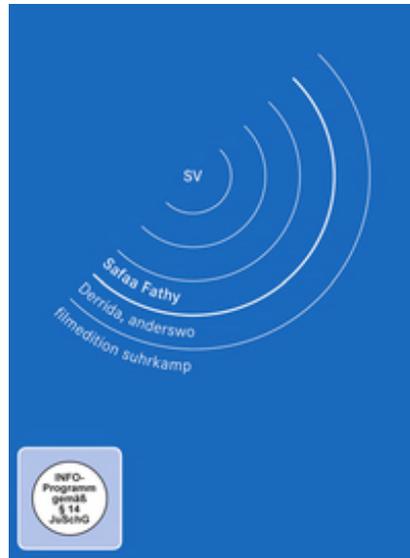


Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Derrida, Jacques
Derrida, anderswo

Frankreich 1999, 68 Minuten, Farbe Französische Originalfassung, Deutsche voice over

© Suhrkamp Verlag
filmedition suhrkamp 29
978-3-518-13529-7

Safaa Fathy
Derrida, anderswo

Suhrkamp





Das Kino und seine Gespenster

Wenn ein Philosoph zugibt, vom Kino »hypnotisch fasziniert« zu sein, ist es dann ein Zufall, daß sein Denken ihn zur Begegnung mit den Gespenstern der Kinosäle drängt? – Sich mit Jacques Derrida für eine Zeitschrift wie die *Cahiers du Cinéma* zu treffen, ist nicht selbstverständlich. Vor allem deshalb, weil Jacques Derrida sich lange Zeit nur für das Phänomen der Schrift und ihre Spur zu interessieren schien, für das Sprechen, für die Stimme. Und dann gab es eine Reihe von Büchern, *Mémoires d'aveugles*, das sich auf eine Ausstellung im Louvre bezog, *Echographies de la télévision*, ein Gespräch über dieses Massenmedium mit Bernard Stiegler, das ein neues Interesse am Bild zum Ausdruck brachte ... Und außerdem noch einen Film, *D'ailleurs Derrida*, der von Safaa Fathy gedreht wurde, und ein Buch, *Tourner les mots*, das zusammen mit der Filmautorin geschrieben wurde, worin schließlich die Erfahrung von Kino in den Mittelpunkt gerückt ist. Mehr war nicht nötig, um einem Philosophen ein paar Fragen zu stellen, der, auch wenn er behauptet, kein Kinogänger zu sein, doch wirklich über das Dispositiv des Kinos, über die Projektion und die Gespenster nachgedacht hat, zu denen sich jeder normal veranlagte Zuschauer unwiderstehlich hingezogen fühlt. Die Sprache Derridas, die im folgenden Gespräch anklingt, ist also weder die eines Spezialisten noch die eines Professors, der von der Höhe eines überragenden Wissens aus spricht, sondern ganz einfach die eines denkenden Menschen, der auf die Ontologie des Kinos zurückkommt, indem er ein neues Licht auf sie wirft ...

Wie kam das Kino in Ihr Leben?

Sehr früh. In Algier, als ich ungefähr zehn bis zwölf Jahre alt war, am Ende des Krieges und dann in der unmittelbar folgenden Nachkriegszeit. Das waren lebenswichtige Besuche. Ich wohnte

in einem Vorort namens El Biar. Ins Kino zu gehen war eine Befreiung, die Entfernung von der Familie. Ich erinnere mich sehr gut an alle Namen der Kinos von Algier, ich sehe sie vor meinen Augen: das Vox, das Caméo, das Midi-Minuit, das Olympia ... Wahrscheinlich ging ich ohne besonderes Unterscheidungsvermögen dorthin. Ich sah mir alles an, alle französischen Filme, die während der Besatzung gedreht wurden, und vor allem die amerikanischen Filme, die nach 1942 aufgekommen sind. Ich wäre überhaupt nicht in der Lage, die Filmtitel zu nennen, aber ich erinnere mich an die Gattung von Filmen, die ich mir ansah. Beispielsweise einen *Tom Sawyer*, von dem mir einige Szenen in der letzten Zeit wieder eingefallen sind: eine Höhle, wo Tom mit einem kleinen Mädchen eingesperrt ist. Sexuelle Erregung: Mir wird bewußt, daß ein zwölfjähriger Junge ein kleines Mädchen liebkoosen kann. Ich war etwa genauso alt. Ein großer Teil der sinnlichen und erotischen Kultur kommt bekanntlich vom Kino.

