zu machen, dass die Werkzeuge, die man handhabt, nicht einfach einen Gedanken, eine Vision, die man bereits fertig in seinem Kopf hat, aufs Blatt übertragen; vielmehr ereigne sich in diesem Akt der Hand-Arbeit selber ein neues Denken: «Der Kopf denkt bloss, er denkt. Die Hände arbeiten. Das ist nicht anders an der Schreibmaschine; die Finger denken; und denken anders als der Kopf» bringt Klaus Theweleit das Motiv der Handarbeit bei Godard auf den Punkt.<sup>5</sup> Erst das Handwerk ermöglicht die ungeahnte Vision. Die Hand des Künstlers, seine Handlungen, sein Handwerk – das alles verrichtet nicht einfach einen vorgesehenen Dienst, sondern erschafft dabei etwas Neues, an dem das gewohnte Denken sich stößt: ein neues Denken, ein neues Sehen.

### **Erst das Werkzeug erlaubt Visionen**

Eben diese Möglichkeit des Films eines neuen Sehens und Denkens hat lange vor Godard bereits der russische Filmpionier Dziga Vertov unterstrichen, als er 1923 in seinem Kinomanifest *Kinoki – Umsturz* schrieb: «Bis auf den heutigen Tag haben wir die Kamera vergewaltigt und sie gezwungen, die Arbeit unseres Auges zu kopieren. [...] Von heute an werden wir die Kamera befreien und werden sie in entgegengesetzter Richtung, weit entfernt vom Kopieren, arbeiten lassen. Alle Schwächen des menschlichen Auges an den Tag bringen! Wir treten ein für Kinoglaz, das im Chaos der Bewegungen die Resultante für die eigene Bewegung aufspürt, wir treten ein für Kinoglaz mit seiner Dimension von Raum und Zeit, wachsend in seiner Kraft und in seinen Möglichkeiten bis zur Selbstbehauptung [...] Ich bin Kinoglaz. Ich bin ein mechanisches Auge. Ich, die Maschine, zeige euch die Welt so, wie nur ich sie sehen kann.»<sup>6</sup> Entgegen der (wohl immer noch verbreiteten, auch bei Marshall McLuhan auftretenden) Vorstellung, die Filmkamera imitiere das menschliche Sehen oder sei eine verlängernde Prothese des menschlichen Auges, interessiert Vertov an der Kamera genau das,

«Emanzipation beginnt dann, wenn man den Gegensatz zwischen Sehen und Handeln in Frage stellt [...]. Sie beginnt, wenn man versteht, dass Sehen auch ein Handeln ist.»

Jacques Rancière

was sie dem gewohnten menschlichen Sehen unähnlich macht. Die «Selbstbehauptung» von Kinoglaz, dem Kino-Augen, besteht erst darin, sich vom menschlichen Sehen loszusagen, seine eigenen, neuen Visionen zu erschaffen. Diese Visionen aber sind nicht ohne das Handwerk der Kamera möglich. Nur weil Kinoglaz ein mechanisch-technisches und kein menschliches Auge ist, ist das neue, visionäre Sehen möglich. Giaco Schiesser hat dieses Verhältnis prägnant als «Eigensinn der Medien» (und ihrer Apparaturen) beschrieben, dem der Künstler unterworfen ist. Wobei der Künstler genau diesen Eigensinn als «künstlerische Produktivkraft» für seine eigenen (und mithin eigensinnigen) Absichten fruchtbar zu machen hat.<sup>7</sup> Entsprechend liegt auch beim filmischen Medium das Potential im Eigensinn seiner Seh-Werkzeuge, die ein neues, «eigensinniges» Sehen und folglich einen neuen, «eigenen» Sinn produzieren.

