

DE GRUYTER

Jasper Stratil

**AUDIOVISUELLE RHETORIK
ALS POLITISCHE INTERVENTION**

EINSPRUCHSERFAHRUNGEN VOM KINO BIS YOUTUBE



CINEPOETICS

DE
|
G

Jasper Stratil

Audiovisuelle Rhetorik als politische Intervention

Cinepoetics



Poetologien audiovisueller Bilder

Herausgegeben von
Hermann Kappelhoff und Michael Wedel

Band 16

Jasper Stratil

Audiovisuelle Rhetorik als politische Intervention



Einspruchserfahrungen vom Kino bis YouTube

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-139537-1

e-ISBN (PDF) 978-3-11-142002-8

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-142057-8

ISSN 2509-4351

DOI <https://doi.org/10.1515/9783111420028>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung – Nicht-kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2024938711

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: primipil / iStock
Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Danksagung

Dass dieses Buch entstanden ist, habe ich einer Vielzahl von Personen zu verdanken. Zunächst möchte ich Prof. Hermann Kappelhoff für einen Weg in der filmwissenschaftlichen Forschung voller Einsichten und Inspirationen danken, der mich zur Promotion geführt hat. Mein Dank gilt auch Jun.-Prof. Jan-Hendrik Bakels für die verschiedenen Seminare, aus denen diese Arbeit erwachsen ist, sowie die unterstützenden Gespräche in der Betreuung meiner Promotion. Michael Wedel danke ich für die vielen hilfreichen Hinweise und wertvollen Impulse über die Jahre, zuletzt auch als Zweitbetreuer, die die Arbeit geprägt haben.

Meiner Kommission möchte ich dafür danken, dass sie meine Disputation trotz aller Ausfälle kurzfristig möglich gemacht hat: Jun.-Prof. Matthias Grotkopp, Hauke Lehmann und Prof. Annette Jael Lehmann.

Ich bedanke mich bei allen Kolleg*innen in der Nachwuchsgruppe „Affektrhetoriken des Audiovisuellen“ und der Kolleg-Forschungsgruppe Cinepoetics, insbesondere bei allen Teilnehmer*innen des Doktorand*innen-Colloquiums von Cinepoetics für die Diskussionen und die Zeit. Mein ganz besonderer Dank gilt Thomas Scherer, Björn Hochschild und Michael Ufer, die mich über die Jahre mit ihren Ideen im Denken und Schreiben, und durch alle Täler des Zweifels begleitet haben, weit über dieses Buch und das Institut an der Grunewaldstraße hinaus.

Ich danke dem Lesekreis. Danke allen, die in zahlreichen anregenden Gesprächen zur Arbeit beigetragen und in verschiedenen Stadien Geschriebenes kommentiert haben: so auch Stefan Babuliack, Stefan Schmied, Christian Rüdiger und Maciej Peplinski.

Mit Blick auf die Manuskriptvorbereitung und Publikation dieses Buches möchte ich mich ganz herzlich bei Christina Schmitt für ihr aufmerksames Auge und die Möglichkeit zum Austausch, Charlotte Wettengel, Joyce Aden und Maja Roth für die umsichtige Unterstützung sowie Stella Diedrich und Myrto Aspioti vom Verlag De Gruyter für die professionelle Zusammenarbeit bedanken.

Ich bin dankbar für die Schreiborte im Norden und Süden, den bedingungslosen Rückhalt und die Liebe meiner Familie. Insbesondere meinen Eltern, meiner Schwester für die zahlreichen geduldigen und aufbauenden Telefonate und Gespräche, Thiemo für die Memes und die Cloud. Und Dir Vera für so vieles, für Rat und Tat, für jeden Sonnenschein. Für Ilva, die mir bewusst gemacht hat, dass dieses Buch Ende und Anfang (und weder noch) ist.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung — V

