Vorletzte Bilder
Marc Ries

Man kann nicht in jeder Hinsicht originell sein.
Siegfried Kracauer
(G 2009, S. 169)

Ein Anfang

Mit *Offenbach* anfangen, *Jacques Offenbach*, dessen Name abgeleitet ist von jener Stadt im proletarisch-ethnisch vielfältigen Osten Frankfurts, in der ich nun schon seit mehreren Jahren meiner Arbeit an der Hochschule für Gestaltung nachgehe. Sein Vater, der dort zwanzig Jahre aufwuchs und hinfort als fahrender Musiker stets "der Offenbacher" genannt wurde, hat "der Einfachheit halber" dann diesen Namen übernommen, so Siegfried Kracauer in seiner Studie *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (Kracauer 1937, S. 25). In dieser von ihm so genannten "Gesellschaftsbiographie" rekonstruiert Kracauer die Stadt Paris als Austragungsort der eigentümlichen Verschaltung des Zweiten Kaiserreichs, der Diktatur Napoleons III, mit der von Offenbach eingeführten Operette, einem "zweideutigen" Musiktheater-Genre. "Die Operetten, die er zwischen den beiden Weltausstellungen von 1855 bis 1867 komponiert, sind nicht alleine der repräsentativste Ausdruck der kaiserlichen Ära, sondern greifen zugleich mit verwandelnder Kraft in das Regime ein. Sie spiegeln ihre Epoche und helfen zu sprengen" (Kracauer 1937, S. 12). Ich möchte mit zwei Passagen aus dieser Biografie anfangen; sie zeichnen das Paris jener Zeit auf eine Weise, die eine gewisse Nähe zu Städten der Gegenwart, oder richtigerweise: einer knapp vergangenen Gegenwart vermuten lassen. Diese Nähe sollte sich am Ende meiner Überlegungen dann konkretisiert haben.

In diesen Jahren lag über Paris ein einzigartiger Glanz, der aber nicht mehr von der Verstocktheit der Bourgeoisie herrührte. Viel eher ging er darauf zurück, daß sich jene Angst vor der kommenden Katastrophe, die aus der "Schönen Helena" sprach, mit der vom neuen demokratischen Lebensgefühl geweckten Erwartung unerhörter Zukunftsmöglichkeiten verknüpfte. Indem Erwartung und Angst einander durchdrangen, zeugten sie diesen Glanz, der stechend war. Er kündigte ein Gewitter an und verhieß zugleich Neuland. Ein schwirrendes, gleisnerisches Licht, das die Konturen der Dinge auflöste, die Erscheinungen vieldeutig machte und die Entstehung von Taggespenstern begünstigte.

Der Wirbel der demokratischen Bewegungen hatte alle Volksschichten durcheinandergerüttelt und eine Fülle extremer Kräfte freigesetzt, die sich vorerst wechselseitig in Spannung hielten. Die Stadt war zum wunderbaren Kosmos gediehen. Sie lebte, von guten und schlimmen Räuschen gepackt, wie in einem Wachtraum dahin, spielte mit tausend Gefahren und Hoffnungen und vibrierte, als befände

sie sich unmittelbar vor dem Start. Wäre es möglich gewesen, sie nicht zu lieben. (Kracauer 1937, S. 261f)

Die Reise

Die Reise, die Kracauer im 4. Kapitel des *Geschichte*-Buches als Analogie zur methodischen Spurensuche und mit Verweis auf die Historiker Ranke und Butterfield entwirft, beginnt für den Historiker mit der überraschenden Aufforderung, "sein Ich auszulöschen", sich angesichts des ihm begegnenden, ihn überwältigenden Materials in Selbstdisziplinierung zu üben, einen "Akt der Selbstentleerung" vorzunehmen (G 2009, S. 93, 101). Nur so wird es ihm gelingen, "in einer Welt, die von Quellen evoziert ist, [...] mit dem Material, das ihm am Herzen liegt, vertraulich zu verkehren", die Tatsachen werden dieserart zu "Produkten eines reduzierten Ichs" (G 2009, S. 96, 102). Gegen Ende des vorherigen Kapitels wird Arthur O. Lovejoy zitiert, der das "Streben nach Selbsttranszendierung" als Voraussetzung historischer Erkenntnisse bestimmt. Der Historiker, so Lovejoy, "wird finden, wonach er nicht suchte, gerade weil er sich davon abwendet" (G 2009, S. 89). "Nur in diesem Zustand der Selbstauslöschung oder Heimatlosigkeit", insistiert Kracauer, im Warten und Sich-treiben-lassen und die verschiedenen Zeichen "mit allen angespannten Sinnen aufnehmen", gelingt eine Wahrnehmung, eine Anerkennung der Funde und der in ihnen verkörperten historischen Wirklichkeiten (G 2009, S. 96ff). Der Lohn dieser quasi-existenziellen Auf-Gabe wird die "Selbsterweiterung" sein, die in der Folge die Aneignung, die Einteilung und Auswertung der Materialien ermöglicht, bis hin zur Ausbildung "echter Allgemeinbegriffe", den "historischen Ideen". "Selbstauslöschung erzeugt Selbsterweiterung", so die für die Reise programmatisch gefasste Formel (G 2009, S. 104).