Im Kino lernt man, was ein Kuß ist, bevor man es im wirklichen Leben lernt. Ich erinnere mich an diesen erotischen Schauer, den ich als Kind verspürte. Ich könnte gar nichts anderes nennen. Für das Kino hege ich eine Leidenschaft, es ist eine Art von hypnotischer Faszination. Ich könnte stundenlang in einem Kinosaal bleiben, wenn auch nur, um mittelmäßige Dinge anzuschauen. Aber ich habe überhaupt kein Filmgedächtnis. Das ist eine Kultur, die in mir keine Spur hinterläßt. Es ist virtuell gespeichert, ich habe nichts vergessen, ich besitze auch Notizhefte, in die ich als Gedächtnisstütze Titel von Filmen eintrage, bei denen ich mich an kein einziges Bild erinnere. Ich bin keinesfalls ein Kinogänger im klassischen Sinne dieses Begriffs. Eher ein pathologischer Fall. In den Zeiten, in denen ich viel ins Kino gehe, vor allem im Ausland, wenn ich in den Vereinigten Staaten bin, wo ich meine Zeit in den Kinosälen verbringe, löscht eine ständige Verdrängung die Erinnerung an diese Bilder aus, die mich dennoch faszinieren. 1949 bin ich zur Vorbereitung für die Aufnahmeprüfung an der École Nor-

male Supérieure nach Paris gekommen, und der Rhythmus ging weiter, manchmal mehrere Vorstellungen am Tag in den zahllosen Kinos des Quartier Latin, vor allem im Champo.

Was war für Sie das Wichtigste am Kino in Ihrer Kindheit? Sie sprechen von seiner erotischen Dimension, die sicherlich für den Prozeß des Lernens von Bildern entscheidend ist. Aber handelt es sich dabei um eine Beziehung zu den Gesten, eine Beziehung zur Zeit, zum Körper, zum Raum?

Auch wenn es weder die Namen der Filme noch die Geschichten, noch die Schauspieler sind, die einen Eindruck in mir hinterlassen haben, ist es doch gewiß eine andere Form von Gemütsbewegung, die ihre Quelle in der Projektion, im eigentlichen Bereich der Projektion hat. Es ist eine Gemütsbewegung, die sich völlig von derjenigen beim Lesen unterscheidet, die für ihren Teil mir eine gegenwärtigere und aktivere Erinnerung einprägt. Man könnte sagen, daß ich in der Situation des »Zuschauers« im Dunkeln eine unvergleichliche Befreiung verwirkliche, eine Kampfansage an alle Arten von Verboten. Man sitzt als unsichtbarer Zuschauer vor der Leinwand und hat ein Anrecht auf alle möglichen Vorführungen, auf alle Möglichkeiten der Identifikation, ohne die geringste Strafe und ohne den geringsten Arbeitsaufwand. Das ist vielleicht das, was das Kino mir bringt: eine Weise, mich von Verboten zu befreien und vor allem die Arbeit zu vergessen. Deshalb kann wohl auch diese kinematographische Gemütsbewegung bei mir nicht die Form eines Wissens annehmen, nicht einmal die einer wirklichen Erinnerung. Da diese Gemütsbewegung zu einem völlig anderen Register gehört, darf sie keine Arbeit, kein Wissen und nicht einmal eine Erinnerung sein. Was die Dinge angeht, die sich mir vom Kino eingepägt haben, so würde ich außerdem einen eher soziologischen oder historischen Aspekt hervorheben: Für einen kleinen seßhaften Algerier war das Kino die Gnade einer außergewöhnlichen Reise. Mit dem Kino reiste man wie verrückt. Ohne

von den amerikanischen, exotischen und nahen Filmen aus derselben Zeit zu reden, hatten die französischen Filme eine ganz besondere Sprache. Sie bewegten sich mit wiedererkennbaren Körpern, sie zeigten beeindruckende Landschaften und Innenräume für einen Jugendlichen wie mich, der noch niemals das Mittelmeer überquert hatte. Das Kino war zu jener Zeit also die Bühne eines intensiven Lernens. Die Bücher haben mir nicht dasselbe gebracht: diese direkte und unmittelbare Versetzung in ein Frankreich, das mir unbekannt war. Ins Kino zu gehen war eine unmittelbar veranstaltete Reise. Was das amerikanische Kino angeht, so war es für mich, der ich 1930 geboren bin, eine sinnliche, ungebundene Forschungsreise mit einer Gier nach Zeit und Raum, die zu erobern waren. Das amerikanische Kino kam 1942 nach Algier und wurde von etwas begleitet, das ebenfalls sehr rasch seine Macht (unter anderem auch seine Macht, zu träumen) spüren ließ, die Musik, der Tanz, die Zigaretten ... Das Kino bedeutete zunächst »Amerika«. Das Kino begleitete mich anschließend während meiner gesamten Studentenzzeit, die schwierig, angstvoll und angespannt war. In diesem Sinne wirkte es auf mich häufig wie eine Droge, die Unterhaltung schlechthin, das ungehobelte Ausbrechen, das Recht auf Wildheit.