1 Einspruch der Wahrnehmung — 1

- 1.1 Juristisches Verfahren, diskursives Verhalten — 5
- 1.2 Performativer Akt: Intervention im Filme-Sehen — 8
- 1.3 Audiovisuelle Diskurspositionen durch diskursive Selbst-Verortungen — 11
- 1.4 Einspruchserfahrung: Eröffnung mit der Entfaltung von THE ACT OF KILLING — 17
- 1.5 Geteilter Horizont der Gegenwart: Zum Frageinteresse — 22
- 1.6 Audiovisuelle Rhetorik in poetologischer Perspektivierung: Zum Aufbau des Buchs — 25

Teil I: Audiovisuelle Selbst-Verortungen | Kino

2 Erfahrung eines Gegen-übers: Dynamiken der Adressierung im Filme-Sehen — 33

- 2.1 Enunziation und der Ort des Filmtexts — 34
- 2.2 „The Address of the Eye“: Leibliche Verschränkung der Filmerfahrung — 45
- 2.3 Das andere Verhalten und die Perspektivität des Bewegungsbilds — 50
- 2.4 Subjektivierungsakte und Zuschauererfahrungen — 57
- 2.5 Ko-Produktion des Filme-Sehens und Diskurs filmischen Denkens — 63
- 2.6 Ambivalenz, Anerkennung und Abtritt – Fallstudie: THE ACT OF KILLING — 68
 - Gegenwärtige Straflosigkeit, Grausamkeit und Außenblicke — 73
 - Grotesker Beginn: Musical, Making-of und Off — 79
 - Die Fiktion des (Alp-)Traums — 86
 - Auf- und Abtritt: zwei Bühnensituationen — 91
 - THE ACT OF KILLING oder JAGAL: Multiple Verortungen — 98
 - (K)ein Ende: Jagdunfall in Deutschland (REVISION) — 99
- 2.7 Multiperspektivität und Weltverhältnisse — 105

- 3 Eine Frage der Redeperspektive: filmische Weltentfaltungen in Relation — 109**
- 3.1 Einteilungen des Fiktionalen und Dokumentarischen — **110**
 - 3.2 Genre und Redeperspektiven — **113**
 - 3.3 Redeperspektive(n) des Dokumentarfilms und fiktionale Weltentwürfe — **117**
 - 3.4 Passagen, Auteurs, Formate: Selbst-Stilisierungen des Filme-Machens — **128**
 - 3.5 *#BlackLivesMatter* – Fallstudie: DETROIT und BLACKKKLANSMAN — **132**
 - 3.6 „*A pain that never goes away*“: DETROIT — **133**
 - Eröffnungssequenz und Vor-Geschichte — **133**
 - Razzia: Eintauchen im Modus des Dabei-Seins — **137**
 - Wahre Begebenheiten und die Nach-Geschichte — **139**
 - Beginn der „Riots“ — **141**
 - Found Footage und Aneignung — **143**
 - „Protect people and property“: Berichte eskalierender „Riots“ — **144**
 - Fotografische Rahmung: Tatort einer Krisennacht — **149**
 - Unbewältigte Erinnerungen — **151**
 - „It ain’t fair“: (Musikalische) Zeitreise zum Abspann — **154**
 - Zum Einspruch von und gegen DETROIT — **158**
 - 3.7 *Black Empowerment*: BLACKKKLANSMAN — **164**
 - (Mobilisierungs-)Auftakt: Rassismus in der (Film-)Geschichte — **165**
 - Oral History versus THE BIRTH OF A NATION als KKK-Kino — **172**
 - Schluss des Films: Blaxploitation und Weltensprung — **177**
 - 3.8 Appelle in einer kritischen Gegenwart — **183**

Teil II: **Bewegungsbilder und Krisensituationen der Gegenwart | Internet**

- 4 Audiovisuelle Bilder als rhetorischer Akt — 189**
- 4.1 Ein problemorientierter Zugang zu einer kulturellen Praxis — **190**
 - 4.2 Perspektivwechsel einer neuen Rhetorik — **194**
 - 4.3 Audiovisuelle Rhetorik(en) — **200**
 - 4.4 Rhetorische Situationen und ihre Problemlagen — **209**
 - Kontrollierende Situation versus kreativer Rhetor — **210**
 - (Un-)Bestimmte Situationen und ihre Erschließung — **213**