Die Lektüre irritiert, verunsichert, haben doch die Aussagen verschiedene Wertigkeiten. Ausgehend von den starken Begriffen der "Selbstauslöschung" und "Selbsttranszendierung" hin zu den weniger pathetischen der "aktiven Passivität", des "Wartens", scheint sich eine verspätete Apotheose positivistisch-objektivistischen Evidenzglaubens mit einem asketisch-theologischen Methodenverständnis zu mischen. Kracauer selbst unternimmt Abschwächungen, relativiert im Fortgang das Imperativ der notwendigen Selbstaufhebung, zitiert die Kritiker, die konstruktivistische Gegenposition. Doch kommt er immer wieder auf das Selbstauslöschungsmotiv zurück, in den folgenden Kapiteln wird die Formel mehrfach wiederholt, an entscheidenden Momenten der Argumentation auf sie verwiesen (etwa G 2009, S. 136, 196, 233). Es scheint weniger eine systematische Verpflichtung und Verbindlichkeit zu sein, die den eigentümlichen Gedanken mitnehmen, denn der Versuch, die eigenen eigen-geschichtlichen Arbeitsfelder ineinander zu legen, sie zu überblenden. Denn möglicherweise war es die Kinematografie, die ihm den Gedanken nahegelegte. Kracauers luzider Reisebericht wird an wichtigen Stellen eine Strukturgleichheit von

Geschichtsschreibung mit der photographisch-filmischen Technik behaupten, eine Technik, die "auf ganz mechanische Weise [...] Zeuge" der aufgenommenen Wirklichkeit ist. (Marcel Proust, zit. n. TdF 1985, S. 39, sowie G 2009, S. 94)

Ich möchte diese Analogie von Kino und Geschichte in einer Art Fluchtbewegung nach vorne radikalisieren und von aktuellen Bildtechniken aus die Forschungsethik der Selbstentleerung noch einmal beschreiben, ein Vorgang, der heuristisch den Historiker durch den Apparat bzw. durch sein Publikum ersetzen wird. Die Rede ist von integrierten Kameras, von vernetzten Bildarchiven und Bildpopulationen, von einem neuen Verständnis von Found-Footage. Bildtechniken also, die *sui generis* "entleert" sind, in ihrer apparativen Ausstattung und Handhabe jenes Warten, jene aktive Passivität oder auch Indifferenz verkörpern, die notwendige Voraussetzung ihrer generativen Prozesse ist. Das in okkasionellen Akten praktizierte Öffnen der Linse, das Aktivieren einer Software, lässt jene enorme Fülle an Erscheinungsdaten auf das *wartende* Trägermaterial einströmen, die dann zum Bild, zu Bilderketten werden, ihre flutende Referenz verdichtet sich zu einer *indifferentia specifica*, Bilder, die vielfach bedeutend sind, ohne jedoch Unterschiede zu typisieren, zu generalisieren, möglicherweise auch eine spezifisch *mediale Idee* zu ihrem Gegenstand artikulieren, jedenfalls für die Betrachtung in Online-Medien sich zur konkreten und lokalen Selbst-Erweiterung anbieten.1 Dies gilt es nun auszuführen.

Kracauer verweist auf Dokumentarfilme und die in ihnen angelegte Forschungsdemut, »die vorsätzliche Aufhebung der schöpferischen Kräfte« ihrer Autoren (G 2009, S. 103). Doch, so die Annahme, ist die forschungsethische Haltung und Vorgabe der Selbstauslöschung, man könnte auch von Selbsttranszendenz als Bedingung der Auflösung der normativen Subjekt/Objekt-Dichotomie sprechen, *genre-übergreifend* zu beobachten: Ohne das voraussetzungslose Hinwenden und Loslassen, das Sich-Ein- und Überlassen den Phänomenen der sozialen Wirklichkeit, würden viele Filme sich den eigenen Bedingungen der Möglichkeit einer Erkenntnis des Unvollständigen, Nicht-Identitären, der Immanenz, also *des Lebens* verweigern.

Die Reise kann auch zur Flucht werden. Kracauer hat auf die "Heimatlosigkeit" verwiesen, in welcher der Historiker sich vorfindet. Er wird zum "Exilierten", er hat "aufgehört ›anzugehören‹. Wo lebt er dann? Im fast vollkommenen Vakuum der Exterritorialität. [...] Als Fremder in einer Welt, die von Quellen evoziert ist, sieht er sich vor die Aufgabe gestellt – die Aufgabe des Exilierten –, deren

1 Alle technischen Bildmedien appellieren selbstverständlich an diese „negativ-produktive„ Qualität einer voraussetzungslosen Verfügbarkeit. Jedoch sind digitale Techniken insofern noch näher an der beschriebenen Forscher-Askese, als zu ihrem „Akt„ keine besonderen technischen und ästhetischen Kriterien, die die Intention, aufzunehmen, beeinflussen würden, zu befolgen sind. Sie sind einfach nur „da„ und registrieren, zeichnen auf, vergleichbar John Lockes „white paper, void of all characters, without any ideas" (Locke 1689).