Ermöglicht das Kino nicht gerade und mehr noch als die anderen Künste eine »nichtkultivierte« Beziehung zwischen Zuschauer und Bild?

Zweifellos. Man kann sagen, daß es sich um eine Kunst handelt, die volkstümlich bleibt, auch wenn das gegenüber denen ungerecht ist, die sie als Produzenten, Regisseure und Kritiker mit viel Raffinesse oder Experimentiergeist praktizieren. Es ist sogar die einzige große volkstümliche Kunst. Und ich bleibe als eher begieriger Zuschauer auf der Seite des Volkstümlichen, ich richte mich sogar dort ein: Das Kino ist eine bedeutende Kunst der Unterhaltung. Man muß ihm das auch wirklich lassen. Von der gro-

ßen Zahl an Filmen, die ich in meiner Studentezeit gesehen habe, als ich Interner am Gymnasium Louis-le-Grand war, erinnere ich mich wirklich nur an *L'Espoir* von Malraux, an die Cinemathek des Montaigne-Gymnasiums. Sie sehen, daß das wenig im Sinne einer »kultivierten« Beziehung zum Kino von früher ist. Seitdem hat mich meine Lebensweise etwas vom Kino entfernt und es auf bestimmte Augenblicke beschränkt, in denen es immer noch diese Rolle der reinen Gemütsbewegung des Ausbrechens spielt. Wenn ich in New York oder in Kalifornien bin, schaue ich zahllose amerikanische Filme an, das Ungesiebte und die Filme, von denen man spricht, denn ich bin ein dankbarer Zuschauer. Das sind Augenblicke, in denen ich die Freiheit und die Möglichkeit habe, jene volkstümliche Beziehung zum Kino wiederzufinden, die für mich lebensnotwendig ist.

Man kann sich vorstellen, daß, wenn Sie in einem Kinosaal in New York oder Kalifornien sind, in einem Raum, der von Ihrem Leben des akademischen Wissens entbunden ist, die Leinwand Ihnen auch



weiterhin Bilder einprägt, die direkt aus Ihrer Kindheit oder Jugend stammen.

Dank des Kinos bewahre ich eine privilegierte und ursprüngliche Beziehung zum Bild. Ich weiß, daß es in mir eine Art von Gefühlen gibt, die mit Bildern verbunden ist und die von sehr weit herkommt. Sie gestaltet sich nicht nach dem Modus der gelehrten oder philosophischen Kultur. Das Kino bleibt für mich ein großer, verborgener, heimlicher, heißer, gieriger und insofern infantiler Genuß. Das soll es auch bleiben, und das stört mich zweifellos ein wenig, wenn ich Ihnen davon erzähle, da doch der Standpunkt der *Cahiers* die kultivierte, theoretische Beziehung zum Kino ist.

Interessanterweise beruht jedoch diese sicherlich andere Beziehung zum Kino häufig auf derselben Art von Filmen. In traditioneller Hinsicht ist der Grundbestand der *Cahiers* das amerikanische Kino, und zwar nicht das renommierteste, die B-Serien, die kleinen Filme, die Autoren, die im System Hollywoods arbeiten ...

Dann würde ich sagen, daß die *Cahiers* sich aus intellektuellem Dandyismus, aus einem kultivierten Nonkonformismus mit einer Reihe von Filmen beschäftigen, für die ich selbst einen noch kindlicheren Genuß empfinde. Im Kino ist alles erlaubt, unter anderem auch jene Annäherungen zwischen den heterogenen Figuren der Zuschauer und den Beziehungen zur Leinwand. Übrigens innerhalb ein und derselben Person. In mir gibt es zum Beispiel eine Konkurrenz zwischen zwei Betrachtungsweisen, zumindest bei einem Film oder sogar auch beim Fernsehen. Die eine kommt aus der Kindheit und ist ein rein emotionaler Genuß; die andere, die wissenschaftlicher, strenger ist, entschlüsselt die Zeichen, die von den Bildern ausgesendet werden, in Abhängigkeit von meinen Interessen oder »philosophischeren« Fragen.

In einem Buch, *Echographies de la télévision*, sprechen Sie unmittelbar vom Kino. Von Bildern im allgemeinen, vom Fernsehen im beson-

deren, aber auch vom Kino anhand des Films, in dem sie mitgespielt haben. Da beziehen Sie das Kino auf eine bestimmte Erfahrung, die der Gespensthaftigkeit ...