- Adressierte Zuschauende und Urteilende
(Publikum, Gemeinschaft, Öffentlichkeit) — **220**
- Krisenrhetorik und Rhetorik der Krise — **224**
- 4.5 Audiovisueller Rhetor als Gegen-über: Strukturphänomen
in der Zirkulation — **232**
- 4.6 Situativ orientierte Überzeugungsmittel: Affizieren und
Argumentieren — **243**
 - êthos, páthos* und *lógos* — **243**
 - Bedeutungsemergenz und dynamische Metaphorizität — **247**
 - Argumentative Prozesse: Motive und Topoi — **250**
- 4.7 Geteilte Perspektiven und politische Diskurskritik — **254**
 - Diskurs oder Kritik – Verständigung oder Strategie?
(Universalpragmatik) — **254**
 - Partikulare (Geschmacks-)Urteile und Gemeinschaftsgefühle
(Affektrhetorik) — **258**
- 4.8 Mobilisierende Teilnahme: OCCUPY WALL STREET — **264**
- 5 Methodische Überlegungen: digitale datenbezogene Filmanalyse — 269**
 - 5.1 Bewegungsbildanalyse — **270**
 - 5.2 eMAEX-Methode und AdA-Toolkit — **272**
 - Annotieren und das Datum der Wahrnehmung — **278**
 - Visualisieren und Evidenzherstellung — **283**
 - 5.3 Poetologische (Re-)Konstruktionen — **290**
- 6 ‚Alternatives rechtes‘ Manifest anlässlich der Finanzkrise –
Fallstudie: GENERATION ZERO — 293**
 - 6.1 Im Zentrum der Macht: Mediale Rückschau (THE FILMS OF STEVE
BANNON) — **294**
 - 6.2 *A Citizen United Production* zu Gast bei HANNITY — **301**
 - 6.3 Topoi des audiovisuellen Finanzkrisendiskurses — **304**
 - Höhenflüge und *Breaking News* (INSIDE JOB) — **305**
 - Sturm-Motiv und Systemkollaps (THE LOVE OF MONEY und
CAPITALISM: A LOVE STORY) — **311**
 - 6.4 „*The Abyss*“: Beginn einer alternativen Krisenerklärung — **315**
 - 6.5 Eine Krisen-Rede in Perspektive eines Geschichtsmodells — **337**
 - Das zyklische Geschichtsmodell der *Turnings* — **339**
 - Aufschwung der 1950er und die Party der Reichen
(CAPITALISM: A LOVE STORY) — **346**

| | |
|----------|---|
| | Sturmdramaturgie und formierende Bewegung des „ <i>forgotten man</i> “ — 357 |
| 6.6 | # <i>Storm</i> und Diskursklima — 362 |
| 7 | Ein YouTube-Video gegen den aktuellen Kurs – Fallstudie: DIE ZERSTÖRUNG DER CDU — 365 |
| 7.1 | Rezo und der audiovisuelle Rhetor — 368 |
| 7.2 | Grundlegende Dimensionen der audiovisuellen Adressierung — 370 Rezos sprechender Körper — 375 Argumentative Beats im Zusammenspiel der Komposition — 380 <i>êthos</i> (und <i>lógos</i> und <i>páthos</i>) des Rhetors — 382 |
| 7.3 | „ <i>CDU – eine Partei für alle Schichten</i> “: Kritik am Wir der CDU — 384 |
| 7.4 | Intervenierende Gemeinschaft und Konsens der Experten — 387 |
| 7.5 | „ <i>Aktueller Kurs</i> “: Diskursive Verortungen und mediale Verstrebungen — 394 |
| 7.6 | (Affekt-)Dramaturgie des audiovisuellen Sprechens — 399 |
| 7.7 | Reflexive Urteile im Plural der Interessen — 402 |
| 8 | Schlussbetrachtungen — 409 |
| 8.1 | Einspruchserfahrungen als Teil audiovisueller Kultur — 409 |
| 8.2 | Rhetorische Oberflächen und geteilte Verantwortung — 415 |
| 8.3 | Zeitgenössische Medienkritik und geteilte Wirklichkeiten — 422 |
| | Literaturverzeichnis — 426 |
| | Verzeichnis audiovisueller Quellen — 442 |
| | Abbildungsnachweis — 445 |
| | Personenregister — 447 |
| | Audiovisuelles Register — 452 |