Oberflächenerscheinungen zu durchdringen, um jene Welt von innen her verstehen zu lernen". (G 2009, S. 95ff)

Die nun folgenden Überlegungen sollen gemeinsam mit einem Film sich voran bewegen, mit dem Film *L´eau argentée – autoportrait Syrie* (F 2014) von Ossama Mohammed und Simav Bedirxan, der, in einer Reihe vergleichbarer Filme, vor allem im Kontext des Syrien-Krieges, die Koalition der kleinen Bilder der Mobiltelefonkameras mit der großen Form des Kinos sucht, Resonanzen sucht und findet, die für die Betrachtung außergewöhnliche sind.

Der Film

Der Film *L´eau argentée – autoportrait Syrie* folgt einer in Intensitätsreihen angeordneten Montage von Videoclips die, teils auf YouTube von anonymen Bewohnern der im totalen Zerfall begriffenen syrischen Stadt Homs angelegt, teils verdeckt gefilmt von Bedirxan, eine ungewöhnliche Direktheit übertragen. Durch eine subtile, vielleicht auch suggestive Anordnung, Montage der einzelnen Fragmente (die auch als "tendenziös" kritisiert werden könnte), einen komplexen, musikalischen Score, begleitet von selbstreflexiven, lyrischen, briefähnlichen Texten von Ossama Mohammed und Simav Bedirxan, entsteht eine Art *filmisches Klagelied*. Mit interessiert an dieser Stelle nicht die dramaturgisch-ästhetisierende Nachinszenierung des Materials, sondern nur die im und aus dem Found Footage heraus sich manifestierende Anklage einer kaputten Stadt, ihrer Bewohner. Diese Anklage drängt zur Frage, worin die singuläre Aussagekraft dieser neuen filmischen Form gründet, die es ermöglicht, Relationen herzustellen zwischen den existenziellen Bewegungen der Video-Amateure, den nicht-proprietären, abbreviatorisch-vorläufigen Bewegungsbildern der Menschen und Dinge vor den Kameras und der Ästhetik des Montage-Filmes. Zu fragen ist also, ob Filme, die – großteils – auf solcherart gefilmtes Material aufbauen, also einem Material, dem eine *indifferentia specifica* sowohl vor als auch nach der Aufnahme *wie von selbst* eingeschrieben ist, die also keiner normativen Ästhetik folgen und also in gewisser Weise "vorletzte Bilder" *in statu nascendi* verkörpern (über "letzte Bilder" dann weiter unten), in der Lage sind, die Forschung von sich aus *erweiternd* abzuschließen und neue "offene Ganzheiten" (Deleuze) hervorzubringen. Oder aber, viel kleiner, zu ermöglichen, "Mitleid mit den Toten [zu] haben" (G 2009, S. 150). Hier nun zunächst eine Analyse der Werkzeuge, die diese Bilder hervorbringen.

Phänomenologie der Bildentstehung

Die in Smartphones integrierten teils hochwertigen Kameras sind kein Einzelobjekt mehr, keine Entität-für-sich, kein Fetisch. Sie sind Teil eines *anderen Ganzen*, etwa von Smartphones, Tablets oder Rechnern, allesamt kybernetische Universalmaschinen mit teils identen, teils völlig diversen

Gebrauchsweisen. Der Gebrauch der Kameras, ihr Akt, passiert nunmehr nebenbei, er manifestiert sich in einer para-apparativen Weise des Bildermachens. *Para-Kameras*. Da die Kamera nur eine von vielen Funktionen, Variationen des Gebrauchs etwa des Smartphones ist, ist ihre Benutzung nicht mehr als eine spezialisierte und individualisierte vorgesehen. Durch die Verkleinerung, die Reduktion ihrer Autorität, ihr Sekundär-Werden unter anderen Sekundär-Werden, wird das Fotografieren und Filmen in gewisser Weise eine beliebige Gelegenheitstätigkeit, es ereignet sich innerhalb einer nur schwach-intentionalen Struktur. Es gibt also keinen fotografisch-filmischen Akt als solchen mehr. Vielmehr wird das Fotografieren, Filmen *okkasionell*, es wird in keine vorbereitende Auswahl und ästhetische Absicht einbezogen, ist impulsiv, dazwischen, vorläufig.2 Es wird alltäglich, nebensächlich, ist kontingent, banal. Man filmt, so wie man telefoniert, eine SMS schreibt, Apps bedient, im Netz surft.