Die kinematographische Erfahrung gehört durch und durch zur Gespensthaftigkeit, die ich mit all jenem verbinde, was man vom Gespenst in der Psychoanalyse gesagt hat – oder mit dem Wesen der Spur selbst. Das Gespenst, das weder lebendig noch tot ist, steht im Zentrum einiger meiner Schriften, und in diesem Sinne ist für mich vielleicht ein gedankliches Verstehen des Kinos möglich. Übrigens geben die Bezüge zwischen Gespensthaftigkeit und Kinematographie heute Anlaß zu zahlreichen Schriften. Das Kino kann das Gespensthafte natürlich nahezu frontal inszenieren, wie eine Tradition des phantastischen Films, die Vampir- oder Geisterfilme, manche Werke von Hitchcock ... Das muß man von der durch und durch gespensthafte Struktur des filmischen Bildes unterscheiden. Jeder Zuschauer leistet bei einer Vorführung eine Arbeit des Unbewußten, die per definitionem mit der Arbeit der Angst nach Freud vergleichbar ist. Er nennt dies die Erfahrung des »Unheimlichen«. Die Psychoanalyse, die psychoanalytische Lesart, befindet sich im Kino auf ihrem ureigenen Terrain. Erstens sind die Psychoanalyse und der Film echte Zeitgenossen; zahlreiche Phänomene, die mit der Vorführung, mit dem Schauspiel, mit der Wahrnehmung dieses Schauspiels zu tun haben, besitzen psychoanalytische Äquivalente. Walter Benjamin hat das sehr schnell verstanden, er, der beinahe augenblicklich die beiden Prozesse miteinander verglichen hat, die filmische und die psychoanalytische Analyse. Selbst das Sehen und die Wahrnehmung von Einzelheiten in einem Film stehen in unmittelbarem Verhältnis zum psychoanalytischen Verfahren. Die Vergrößerung vergrößert nicht nur, das Detail stellt den Zugang zu einer anderen, heterogenen Szene her. Die kinematographische Wahrnehmung hat zwar kein Gegenstück, aber sie ist die einzige, anhand deren man durch die Erfahrung versteht, was eine psychoanalytische

Praxis ist: Hypnose, Faszination, Identifikation, alle diese Begriffe und Verfahren sind sowohl dem Kino als auch der Psychoanalyse gemein, und das ist das Zeichen eines »Zusammendenkens«, das mir fundamental zu sein scheint. Übrigens dauert eine Kinovorstellung nur ein bißchen länger als eine Analysesitzung. Man läßt sich im Kino analysieren, indem man alle seine Gespenster erscheinen und sprechen läßt. Man kann sich kostengünstig (im Verhältnis zu einer Analysesitzung) die Gespenster auf den Bildschirm kommen lassen.

Sie sagten, daß Sie über einen ganz bestimmten Aspekt des Kinos schreiben könnten, das heißt ...

Wenn ich über das Kino schriebe, würden mich vor allem seine Art und sein Modus des *Glaubens* interessieren. Es gibt im Kino eine völlig einzigartige Modalität des *Glaubens*: Vor einem Jahrhundert hat man eine beispiellose Erfahrung des Glaubens erfunden. Es wäre spannend, den Modus des *Vertrauens* in allen Künsten zu analysieren: Wie man an einen Roman glaubt, an bestimmte Augenblicke einer Theateraufführung, an das, was in der Malerei enthalten ist, und natürlich auch, was etwas ganz anderes ist, an das, was das Kino uns zeigt und uns erzählt. Im Kino glaubt man, ohne zu glauben, aber dieses Glauben, ohne zu glauben, bleibt doch ein Glaube. Auf der Leinwand hat man es mit oder ohne Ton mit Erscheinungen zu tun, an die der Zuschauer wie in Platons Höhle glaubt, Erscheinungen, die man manchmal abgöttisch verehrt. Da die Dimension des Gespensthaften weder die des Lebendigen noch die des Toten, noch die der Halluzination, noch die der Wahrnehmung ist, muß die Modalität des Glaubens, die mit ihr verbunden ist, auf völlig ursprüngliche Weise analysiert werden. Diese Phänomenologie war vor dem Kino nicht möglich, denn diese Erfahrung des Glaubens ist mit einer bestimmten Technik verbunden, nämlich der des Kinos. Sie ist durch und durch historisch. Mit dieser zusätzlichen Aura, dieser besonderen Erin-

nerung, die uns gestattet, uns in die alten Filme zu projizieren. Aus diesem Grund ist die Sichtweise des Kinos derart reichhaltig. Sie ermöglicht es, neue Gespenster auftauchen zu sehen, während man zugleich die Gespenster in Erinnerung behält (und sie dann ihrerseits auf die Leinwand projiziert), die in den Filmen spuken, die man *schon* gesehen hat.