### **Theorie ist nicht theoretisch**

Dieser Zusammenhang von Werkzeug und eigensinnigem Sehen ist eminent theoretisch – und zwar im absolut wörtlichen Sinne: Das griechische Wort θεωρεῖν (theorein), aus dem der Begriff der «Theorie» sich ableitet, bedeutet ja nichts anders als «beobachten, betrachten, anschauen». Die «Theorie», welche so mancher Künstler als das verkopfte Gegenteil von künstlerischer Praxis ansieht und vor der er vielleicht sogar glaubt, sie mache die Erfahrung der Kunst zunichte, tritt in Wahrheit gar nicht von aussen in die Sphäre der Kunst ein, sondern wird immer schon von dieser erzeugt. Theorie ist nichts Äußerliches, das dem Kunstwerk aufgepropft wird, sondern vollzieht sich bereits in der Betrachtung, im Anschauen des Kunstwerks. Das Anschauen selbst ist unweigerlich Theorie.

Das gilt für den Film in ganz besonderem Massen, als sich hier alles ums Sehen dreht. Dass es bei Vertov keine Trennung zwischen seinen filmtheoretischen Texten und seinen Filmen gibt, ist demnach nur konsequent. Indem seine Filme ein neues Sehen vorführen, sind sie selber avancierte Theorie, und umgekehrt beschreiben die theoretischen Texte nichts anderes als das, was die Kamera bereits leistet. Das Wort «Kino-Glaz» ist bei Vertov sowohl Theorie-Begriff als auch Titel seines Films von 1924, weil beides nicht voneinander zu trennen ist. Das neue Sehen des Films ist Theorie und Theorie ist Anschauung des Films.

Wichtig ist festzuhalten, dass das Sehen, die Anschauung keine passive Tätigkeit ist. Auch das macht der Film besonders eindrücklich klar. Denn das Schauen findet hier nicht nur auf Seiten des Publikums im Kino statt, sondern auch auf Seiten des Filmemachers, der Filmemacherin. Nicht nur dem Kinozuschauer wird ein anderes Sehen verpasst; auch die Regisseure und Regisseurinnen sehen anders, indem sie sich von ihrem eigenen Auge verabschieden und stattdessen auf das neuartige Kino-Auge einlassen. Theoretisieren im Sinne von «ein neues Sehen versuchen» geschieht nicht abseits der konkreten künstlerischen Arbeit, sondern findet im Herzen des künstlerischen Akts selbst statt. Damit sollte schliesslich auch klar werden, dass Handwerk und Theorie nicht die Gegensätze bilden, als die man sie gemeinhin auffasst. Die Gegenüberstellung des Handwerkers, der aktiv etwas tut, und des Theoretikers, der sich in passiver Betrachtung ergeht, kann beim Film nicht funktionieren, weil der hier der Handwerker ja mit einer Kamera und somit mit nichts anderem hantiert als mit einer Seh- und folglich auch einer Theorie-Maschine. Umgekehrt ist der Theoretiker zwangsläufig Handwerker, weil er als Schauender mit demselben konkreten Seh-Werkzeug operieren muss.

### **Re/Visionen des Ichs: *Furer-Soldan***

Wie konkret diese Verschränkung von Sehen, Handwerk und Theorie im Film verwirklicht werden kann, zeigt der an der Hochschule Luzern entstandene Kurzfilm *Furer-Soldan* von Julia Furer besonders prägnant. Darin geht es um die eigene Familiengeschichte der Regisseurin, insbesondere die Trennung ihrer Eltern. Diese Trennung wird unter Rückgriff auf Interviews mit den Eltern und die Sichtung alter Filmaufnahmen rekonstruiert. Doch natürlich ist damit der Film nur unzureichend beschrieben, geht es bei diesem Versuch, die Trennung der Eltern buchstäblich nachzuvozziehen, auch darum, einen Prozess der Selbstreflexion der Filmemacherin selbst darzustellen.