1 Einspruch der Wahrnehmung

Ausgangspunkt und Fokus der vorliegenden Studie ist eine bestimmte Erfahrung des Widersprechens und Sich-Distanzierens, mit der ich nach Positionen – nicht zuletzt den eigenen – in öffentlichen Debatten frage: Was sind die Themen von heute? Welche Äußerungen, die sich unter den Vorzeichen verschiedener Orte und Medien vollziehen, führen zum Einspruch? Im Folgenden möchte ich aufzeigen, welches Feld die Frage nach einem Einspruch der Wahrnehmung eröffnet, wie sie sich paradigmatisch anhand audiovisueller Bilder stellt und welche Rolle dabei audiovisuellen Rhetoriken für ihre Untersuchung zukommt. Dieses Buch ist ein Plädoyer für die Relevanz von Filmanalyse und Medienreflexion angesichts der Gegenwart audiovisueller Perspektiven in gesellschaftlicher Kommunikation und politischen Diskursen.

Verschiedene Eindrücke der Medienlandschaft der 2010er und 2020er Jahre, die die Entstehung dieses Buches geprägt haben, betreffen politische Grenzziehungen: die Wahl eines twitternden US-Präsidenten, der eine Mauer errichten will und nach seiner Amtszeit wegen verschiedener Vergehen in juristischen Verfahren angeklagt wird, die wiederum von rechten Medien als politische Hexenjagd bezeichnet werden; Talkshows, Wahlberichterstattungen und Debatten um eine politische Brandmauer nach rechts außen angesichts einer zum Rechtsextremismus gekippten Partei, die sich im Zuge der globalen Finanz- und Eurokrise formiert und in deutschen Parlamenten etabliert hat ... Zur Vielzahl permanent konstaterter Krisen gehört nicht zuletzt jene der Demokratie: Dass dies den Zustand demokratischer Diskurse betrifft, belegen die zahlreichen Diskussionen um gesellschaftliche Fragmentierung und politische Polarisierung als gegenwärtige Probleme.¹

Die Verflechtungen, beispielsweise verschiedener gesellschaftlicher Systeme, durch mediale Erfahrungen haben sich weiter multipliziert – und dies gerade angesichts der Verbreitung von audiovisuellen Bildern im Alltag, ihrer Verfügbarkeit für und ihres Gebrauchs durch unterschiedliche gesellschaftliche Akteure. War das 20. Jahrhundert noch durch audiovisuelle Medien wie das Kino und Fernsehen geprägt, so lässt sich audiovisuelle Kommunikation im 21. Jahrhundert wiederum mit dem Internet durch neue Qualitäten charakterisieren. In diesem Zusammenhang wird auch die Rolle neuer medialer Plattformen für politische Entwicklungen dis-

¹ Die Debatten um Postdemokratie und Postpolitik seit den 1990er Jahren, die vor allem die 2000er und frühen 2010er Jahre geprägt haben, deuten wiederum an, inwiefern einerseits die konstatierte Krise der Demokratie kein ganz neues Phänomen ist und andererseits die Krisen(-diagnosen) sich auch im Wandel befinden.