Als ob es mehrere Schichten des Gespensthaften gäbe ...

Ja. Und manche Filmemacher versuchen, mit diesen verschiedenen Zeitebenen der Gespenster zu spielen, wie z. B. Ken McMullen, Autor des Films *Ghost Dance*, in dem ich mitgespielt habe. Es gibt die elementare Gespensthaftigkeit, die mit der technischen Definition des Kinos verbunden ist; und innerhalb der Fiktion inszeniert McMullen Persönlichkeiten, die von der Geschichte der Revolutionen verfolgt werden, von jenen Geistern, die aus der Geschichte und aus Texten wiederauftauchen (die Kommunisten, Marx etc.). Auf diese Weise ermöglicht das Kino die Kultivierung dessen, was man die »Transplantation« der Gespensthaftigkeit nennen könnte. Es schreibt Spuren von Geistern auf einen allgemeinen Hintergrund, den vorgeführten Film, der selbst ein Gespenst ist. Das ist ein spannendes Phänomen und würde mich in theoretischer Hinsicht am Kino als Analysegegenstand interessieren. Als gespensthafte Erinnerung ist das Kino ein großartiger Trauerprozeß, eine vergrößerte Trauerarbeit. Und es ist bereit, sich von allen trauernden Erinnerungen beeindrucken zu lassen, d. h. von den tragischen oder epischen Augenblicken der Geschichte. Es sind dann diese aufeinanderfolgenden Trauermomente, die mit der Geschichte und dem Kino verbunden sind, welche die interessantesten Persönlichkeiten heute »zum Laufen bringen«. Die transplantierten Körper dieser Gespenster sind der eigentliche Stoff der Intrigen des Kinos. Was aber in diesen Filmen, seien es nun europäische oder amerikanische, häufig wiederkehrt, ist die gespensthafte Erinnerung an eine Epoche, in

der es noch kein Kino gab. Diese Filme sind vom 19. Jahrhundert »fasziniert«, beispielsweise der legendäre Westen in den Western von Eastwood, die Erfindung des Kinos bei Coppola oder die Kommune in dem Film von Ken McMullen. Auf dieselbe Weise bringt das Kino immer öfter den Bezug zu einem Buch, einem Gemälde oder einer Fotografie ins Spiel. Keine Kunst und keine Erzählung kann heute das Kino ignorieren. Die Philosophie übrigens auch nicht. Man könnte sagen, daß es sein Gespenstergewicht geltend macht. Und diese Gespenster werden auf sehr verschiedene und oft auch sehr einfallsreiche Weisen von den »Konkurrenten« des Kinos verkörpert.

Warum ist das Kino die volkstümlichste der Künste, und wird es das bleiben?

Um auf diese Frage – die große Frage – zu antworten, muß man mehrere Arten der Analyse miteinander verbinden. Zunächst eine »interne« Analyse des filmischen Mediums, die die Unmittelbarkeit der Emotionen und solche Erscheinungen berücksichtigen würde, wie sie sich auf dem Bildschirm und in den Geist der



Zuschauer, in ihr Gedächtnis, ihren Körper, ihre Begierde einprägen. Dann eine »ideologische« Analyse, die bewirkt, daß diese gespensthaftige Technik von Erscheinungen sich sehr rasch mit einem Weltmarkt der Blicke verbunden hat, der jeder belichteten Spule ermöglicht, in der ganzen Welt in Tausenden von Kopien vielfältigt zu werden, und zwar nahezu gleichzeitig und kollektiv, da das nicht möglich wäre, wenn das Kino eine streng individuelle oder auch häusliche Konsumform wäre. Diese Verknüpfung ist ganz neu, denn sie vereint in einer sehr kurzen Zeit die Unmittelbarkeit der Erscheinungen und der Emotionen (wie es keine andere Darstellungsform vermag) mit einer finanziellen Investition, der keine andere Kunstform gleichkommt. Um das Kino zu verstehen, muß man das Gespenst und das Kapital zusammendenken, wobei letzteres selbst etwas Gespenstisches ist.

Warum »funktioniert« das Kino ausschließlich aufgrund der Gemeinschaft des Zuschauens, aufgrund des Vorführungssaals? Warum erscheinen die Gespenster eher Gruppen als Individuen?