Man nimmt mit einem solcherart *verkleinerten* Fotografieren und Filmen auf eigentümliche Weise Teil am Leben um sich. An den Vibrationen der Materie, der Personen, der Dinge, der Zeiträume, an den nicht-signifikanten Lichtwellen, und an den aus diesen sich aktualisierenden, bedeutenden Bildflächen. "Das Videobild bezieht seine Bewegung aus der Schwingung der Materie, es ist diese Schwingung selbst", so Maurizio Lazzarato, für ihn "imitiert" das elektronische Bild die Beziehung zwischen Materieströmen und Bewusstseinsströmen derart, dass dem übertragenen Bild die Fähigkeit zugesprochen werden kann, "in die Dauer der Welt einzugreifen, d.h. die Fähigkeit, auf die sich ereignende Gegenwart einzuwirken" (Lazzarato 2002, S.66, 75).

Digitales Filmen wird zu einer Routine, die keine Auszeichnung bestimmter Gesten, eines bestimmten Wissens voraussetzt, sondern *einfach so* sich vollzieht, nebenbei, es ist in hohem Maß entnormiert, setzt keine Unterwerfung unter technische oder ästhetische Standards voraus, es will offenbar und lässt unmittelbar das Wirkliche vor den Kameras sich zeigen. Auf diese Weise ist eine "Naturalisierung" des Fotografierens und Filmens zu beobachten. Der Akt der Aufnahme ist kein kontrollierter, "techno-rationaler", vom Auge und von der Analyse und also vom "Subjekt" angeleiteter mehr, es ist vielmehr ein psycho-somatischer Prozeß, der aus den Bewegungen, den Anziehungen und Abstoßungen des Körpers selber hervorgeht. Also eine Art *direct video*. Bilder, die nicht mehr als Point of view-Shots zu verstehen sind, sondern eher als Point of flesh-Shots. Die Tatsache des Filmens ist Sache des Körpers geworden, sie ist nunmehr Teil seiner Bewegungen, seiner Beschleunigungen, seiner Schocks, seiner Stöße, die er erleidet. Es ist ein im Sich-Abwenden

2 Das „okkasionalistische Bild„ möchte ich im Zusammenhang mit jener post-cartesianischen Philosophie sehen, die Primärursachen und eindeutige Kausalbeziehungen zwischen Geist und Körper ablehnte, stattdessen von stets nur relativen „okkasionellen Ursachen„ spricht, und vom Geist/Bild als Materie und vom Körper als Werkzeug spricht, das die Formen situativ erzeugt. Hier scheint mir ein direkter Bezug zu der in diesem Text verhandelten Bild/Körper-Beziehung vorzuliegen. Allgemein der Eintrag "*Occasionalism*" in der Internet Encyclopedia of Philosophy (Jordan o.J.). Vor kurzem hat Graham Harman okkasionalistisches Denken bei Bruno Latour vermutet (Harman 2016).

aus der Bedrängnis der Situation heraus dennoch Filmen, Zurück-nach-vorne-Filmen, sodass Lovejoys Diktum, dass erst im Abwenden sich etwas zeigt, eine filmische Korrespondenz in der Selbstaufzeichnung der Körper erfährt. Ein wenig eine Aussage von Gilles Deleuze variierend, lässt sich sagen: Indem ich die Dinge dort filme, wo sie mich bedrängen, bedrohen, "erfasse ich die ›virtuelle Aktion‹, die sie auf mich ausüben, und zwar zur gleichen Zeit wie die ›mögliche Aktion‹, die ich unternehmen kann, um sie zu erreichen oder ihnen zu entkommen, indem ich die Distanz vermindere oder vergrößere." (Deleuze 1989, S. 95) Das Fragmenthafte dieser Videos, der Videos aus den Kontexten, die *L´eau argentée* aufmacht, entschält sich aus den situativ bedingten Fragmentierungen der Körper in Momenten, in denen diese *under pressure* sind. Somit lässt sich nicht mehr sagen, ich filme das, was ich sehe, sondern: Mein Körper filmt, ausgehend von dem, was ihn zwingt, zu reagieren, zu handeln. Filmen wird zu einem Kampf, den mein Körper austrägt, ist zugleich Ausdruck seiner Neugierde wie auch seiner alarmierten Aufmerksamkeit. Filmen wird zu einer Art *Gegendruck*. In diesem Verständnis ist die von Charles Sanders Peirce notierte "Zweitheit" in der Beziehung von Zeichen und Objekt, die auf Indexikalität gründet, auch auf die Beziehung der digitalen Matrix zur Objekt-Wirklichkeit anzuwenden, und zwar in der pragmatischen Hinsicht, dass die Gewaltverhältnisse, die der Körper erleidet, sich direkt und existenziell in den (Re)Aktionen der sekundären Kameras der Smartphones und ihrer Bilderproduktion wiederfinden. Man könnte die Ausführungen von Isabelle Graw zur "Vorherrschaft indexikalischer Zeichen in der Malerei", die sich für sie als Einverleibung künstlerischer Lebenszeit in das Bild manifestiert, übertragen auf die Einverleibung der Lebenszeit der filmenden Bewohner von Homs in ihre Bilder (Graw 2012, S. 27ff).