kuert. Die Fälle der in Shitstorms und Empörungsdynamiken von (Netz-)Öffentlichkeiten verstrickten audiovisuellen Bilder sind zahlreich und führen die vernetzten Übergänge medialer Erfahrungen vor Augen. Zu denken ist an das zwischen privater und öffentlicher Sphäre changierende Teilen und Zirkulieren von Videoclips in Social-Messenger-Gruppen im Zuge der COVID-19-Pandemie und die Debatte um die ergriffenen Maßnahmen. Ein anderes prägnantes Beispiel ist der Silvestergruß der deutschen Verteidigungsministerin Christine Lambrecht zum Ende des Jahres 2022 via Instagram, die sich in einem Video mit Jahresrückblick und routinierten Zukunftswünschen vor der akustisch dominanten Kulisse von Raketen, Böllern und Sirenen als Teil einer Feiergemeinschaft verortet hat.² Mag das Video auch spontan entstanden sein: Das Draußen, die Straße, die Nacht erscheinen nicht einfach als Gegebenheiten, sondern werden Teil von ambiguen Adressierungsdynamiken, wenn die lauten Explosionsgeräusche mit verschiedenen Formulierungen der überlagerten Rede sowie den professionellen Gesten der Politikerin interagieren. Das Video löste vor dem Hintergrund anderer politischer Silvesteransprachen und deren Bezug auf den russischen Angriffskrieg auf die Ukraine sowie vor dem Hintergrund zirkulierender Bilder von Übergriffen auf die Berliner Polizei und Feuerwehr in jener Silvesternacht plattformübergreifend Entrüstung aus (und beförderte letztlich den Rücktritt der Ministerin). All dies wiederum machte sich auch ein Berliner AfD-Abgeordneter zunutze, der das Video auf Twitter postete und dabei auch ein vielfach diskutiertes Zitat aus Lambrechts Video integrierte: „Mitten in Europa tobt ein Krieg, und damit verbunden waren für mich ganz viele besondere Eindrücke, die ich gewinnen konnte. Viele Begegnungen mit interessanten und tollen Menschen.“ Anhand dieses Zitats verknüpfte der AfD-Politiker in seinem eigenen Tweet die Empörung über die Verteidigungsministerin mit der Mobilisierung für eine spezifische Wahrnehmung der Silvesternacht: „[W]elchen Krieg meinte Lambrecht: den mitten in Neukölln an Silvester?“³ Die rhetorische Frage eignet sich die Ambiguität zwischen der Rede und der Inszenierung des Videos an, um eine Botschaft anzudeuten und die Ministerin zur Agentin eines anders gelagerten Einspruchs zu machen.⁴

2 <https://www.instagram.com/reel/Cm2Mks1BDj8/> (letzter Zugriff: 14.11.2023).

3 https://twitter.com/Georg_Pazderski/status/1609817269546192896 (letzter Zugriff: 14.11.2023).

4 Das Konstatieren eines inneren Widerspruchs, etwa der Ambivalenz zwischen der Beredsamkeit und den Inszenierungen bestimmter Filme, wie ihn Siegfried Kracauer beschrieben hat, fällt durchaus in den Untersuchungsbereich dieses Buches, vor allem insofern sich eine solche Äußerung als (kritisches) Verhalten gegenüber der Perspektive der Filme auffassen lässt. Siehe Siegfried Kracauer: Filme mit einer Botschaft [1948]. In: ders.: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, hg. von Karsten Witte. Frankfurt a. M. 1974, S. 249–263.

Einspruchserfahrungen sind ein zentrales Moment gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse. Das vorliegende Buch geht vom Einspruch als einer prominenten Weise aus, sich in diesen Prozessen je situativ zu verorten. Dies lässt sich am Feld der audiovisuellen Kultur der Gegenwart beobachten. Verbunden mit der Rede von audiovisueller Kultur ist die Frage nach audiovisuellen Bildern in kulturellen Zusammenhängen, nach ihrer Art und Weise, Kultur zu prägen. Zwar bestimmt die Erfahrung des Einspruchs weder alle Gegenstände audiovisueller Kultur, noch konstituiert sie eine eigene Kultur, die sich gegenüber einer anderen als und durch den Einspruch abhebt. Dass Erfahrungen des Einspruchs ein Fakt unserer gegenwärtigen audiovisuellen Kultur sind, erscheint offensichtlich. Inwiefern diese Gegenwart allerdings gemeinsam geteilt ist, ist eine Frage solcher Divergenzerfahrungen selbst. Als solche, das heißt mit Blick auf das – im doppelten Sinne – Geteilte der Gegenwart, wird die Frage im Fortgang dieser Einleitung vertiefend thematisiert. Das Phänomen des Einspruchs möchte ich dabei nicht an sich bewerten, sondern sein Verhältnis zu politischen Prozessen unter sich wandelnden (medialen) Bedingungen adressieren. In Bezug auf politische Kommunikation sollen rhetorische Erfahrungen mit audiovisuellen Bildern diskutiert werden, insbesondere Erfahrungen davon, dass audiovisuelle Bilder Positionen beziehen. Dass audiovisuelle Bilder auf diese Weise erfahren werden, mag evident sein, wenn man große Teile des kritischen Schreibens und Redens über sie betrachtet. Was heißt es aber, dass sie angesichts aktueller Ereignisse in Diskurse intervenieren, Standpunkte einnehmen, sich positionieren und zu Positionierungen führen? Es handelt sich jeweils um eine Begegnung mit einem sich positionierenden Gegenüber, dem wiederum mit Zustimmung oder Ablehnung von Zielen und Mitteln der Positionierung be- und entgegnet wird. Der Einspruch gegen audiovisuelle Bilder meint nicht eine Ablehnung, die sich primär im Vorwurf einer unlogischen Filmhandlung oder einer unrealistischen bzw. faktisch inkorrekten Repräsentation begründet – der Einspruch ist ein Haltungsphänomen. Die Haltung äußert sich in einem Verhalten, etwa einem Einspruch. Empörung wiederum ist eine Erscheinungsweise des Einspruchs.