Beginnen wir damit, diese vom Standpunkt der Zuschauer, der Wahrnehmung und der Projektion aus zu verstehen. Jeder projiziert etwas Intimes auf die Leinwand, aber alle diese persönlichen »Gespenster« begegnen sich in einer kollektiven Vorstellung. Man sollte also mit der Idee der *Gemeinschaft* des Zuschauens oder der Vorstellung vorsichtig umgehen. Das Kino, das ist seine eigentliche Definition – die einer Vorführung in einem Saal –, zieht das gemeinschaftliche Kollektiv, das gemeinschaftliche Schauspiel und die gemeinschaftliche Deutung nach sich. Aber zugleich gibt es auch eine grundlegende Trennung: Im Saal ist jeder Zuschauer allein. Das ist der große Unterschied zum Theater, dessen Schauspielmodus und Innenarchitektur der Einsamkeit des Zuschauers entgegenstehen. Das ist der zutiefst politische Aspekt des Theaters: Das Publikum ist eine Einheit und bringt eine militante kollektive Gegenwart zum Ausdruck, und wenn es sich aufteilt, dann

um Schlachten, Konflikte, um das Eindringen eines anderen ins Publikum herum. Das macht mich im Theater oft unglücklich und im Kino glücklich: Das Vermögen, gegenüber dem Schauspiel allein zu sein, die Trennung, die die filmische Darstellung voraussetzt.

Ist das Ihr Beziehungsproblem?

Ich möchte nicht wissen, ob es einen Zuschauer neben mir gibt, und ich träume zumindest davon, in einem Kinosaal allein oder fast allein zu sein. Also werde ich das Wort »Gemeinschaft« für den Kinosaal nicht verwenden. Ich werde auch nicht das Wort »Individualität« verwenden, weil es zu solitär ist. Der passende Ausdruck ist der der »Singularität«, der die soziale Bindung verschiebt, auflöst und auf andere Weise ins Spiel bringt. Deshalb findet im Kinosaal eine psychoanalytische Neutralisierung statt: Ich bin zwar mit mir allein, aber dem Spiel aller möglichen Übertragungen ausgeliefert. Und zweifellos liebe ich das Kino deshalb so sehr, und daher ist es mir auch auf eine gewisse Art unverzichtbar, auch wenn ich wenig ins Kino gehe. Auf dem Grunde des Glaubens ans Kino gibt es eine außergewöhnliche Verbindung zwischen der Masse – es ist eine Kunst für die Masse, die sich an das Kollektiv wendet und kollektive Vorstellungen aufnimmt – und dem Einzelnen – diese Masse ist aufgespalten, entbunden, neutralisiert. Im Kino reagiere ich »kollektiv«, lerne aber auch, allein zu sein: eine Erfahrung der Loslösung von der Gesellschaft, die übrigens zweifellos viel der Lebensweise Amerikas schuldet. Diese Einsamkeit gegenüber dem Gespenst ist eine wichtige Prüfung der filmischen Erfahrung. Diese Erfahrung wurde von den anderen Künsten, der Literatur, der Malerei, dem Theater, der Dichtung, und der Philosophie schon lange vor der technischen Erfindung des Kinos vorweggenommen, geträumt und erhofft. Man kann sagen, daß das Kino erfunden werden mußte, um einen bestimmten Wunsch nach der Beziehung zu Gespenstern zu

erfüllen. Der Traum von dieser Beziehung ging seiner Erfindung voran.

In einem kürzlich erschienenen Buch über Maurice Blanchot kommen Sie auf eine Frage zurück, an der Ihnen viel liegt und die Sie im Hinblick auf das Bild schon in *Echographies de la télévision* angeschnitten haben: der Status des Zeugnisses. Das ist auch eine zentrale Frage für das Kino: wozu das Kino dienen kann, woran es glauben kann. Das Kino legt Zeugnis ab, es versucht, etwas nachzuweisen ...