Dieserart sind die Videos unabdingbar Teil des Lebens ihrer Macher, ihre Wahrnehmung folgt dem Diktat ihrer Handlung. Es sind, wenn man so will, "engagierte Bilder". Sie sind bewegter Ausdruck von Situationen, in denen sich der Einzelne vorfindet, in denen er zum Handeln oder Reagieren aufgefordert wird. Die Bilder sind also eher Dokumente weniger des *Beobachtens von* denn des *Handelns in* diesen Situationen. Somit ist den Videos eine gewisse *agency* eingeschrieben. Ihr Wahrnehmen wird von ihrem Handeln bestimmt. Nicht gibt es zunächst ein Wahrnehmungsbild und dann – als Reaktion – ein Aktionsbild, sondern zuallererst steht das Bild in direktem Bezug zu einem nicht-filmischen Akt, etwa dem, vor Bedrohungen davonzulaufen. Erst in einem zweiten Schritt wird das Bild wahrgenommen, *wird* es zum "Bild".3 Die Millionen auf YouTube geposteter Videos sind – ohne das Dazwischen einer Postproduktion – vielfach Ausdruck subjektloser Perspektivität, kontingenter Situationen, unbestimmter Aktionen, überwältigender Ereignisse. So lässt sich auch für die Bildfragmente von *L´eau argentée* mit Kracauer sagen, "Subjektivität transzendiert sich in höchster Spannung selbst" (Kracauer 2009, S. 116).

---

3 Im Einklang mit Bergson verallgemeinert Lazzarato diesen Fall: „Die Wahrnehmung ist eine Funktion der Handlung und die Grenzen der Wahrnehmung sind die Grenzen unseres Handelns. Diese Methodologie erlaubt es, das Problem der Wahrnehmung zu entpsychologisieren und zu entnaturalisieren.„ (Lazzarato 2002, S. 50)

Es sind *vorletzte Bilder*, da sie kurz vor der tatsächlichen Unmöglichkeit, überhaupt noch wahrzunehmen, aufgenommen wurden. Danach gibt es dann nur noch *letzte Bilder*, entweder weil ihr "Autor" nun tatsächlich nicht mehr die Möglichkeit hat, zu filmen, oder er im Moment der Aufnahme stirbt. Rabih Mroué hat die dieserart letzten Bilder auf der *dOCUMENTA (13)* ausgestellt. *The Pixelated Revolution* zeigt u.a. Videofragmente von Männern, die im Begriff sind zu schießen, denjenigen zu erschießen, der gerade mit seinem Mobiltelefon sie filmt (vgl. Kabra 2012).

Nach-vorne-zur-Welt-hin

Video ist aufgrund seiner Verfasstheit eine Bildform, die zunächst keiner Projektion bedarf, sie voraussetzt. Sie existiert nach der Aufnahme unmittelbar weiter im Dispositiv, die Voraussetzung ihrer Wahrnehmung kann als die Rückseite jener Vorderseite beschrieben, die das Leben vor der Kamera aufnimmt. Das Kontrollbild der Videokamera, identisch mit dem, was wir auf dem Display des Mobiltelefons als Arbeit von dessen Kamera sehen, ist das gleiche wie das, was sich nach der Übertragung der Bilder in/auf den Monitoren zeigt. Denn diese Bilder werden *übertragen*, nicht projiziert. Die Bilder der Smartphones werden übertragen auf Computer- oder auch Fernsehbildschirme, meist über den Umweg der sozialen Netze. Doch verbleiben sie stets als diese bescheidenen, kleinen Bilder in den Rahmungen der Interfaces.

Die Existenzweise dieser Videos ist innerhalb dieser ihrer Herstellungslogik nur in einem ersten Teil gegeben. Es gilt für sie zudem eine quasi-ontologische Verpflichtung des "Öffentlich-Werdens". Übertragen, hochgeladen auf Videoplattformen im Netz, teilen sie sich augenblicklich mit. Die Teilnahme am Leben ihrer Hervorbringer wird nunmehr zur Teilnahme am Leben all jener, die in den Netzen sie wahrnehmen. Diese Plattformen sind Archive, Lebensräume für Bildpopulationen, außergewöhnliche Quellen also, in denen Sinn und Unsinn kohabitieren. Audio-visuelle Spuren von Menschen, die man nicht aufgefordert oder autorisiert hat, ihre Existenz zu bezeugen. Ein dreistes Ensemble ordinärer Abdrücke einer unsichtbar-stummen Realität, ein Volk aus Video-Objekten.