«I bi selber no gar niemer gsi» – dieser erste Satz des Films, von der Mutter aus dem Off gesprochen, ist verblüffend widersprüchlich in seinem Wortlaut. Ich bin selber noch gar niemand gewesen. Ich bin niemand. Da ist Selbstbehauptung und Selbstnegierung, Präsenz und Absenz in einem Satz verdichtet. Ich bin, damit fängt der Satz an. Aber dieses Ich ist niemand. Oder zumindest noch nicht jenes Ich, das die Mutter im Verlauf ihrer Ehe werden wird und was schliesslich auch, so können wir im Film entschlüsseln, zur Trennung vom Ehemann führen wird. Doch als wäre dies nicht schon komplex genug, sind diese Worte auf der Tonspur kombiniert mit Bildern, die dieses Ich zusätzlich in Frage stellen, auflösen und verschieben, zeitlich und räumlich. Den mit dem oben zitierten Satz der Mutter unterlegten Aufnahmen eines einsamen Scheinwerfers im Himmel, eines Ackerfeldes mit Graben folgen Ansichten von Super-8-Material, das die Frau, die wir sprechen hören, zu eben jenem Zeitpunkt zeigen, von dem sie sagt, dass sie selber noch gar niemand war. Die Frau, die wir sehen, sagt, sie sei noch gar niemand gewesen. In dieser Montage von Ton und Bild geraten nicht nur Zeiten aneinander – der Kommentar von heute, die Bilder von damals –, sondern auch verschiedene Ichs. Ich bin. Noch niemand. Der kurze Film-Moment wird zu einer Art Kristall, in dem verschiedene Zeiten und Subjektivitäten zersplittert und doch als Splitter fest zusammengefügt sind.

Noch faszinierender aber wird es, wenn wir zu verstehen versuchen, was für einen Blick wir während der Betrachtung dieses Films eigentlich übernehmen. Die Aufnahmen des Himmels und des Feldes bilden Material, das eigens für *Furer-Soldan* gemacht wurde. Doch diese Bilder werden gefolgt von Aufnahmen, die nicht von der Regisseurin stammen können, weil sie selber zum Zeitpunkt von deren Entstehung wohl noch gar nicht auf Welt war. Es liegen Jahrzehnte und mithin ganze Welten zwischen diesen beiden Aufnahmen und doch passt die eine zur andern. Der Blick in den Himmel am Filmanfang findet seine Entsprechung im Blick in die Wolken, der Jahrzehnte zuvor getan wurde. Der Blick, den uns diese Bilder verschaffen, ist gerade nicht unser Blick und auch nicht der Blick der Regisseurin. Trotzdem macht der Film es möglich, dass wir und die Regisseurin hier und jetzt mit diesem Blick, der nicht der unsere ist, sehen können. Die fremden Bilder sind zugleich auch die eigenen. Und wenn die Mutter als junge Frau von damals in die Kamera blickt, dann schaut sie in diesem Moment doch auch ihre Tochter und uns an, obwohl das doch eigentlich jeder zeitlichen Logik widerspricht.

Dabei ist die Vorgehensweise in dieser Sequenz scheinbar einfach. Es wird fremdes, sogenanntes Found Footage genommen und dem eigenen Film einverleibt – ein Handwerk. Wenn wir aber darüber



↗ *Furer-Soldan, CH  
2014, Regie: Julia  
Furer, Screenshot*

nachdenken und zu verstehen versuchen, was hier eigentlich geschieht, dann merken wir schnell, in welch schwindelerregende Paradoxien wir uns verstricken. Anders gesagt: Was wir hier gesehen haben, kann man offenbar machen. Der Film bietet das Handwerkszeug dazu. Aber können wir es auch verstehen?

«Du», sagt der Vater in einer späteren Szene. «Du hast Defizite signalisiert». «Du hast das Gefühle gehabt, die andere nimmt mir den Platz weg». «Du bist dann ein kleines Mädchen gewesen». «Du hast mich heiraten wollen». «Du hast mich geliebt». «Du warst die Schwierigste». «Du hast dich gesehnt nach Geborgenheit». Aber wer ist dieses Du, von dem und zu dem der Vater hier spricht? Wiederum sehen wir zwischen dem neuen auch altes Film-Material. Es zeigt ein Kind. Ob es wirklich das Kind ist, von und zu dem der Vater spricht oder im Gegenteil jenes andere Kind, welche dem früheren den Platz streitig gemacht haben soll – das können wir nicht genau beurteilen. Der Film lässt es offen.