Dem westlichen Recht zufolge hat das Filmdokument keinen Beweiswert. In unserer westlichen Vorstellung vom Glauben gibt es ein irreduzibles Mißtrauen gegenüber dem Bild im allgemeinen und dem gefilmten Bild im besonderen. Das läßt sich als eine Form von Archaismus deuten, die Vorstellung, daß allein die Wahrnehmung, das Wort oder die Schrift in ihrer wirklichen Gegenwart einen Anspruch darauf haben, daß man ihnen glaubt, daß sie *glaubwürdig* sind. Nie hat man diesen Anspruch auf die Möglichkeit des gefilmten Zeugnisses erweitert. Umgekehrt kann man auch sagen, daß dieses juristische Mißtrauen gegenüber dem gefilmten Bild die Modernität des filmischen Bildes berücksichtigt, die unendliche Reproduzierbarkeit und die Montage der Repräsentationen: die allzeit mögliche Synthese, die den Glauben mit der Täuschung verbindet. Ein Bild, obendrein noch im Kino, ist immer empfänglich für Deutungen: Das Gespenst ist ein Rätsel, und die Geister, die in den Bildern vorüberziehen, sind Geheimnisse. Man kann und muß an sie glauben, aber das besitzt keinerlei Beweiskraft. Nehmen Sie beispielsweise die Affäre um Rodney King in Los Angeles, bei der das ganze System der Anklage auf einem Videoband beruhte, das zufällig von jemandem aufgenommen wurde, der Zeuge davon war, daß die Polizei den Schwarzen verprügelt hat. Der Zeuge konnte nur diese Bilder vorweisen, er hatte durch das Auge seiner Kamera gesehen, und dieses Band rück-

te dann ins Zentrum von umfangreichen, endlosen Diskussionen und Deutungen. Wenn der Zeuge Tatsachen gesehen und berichtet hätte, wäre seine Aussage in einem gewissen Sinne beweiskräftiger gewesen. Auch wenn das Bild der Tatsachen einem Zustand der Gesellschaft entsprach und insbesondere in der Gemeinschaft der Schwarzen eine Art von Empörung hervorrief, verdiente es doch paradoxerweise weniger Glauben seitens der weißen Justiz und Behörden. Grundsätzlicher geht es um die Frage nach dem Abdruck, die durch dieses Mißtrauen gestellt wird: Der genetische Abdruck ist glaubwürdiger, besser beglaubigt als der filmische Abdruck.

Wenn wir vom Film als Abdruck sprechen, was halten Sie von einem Film wie *Shoah* von Claude Lanzmann?

Das ist ein Film, der Zeugnis ablegt. Aber er verleiht den Zeugnissen eine wirklich wichtige Rolle, weil er systematisch die Archivbilder zurückweist, um den Zeugen, ihren Aussagen, ihrem Körper, ihren Gesten in der Gegenwart zu begegnen. Es ist folglich auch ein großer Film über die Erinnerung, der die Erinnerung gegen die Vorstellung und wohlgerne auch gegen die Rekonstruktion in Anschlag bringt. Die Gegenwart behindert die Vorstellung, und ich glaube, daß Lanzmann in diesem Sinne auf bestmögliche Weise das veranschaulicht, was für das Kino die Spur sein kann. *Shoah* erfaßt unablässig Abdrücke, Spuren. Die ganze Wucht des Films und seine Gemütsbewegung haben ihren Grund in diesen gespensthaften, vorstellungslosen Spuren. Die Spur ist das »das ist dort geschehen« des Films, das, was überlebt hat. Denn alle diese Zeugen sind Überlebende: Sie haben es erlebt und sagen es. Das Kino ist der absolute Schein des absoluten Überlebens. Es erzählt uns das, von dem man nicht zurückkommt, es erzählt uns den Tod. Durch sein eigentümliches gespensthaftes Wunder zeigt es uns dasjenige, was keine Spur hinterlassen sollte. Es ist also eine zweifache Spur: die Spur des Zeugnisses selbst, die



Spur des Vergessens, die Spur des absoluten Todes, die Spur des Spurlosen, die Spur der Auslöschung. Durch den Film wird das gerettet, was heillos bleibt, das Heil für die Heillosen, die Erfahrung des reinen Überlebens, die Zeugnis ablegt. Ich meine, daß der Zuschauer angesichts dieses »es« gefesselt ist. Diese für das Überleben gefundene Form ist unbestreitbar. Sie ist sicherlich eine illustre Illustration des sprechenden Kinos.

Was scheint Ihnen in *Shoah* spezifisch kinematographisch zu sein?

Diese vorstellungslose Präsentation von Zeugenaussagen ist fesselnd, denn sie ist »Film«. *Shoah* wäre als reine Hördokumentation viel schwächer und weniger glaubwürdig gewesen. Die Präsentation der Spur ist weder eine einfache Präsentation noch eine Repräsentation, noch ein Bild: Sie nimmt Gestalt an, räumt diese Geste dem Wort ein, erzählt und schreibt sich in eine Landschaft ein. Die Gespenster haben überlebt, sie werden wieder vergegenwärtigt, sie erscheinen in ihrer ganzen phänomenalen, phantastischen, d. h. gespensthaften Sprache (als Gespenster zurückkehrende Überlebende). Noch bevor der Film etwas Historisches, Politisches, Archivhaftes ist, ist die Kraft von *Shoah* wesentlich

filmisch. Denn das filmische Bild ermöglicht der Sache selbst (ein Zeuge, der an einem bestimmten Tag an einem bestimmten Ort gesprochen hat), nicht reproduziert zu werden, sondern sich erneut »selbst da« zu ereignen. Diese Unmittelbarkeit des »selbst da«, aber ohne vorstellbare Gegenwart, die bei jedem Anschauen erzeugt wird, ist das Wesen des Kinos sowie auch von Lanzmanns Film.