Die Bilder stehen also in keiner direkten Verfügungsgewalt, sie bieten sich vielmehr über ihre Veröffentlichung in den Foren des Netzes in rohstofflicher Weise, also als eine Art Found Footage *sui generis,* weiteren, beliebigen Verwendungen und Aneignungen an. Diese eigentümliche Qualität einer freien, nicht-proprietären, stets als vorläufige, unabschließbar zu beschreibende Dinghaftigkeit lässt völlig neue Gebrauchsweisen der Bilder zu. Die produktiv-willkürliche Verwendung der Fragmente, der ›shorts‹ und ›ultrashorts‹, in diversen Adaptations- und Appropriationsprozessen – von der puren Addition und Collagierung der Bildakte bis hin zu Manipulation und Verfremdung – eröffnet neue Ausdrucksformen, neue Sinnformationen, neue Assoziationen.

Werden nun Videofragmente so zusammengefügt, dass sie wie ein "ganzer" Filmkörper erscheinen, mit einer zeitlichen Ausdehnung, die derjenigen des Kinos entspricht, dann verwandeln sie sich auch zur Projektion hin. Zumeist in Kooperation mit TV-Sendern produziert, gelangen sie über Festivals dann doch in Kinos, werden also als "Kinofilme" projiziert, sichtbar, wahrnehmbar. Und diese Projektion wird im Kino zu einer "List, einer Technik", die "das Verborgene unserer Physis [...] zu äußerem Dasein" bringt (Schlüpmann 2007, S. 221f). Diesen schönen Gedanken von Heide Schlüpmann weitergeführt, erscheint die List im Falle des Kino-Werdens der Mobiltelefonbilder nicht als eine, die "das träumende Leben (die Einbildungskraft) dasein" läßt, sondern diese nunmehr projizierten Bilder lassen das aufgezeichnete – erduldete, erlittene oder bloß das gelebte – Leben *woanders* sein, erzeugen also ein *Dabeisein*, welches "Figurationen von Solidarität" zuspricht, die eine Art "Kino-Mehrwert" ausbilden.4

Das Eigentümliche an einer dieserart praktizierten Erhöhung der Fragmente zu einer neuen Ganzheit ist eine Wahrnehmung, die sozusagen zweimal passiert. Im Kino – oder auch "zurückgeholt" in die Fernseh-Monitore oder die der Rechner – wird die Betrachtung zum einen von der Erwartung einer "großen Form" geleitet, die, im Falle von *L´eau argentée,* mit dem Musikscore, den Briefen, der teils stark narrativ arbeitenden Montage auch eingelöst wird. Zum andern bleiben die zahllosen Fragmente dennoch *für sich*. Ihr vereinzeltes, stets singuläres Dasein behauptet eine Selbstgesetzlichkeit, die ein anderes Verständnis von "Ganzheit" entwirft, vielleicht jenes, das von Lévi-Strauss als "diskontinuierliches Ganzes" beschrieben wurde (siehe G 2009, S. 160). Es ist gut, dass viele unbekannte Leute die von ihnen unmittelbar erfahrene Anomie der Stadt Homs aufgezeichnet haben, dass die Clips einer Distribution und Zirkulation, also einer Öffentlichkeit in dem quasi regellosen Raum genannt Social Media zugeführt wurden, es ist gut, dass Ossama Mohammed eine Sammlung dieser Bilder anlegte, sie dann in eine Anordnung überführt hat, Nachbarschaften herstellte, Kontinuitäten vorsah. Ich füge mich in der Betrachtung in die dieserart hervorgebrachte Ordnung der Sichtbarkeit ein, doch was ich sehe, sind von den einzelnen Fragmenten "geformte Zeiten", und nicht oder nur teils ihre Inszenierung.

Geformte Zeiten. Leben als Mosaik

Im 6. Kapitel seines Geschichte-Buchs, in welchem Kracauer über die "Rätsel der Zeit" nachdenkt, wird eine Gegenüberstellung vorgeschlagen von der Idee einer Kohärenz kultureller Epochen, die

4 Die Formel „Figurationen von Solidarität„ verwendete eine Tagung, die im Dezember 2016 am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien stattfand, programmiert von Elisabeth Büttner und Viktoria Metschl; der ganze Titel lautete: „Figurationen von Solidarität. Bewegungen des Politischen im minoritären Kino„; vgl. den Tagungsband Büttner, Metschl (Hg.) 2018.