Mit gutem Grund. Ist doch dieses Du sowieso immer schon ein anderes. Bereits im Kommentar des Vaters treten lauter Dus auf, die alle dieselbe Per-

son bezeichnen sollen und doch alle verschieden sind. Diese Verwirrung wird durch die Einfügung der alten Kinderaufnahmen nicht gemildert: Denn selbst wenn die Filmemacherin auf diesen alten Aufnahmen zu sehen sein sollte, zersplittert ihre Identität gerade im Prozess der Aneignung des alten Materials: Indem sie sich die alten Aufnahmen zu eigen macht, nimmt sie einen Blick auf sich selber ein, einen Blick über mehrere Jahrzehnte hinweg, vom gegenwärtigen Ich auf ein vergangenes Ich. Die Regisseurin sieht sich jetzt, wie sie damals selber war. Das Handwerk des Films ermöglicht uns hier einen eigentlich ganz unmöglichen Blick, der allen Gesetzen von Zeit und Raum widerspricht. Einen Blick, den man sich zu eigen macht, obwohl er nicht der eigene sein kann.

Als sich schliesslich die Regisseurin selber vor der Kamera zeigt, wird sie von den Super-8-Aufnahmen der Vergangenheit angestrahlt. Sind es Aufnahmen von der Hochzeit der eigenen Eltern oder von der Hochzeit des Vaters mit der anderen Frau? Die Regisseurin stellt sich dabei nicht nur vor ihre eigene Kamera, sondern zugleich vor den Projektor mit den fremden Aufnahmen, wobei ihr Körper diese alten, auf sie projizierten Aufnahmen wieder auf die eigene Kamera zurückwirft. So verschränken sich hier Anfang- und Endpunkt des Kinos, Aufnahme und Projektion in nur einem Akt. Die Sequenz, scheinbar einfach gemacht, ist Handwerk und könnte doch komplexer nicht sein: Wir sehen einen Menschen im Bild, der zugleich dieses Bild erst gemacht hat. Das Ich vor der Kamera ist zugleich das Ich dahinter. Dieses Ich aber wird angestrahlt, wird angesehen von Filmbildern, die wiederum ihre eigenen und nicht ihre eigenen sind.

**Der gerne angeführte Einwand, dass sich der Filmemacher dies oder das gar nicht überlegt habe, verfehlt das eigentliche Potential des filmischen Handwerks: nämlich gerade das sehen zu lassen, was man nicht bereits gedacht hat.**

Bilder eines fremden Blicks, den sich die Regisseurin aber trotzdem angeeignet, einverleibt hat. Sie stellt sich sogar in einer Art krudem Rückprojektionstrick selber in die Festgesellschaft von damals hinein. Sie selber wird zum Gast auf einer Hochzeit, zu deren Zeit es sie so, wie sie hier steht, eigentlich noch gar nicht gab.

Es ist ein ganzes Bündel widersprüchlicher Blicke, eine ganze Versammlung multipler, nicht zusammengehöriger Ichs und Dus, die uns hier in nur einer Sequenz begegnen. Wenn wir nun versuchen, auch unsere eigene Rolle als Betrachter von Julia Furers Film zu verstehen, wird alles noch abgründiger. Denn natürlich sind wir selber, indem wir diesen Film betrachten, auch darin verstrickt. In dem wir den Film anschauen, übernehmen wir jenen in unzählige Widersprüche zersplitterten Blick und machen ihn zu unserem eigenen. Wer könnte behaupten, er begreife vollständig, was er da sieht? Und ich würde behaupten, dass auch die Regisseurin selber nicht ganz verstehen kann, was sie hier eigentlich tut. Dieses Nicht-Wissen der Regisseurin angesichts des eigenen Werks spricht aber gerade nicht gegen, sondern für dessen Qualität. Es zeigt sich darin genau jener visionäre Überschuss, den nur erreichen kann, wer das Werkzeug des Films nicht als Proththese des eigenen Denkens, sondern als eigenwilligen Akteur versteht, der mehr und anders sieht als das menschliche Auge. Hier erfüllt sich Godards Forderung nach einem Denken der Hände, das den Denkenden selbst überschreitet.