Diese Art und Weise, in *Shoah* das Unvorstellbare zu präsentieren, hat auch jede Rekonstruktion und jede Repräsentation der Auslöschung mit Mißtrauen belegt. Wie erklären Sie sich das?

Was in *Shoah* erscheint, indem es verschwindet, diese Abwesenheit direkter oder rekonstruierter Bilder dessen, daß »es« geschehen ist, das, wovon man spricht, stellt eine Beziehung zwischen uns und den Ereignissen der Shoah her, d. h. mit dem Unvorstellbaren selbst. Wohingegen alle Filme, welche Qualitäten und Mängel sie andererseits auch haben mögen – darum geht es nicht –, die die Auslöschung dargestellt haben, uns nur in Beziehung zu etwas Reproduzierbarem, Rekonstruierbarem bringen können, d. h. zu etwas, was die Shoah nicht ist. Diese Reproduzierbarkeit ist eine furchtbare Schwächung der Intensität der Erinnerung. Die Shoah muß zugleich im »das ist geschehen« und in der Unmöglichkeit bleiben, daß »das« geschehen und vorstellbar ist.

Die Kraft von *Shoah* hat viel mit der Aufnahme der Stimme zu tun. Das ist etwas, für das Sie sehr sensibel sind. Sie haben beispielsweise Textlesungen aufgenommen, *Feu la cendre* und *Circonfessions*, bei denen das, was Sie sagen, ganz in Ihrer Stimme liegt ...

Shoah ist viel mehr als eine Aufnahme von Aussagen ... Aber um auf Ihre Frage zu antworten, ja, die Aufnahme von Aussagen ist eines der bedeutenden Phänomene des 20. Jahrhunderts. Es verleiht der lebendigen Gegenwart eine Möglichkeit, erneut »da zu sein«, für die es kein Gegenstück und keinen Vorgänger gibt. Die

Größe des Kinos bestand natürlich darin, die Aufnahme der Stimme in einem bestimmten Augenblick seiner Geschichte zu integrieren. Das war kein Zuwachs, ein zusätzliches Element, sondern vielmehr eine Rückkehr zu den Ursprüngen des Kinos, die es gestattete, es noch besser zu machen. Im Kino stellt die Stimme keinen Zusatz dar; sie ist das Kino, denn sie ist von derselben Beschaffenheit wie die Aufnahme der Bewegung der Welt. Ich glaube überhaupt nicht an die Idee, daß man die Bilder vom Ton trennen müsse – reines Kino; sie haben dasselbe Wesen, nämlich das einer »Als-ob-Präsentation« eines »es selbst da« der Welt, deren Vergangenheit für immer radikal abwesend sein wird, unvorstellbar in seiner lebendigen Gegenwart.

Eine andere Besonderheit des Films betrifft den Schnitt. Was halten Sie von dieser Technik, die es ermöglicht, etwas zusammenzufügen, neu zusammenzufügen und auseinanderzunehmen? Das Kino hat in seiner Materie selbst die Reflexion auf die Narrativität zweifellos am weitesten getrieben. Läßt sich eine Verbindung zwischen dem Begriff der »Dekonstruktion«, den Sie geprägt haben, und der Idee des Schnitts beim Film herstellen?

Es gibt hier zwar keine echte Parallelität, aber dieser Vergleich ist mir wichtig. Zwischen der dekonstruktiven Schrift, die mich interessiert, und dem Film gibt es eine Wesensverbindung, nämlich die in der Schrift – ob es sich nun um die von Platon, Dante oder Blanchot handelt – stattfindende Ausnutzung aller Möglichkeiten des Schnitts, des Spiels mit den Rhythmen, der Verpflanzung von Zitaten, von Einschüben, von Änderungen des Tons, Änderungen der Sprache, Begegnungen von »Disziplinen« und der Regeln der Kunst, der Künste. Der Film hat in diesem Bereich nichts Vergleichbares, mit Ausnahme vielleicht der Musik. Aber die Schrift wird von dieser »Idee« des Schnitts gleichsam inspiriert und durchdrungen. Darüber hinaus sind die Schrift, oder sagen wir die Diskursivität, und das Kino in dieselbe tech-