eine intakte Chronologie aufweisen und also immer schon alles ordentlich in eine Richtung fließt, und jener Idee, die die Inkohärenz, das Ereignishafte, das Diskontinuierliche voranstellt. Kracauer übernimmt den Ausdruck der "geformten Zeit" von Kubler (G 2009, S. 159f). Die "manifold shapes of time“ sollen das Arbeitsfeld des Historikers sein: "The aim of the historian, regardless of his specialty in erudition, is to portray time. He is committed to the detection and description of the shape of time“ (Kubler 1962, S. 12). Zeit ist also ist nicht nur Abdruck einer vermeintlich großen Chronologie, sie bildet vielmehr mannigfache Formen aus, die diskontinuierlich und gleichzeitig auftreten. "Die geformten Zeiten der verschiedenen Bereiche überschatten den gleichförmigen Zeitfluß." (G 2009, S. 163) In Zeiten des Krieges bricht für die Bevölkerung der von einer Kultur geformte *Zeitraum* in sich zusammen, andere Lebenszeiten, andere geformte Zeiten werden wichtig, etwa die des puren Überlebens, die zwar ein "Effekt" des Krieges ist, von ihm aber nicht beachtet wird. Oder jene Zeit, die als *geformtes Zeit-Bild* aus den Videoaufnahmen der Bewohner von Homs erfahrbar wird. Bilder, die aus den beschriebenen physisch-körperlichen Druckverhältnissen heraus eine Zeitlichkeit geformt haben, die die Lebenszeit der Bewohner, ihre Todeserfahrung und das zerstörerische Zeitregime der Kriegsmächte ineinander fallen lassen. Dieserart besteht der Zeitraum in Syrien mit Anbeginn des Krieges "aus inkohärenten Ereignissen oder Ereignisgruppen" (G 2009, S. 164). In gewisser Weise sind die Videos nun selber "historische Subjekte" geworden, die die unterschiedlichen Zeitformen der von ihnen wahrgenommenen Ereignisse erfassen, beschreiben und mitteilbar machen.

Die intensiven Montagreihen von *L´eau argentée* erscheinen so als Ereignisverkettungen, ein "Bündel an geformten Zeiten" (G 2009, S. 171), die vergessen lassen, dass wir es mit einer datierbaren kriegerischen Entwicklung zu tun haben, die ja stets so tut, also ob die Dinge schon zum besseren sich verändern werden, zumindest in der Selbstwahrnehmung der "Sieger". Es sind Ereignisse, die Querverbindungen und Konvergenzen untereinander unterhalten, ohne aber einer einzigen Idee zu folgen. Die Arbeit an einem solchen Material bedingt ein konzentriertes Sich-Einlassen auf die Augenblicke, auf die geformten Zeiten im produktiven Moment der Bilderherstellung ohne Szenario. Das, was sich uns nun zeigt, im Kino oder anderswo, ist ein Querschnitt von Augenblicken, die einem "Mosaik aus Einzelteilen in verschiedenen Entwicklungsstadien" gleichen (Kubler zit. n. G 2009, S. 168).

Das Mosaik als ästhetische Prägung einer sozialen Welt hat Kracauer schon früher fasziniert. In der *Angestellten*-Studie wird deren Wirklichkeit, die Wirklichkeit der "Angestelltenkultur", ausgewiesen als "ein gut Teil von der Wirklichkeit Berlins" (A, S. 14f). Das Medium der "Reportage" erweist sich als die "meistbegünstigste unter allen Darstellungsarten", da sie befähigt ist, die soziale Wirklichkeit der Stadt als »Selbstanzeige konkreten Daseins« zu entwerfen, eine Text/Bildform, die man als eine technisch-mediale ”Existenzweise” (im Sinne Bruno Latours) reproduktiv für sich – als Angestellte(r) nutzen konnte. "Aber das Dasein ist nicht dadurch gebannt, dass man es in einer Reportage

bestenfalls noch einmal hat. [...] sie verliert sich nur in dem Leben, ihre "zufälligen Beobachtungsfolgen" lassen nicht auf die Wirklichkeit als (soziale) "Konstruktion" schließen, "vielmehr steckt [die Wirklichkeit] einzig und allein in dem Mosaik, das aus den einzelnen Beobachtungen auf Grund der Erkenntnis ihres Gehalts zusammengestiftet wird. Die Reportage fotografiert das Leben; ein solches Mosaik wäre sein Bild." (A, S. 15, Hervorhebung: M.R.) Also wäre das Mosaik eine Art erweitertes Bild, ein "zusammengestiftetes" Bild? Dessen einzelne Teile eben nicht einer Kohärenz oder Idealität der Konstruktion folgen, ähnlich den Bilderketten von *L´eau argentée*.

Stadt und Kino

Die Stadt Homs ist in großen Teilen zerstört, unbeweglich gemacht. Man kann sie nicht mehr nutzen, ihre Anlagen, ihre Infrastrukturen, ihre Kulturen. Etwa die Kultur der gemeinsam geteilten Bilder in den Kinos. Der Krieg hat jene Seele der modernen Stadt ausgelöscht, die zugleich die besondere Subjektivierung ihrer Benutzer mitausgebildet hat, das kollektive Teilen aller lebensweltlicher Vollzüge des Stadtlebens. Städte besitzt man nicht, man benutzt sie, ist über vielfältige Verträge ihr zeitlich begrenzter Teilhaber. So auch der mit der Institution Kino hervorgebrachten Bilder. Filme teilt man, man erkauft sich das Recht, gemeinsam mit vielen anderen eine Vorstellung zu besuchen – aber eben *zu besuchen*. Im Krieg gibt es keine Besuchsrechte mehr. Und keine Gastrechte.