Das zeigt nebenbei, warum sich die Interpretation eines Kunstwerks nie mit den explizit geäußerten Intentionen des Künstlers oder der Künstlerin begnügen kann. Der gerne angeführte Einwand, dass sich der Filmemacher dies oder das gar nicht überlegt habe, verfehlt das eigentliche Potential des filmischen Handwerks: nämlich gerade das sehen zu lassen, was man nicht bereits gedacht hat. Oder umgekehrt gesagt: Was man bereits weiss, darüber muss man keine Filme machen.

## **Sehen, was man nicht weiss**

Das Medium des Films mit seiner unauflösbaren Verschränkung von Sehen, Theorie und Handwerk erweist sich damit als Schauplatz dessen, was der Philosoph Jacques Rancière unter dem Begriff der «intellektuellen Emanzipation» versteht. In seinen Büchern *Der unwissende Lehrmeister* und *Der emanzipierte Zuschauer* unterzieht er jene pädagogische Logik einer radikalen Kritik, in der Lehrer und Schüler als einander entgegengesetzte Positionen aufgefasst werden und in welcher der Lehrer dem Schüler immer um einen Schritt voraus ist.<sup>8</sup> Dieser Pädagogik setzt Rancière die Idee einer «Gleichheit der Intelligenzen» entgegen. Damit ist

nicht etwa gemeint, dass alle gleich viel wissen, sondern vielmehr, dass es nur eine Art von Wissen gibt: «Es gibt nicht zwei Arten von Intelligenz, die von einem Abgrund voneinander getrennt wären. [...] Die Distanz, die der Unwissende überschreiten muss, ist nicht der Abgrund zwischen einer Unwissenheit und dem Wissen des Meisters. Sie ist einfach der Weg von dem, was er bereits weiss, zu dem, was er noch nicht weiss, was er aber lernen kann, wie er den Rest gelernt hat.»<sup>9</sup> Der Schüler befindet sich demnach nicht auf dem Weg zu einem Ort des Wissens, an dem der Lehrer bereits ist, sondern sie bewegen sich gemeinsam auf diesem Weg. Der «unwissende Lehrmeister», wie ihn Rancière nennt, ist nicht etwa einer, der nichts weiss, sondern einer, der versucht, mit seinen Schülern dem nachzuspüren, was man noch nicht weiss: «Er lehrt seine Schüler nicht sein Wissen, er trägt ihnen auf, sich ins Dickicht der Dinge und Zeichen vorzuwagen, zu sagen, was sie gesehen haben, und was sie über das denken, was sie gesehen haben, es zu überprüfen und überprüfen zu lassen.»<sup>10</sup>

Gemeinsam darüber zu reden, was man gesehen hat und was man darüber denkt; gemeinsam zu begreifen versuchen, was man gesehen hat – das verstehe ich als Lösung einer Filmtheorie, die diesen Namen verdient. Der Film, in dem das Handwerk, das Hantieren mit dem Kino-Auge unablässig ein neues Sehen erschafft, von dem man noch nicht alles wissen kann, macht uns alle zu Theoretikern und Schülern, zu Handwerkern und zu Visionären. Was Rancière über die Theateraufführung sagt, gilt auch für die Filmvorführung: «Sie ist nicht die Übermittlung des Wissens oder des Hauchs vom Künstler zum Zuschauer. Sie ist eine dritte Sache, die niemand besitzt, und deren Sinn niemand besitzt, die sich zwischen ihnen hält.»<sup>11</sup> Ob wir als Filmemacher durch die Kamera oder als Zuschauer auf die Leinwand sehen – indem wir anders sehen, theoretisieren wir. Dem Film, dessen Sinn wir nie ganz besitzen können, denken wir sehend nach, gemeinsam: die Regisseurin gemeinsam mit ihrem Publikum, der Lehrer gemeinsam mit seinen Schülern.

8 Vgl. Jacques Rancière, *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation* [1987], Wien 2007, und ders., *Der emanzipierte Zuschauer* [2008], Wien 2015.

9 Rancière 2015, S. 20 f.

10 Rancière 2015, S. 21.

11 Rancière 2015, S. 25.