Der Krieg schafft Auslöschung. Der gebauten Umwelten, der psychischen Innenwelten. Mit den Kameras der Mobiltelefone gelingt eine technische Wahrnehmung, die diese Wirklichkeit zunächst in einem "Akt der Selbstentleerung" aufnimmt, dann in der Folge den Auftrag des "erweiterten Bezeugens" übernimmt. Es ist eine andere Art des Bezeugens als die, die Heide Schlüpmann kritisiert, also nicht die "Bezeugung eines Höheren" (Schlüpmann 2007, S. 20). Die Video-Objekte bilden vielmehr Zeugenschaft dessen aus, was demjenigen, der filmt, widerfährt. Die Aufnahmen werden auf eine Netzplattform hochgeladen, sie werden gesehen und vielleicht übernommen und zu einem neuen Ganzen zusammengefügt. Ob es die Wahrnehmung dieses neuen Ganzen oder nur der Fragmente ist, sie sind allemal wirkungsmächtig, geschichtsbildend, errettend. Sie zeigen auf eine Vergangenheit, eine "technical history", wie Herbert Butterfield die "quellenorientierte Geschichte" nennt, als einen "begrenzten und weltlichen Bereich von Beschreibung und Erklärung, in dem lokale und konkrete Erkenntnisse [...] erzielt werden" (Butterfield zit. n. G 2009, S. 101). Es sind "besondere Erklärungen", die diese Bilder vorschlagen, sie sind "nicht aufzulösen oder zu erweitern [...] in Aussagen über Kausalbeziehungen, strukturelle Konfigurationen und dergleichen. [...] Sie sind relativ in sich geschlossen; ihr Ursprung und ihr Ziel liegen im einzigartigen Zusammentreffen mit dunklen Wesenheiten" (G 2009, S. 109).

Der "Glanz" von Paris, von dem Kracauer angesichts des bevorstehenden Untergangs des alten Regimes unter Napoleon III berichtete, ihn konnte man auch in den arabischen Städten Anfang dieses Jahrzehnts, in Kairo, Damaskus, Homs, Aleppo beobachten. Die tatsächlich eingetretene Katastrophe ließ über die kommenden Jahre der Auszehrung und Ausblutung jenes "gleisnerische Licht, das die Konturen der Dinge auflöste, die Erscheinungen vieldeutig machte", verschwinden. Nunmehr gab es "dunkle Wesenheiten", Nachtmahre, Todesengel, die die Städte beherrschten, die Träume umfinsterten. Auch aus den Kinos der Städte verschwanden die hellen Bilder, jene uneigentliche kollektive Verfügbarkeit des Imaginären, die Teil des städtisch-urbanen Glanzes war. Die einzigen Bilder, die nicht alleine den Bewohnern in ihren Träumen angehören und dennoch *ihre* Bilder sind, sind jene okkasionell-flüchtigen Videos, die in ihrer Präsenz in den sozialen Medien und durch Filme wie *L´eau argentée* einen "adiaphorischen Raum" (Reber, Ries o.J.) ausbilden, der Begegnungen ermöglicht, etwa Begegnungen mit uns. Somit wird die "Selbstanzeige des Daseins", von der Kracauer spricht, wiederermöglicht über die eigentümliche Dialektik von "Selbstauslöschung" und "Selbsterweiterung" im Gefolge der neuen, kleinen Bilder.

Literatur

Deleuze Gilles. Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt am Main 1989

Kubler, George, The shape of time. Remarks on the History of Things. New Haven, London 1962

(Verfügbar als PDF unter: https://yaleunion.org/secret/Kubler-The-Shape-of-Time.pdf)

Graw, Isabelle, *Das Versprechen der Malerei. Anmerkungen zu Medien*un*spezifik, Indexikalität und Wert*. In: Isabelle Graw, Peter Geimer, Über Malerei. Eine Diskussion. Berlin 2012

Kracauer, Siegfried, Die Angestellten. Frankfurt am Main 1971

Kracauer, Siegfried, Geschichte – Vor den letzten Dingen. Frankfurt am Main 2009

Lazzarato, Maurizio, Videophilosophie. Zeitwahrnehmung im Postfordismus. Berlin 2002

Schlüpmann, Heide, Ungeheure Einbildungskraft. Die dunkle Moralität des Kinos. Frankfurt am Main/Basel 2007

[***Vorletzte Bilder***. *In*: Bernhard Groß, Vrääth Öhner, Drehli Robnik (Hg.), *Film und Gesellschaft. Denken mit Siegfried Kracauer*. Wien 2018: Turia + Kant, S. 132-142]