Dabei sind Einspruchserfahrungen in öffentlichen, massenmedialen Diskursen kein neues Phänomen digitaler Aufmerksamkeitsökonomien. Die Präsenz audiovisueller Bilder in Auseinandersetzungen um öffentliche Meinungsbildung zeigt sich auch in der Tradition des engagierten Dokumentarfilms, der darauf zielt, Aufmerksamkeit für ein soziales, politisches Problem zu schaffen und Missstände aufzuzeigen. Prominente Beispiele finden sich etwa im Feld dessen, was als ‚True Crime‘ bezeichnet und diskutiert wird: etwa Dokumentarfilme aus den 1990ern, die ein Gerichtsurteil infrage stellen und teilweise zu Neuverhandlungen

oder sogar Freilassungen führen.⁵ Mit ihnen stellt sich auch die Frage nach der adressierten Öffentlichkeit, wenn lokale Fälle für ein potenziell globales Publikum entfaltet werden – sei dies im Kino oder im Internet.

Öffentliche Meinungsbildungen sind im Verhältnis zu verschiedenen Formen einzelner Urteile zu betrachten, notwendigerweise ist also zwischen unterschiedlichen Urteilsformen zu unterscheiden: moralische Urteile, Gerichtsurteile, demokratische Wahlen und Abstimmungen ... Ein Umstand mag in diesem Zusammenhang offensichtlich sein: Das Sehen von Filmen ist keine Gerichtsverhandlung oder Parlamentsdebatte. Gesellschaftliche Diskurse vollziehen sich in durchaus unterschiedlichen Arenen.⁶ Kino und YouTube lassen sich hier als zwei Formen, zwei Pole einer audiovisuellen Arena fassen: Ersteres erscheint als ein paradigmatischer Raum für andere Welten, zweiteres paradigmatisch für eine durchdringende Vernetzung.⁷

Gerade angesichts der Kinogeschichte wurde wiederkehrend die Macht audiovisueller Bilder, ihr Publikum einzunehmen und zu bewegen, proklamiert und als propagandistisches, manipulatives Potenzial gewissermaßen zum Allgemeinplatz erklärt. Durchaus im Verhältnis zu einer passiven Positionierung von Zuschauer*innen stehen wiederum die unterschiedlichen Überlegungen zu deren Aktivität, wie sie etwa in kognitivistischen (Film-)Theorien⁸ sowie in den Cultural Studies und deren Publikums- und Rezeptionsforschung formuliert wurden.⁹ Dem Thema der Einspruchserfahrungen widme ich mich im Folgenden aus einer filmwissenschaftlichen Perspektive, die von einer Spannung ausgeht. Jene Span-

5 Kinofilme wie *THE THIN BLUE LINE* (*DER FALL RANDALL ADAMS*, Errol Morris, USA 1988) bilden wiederum Genealogien eines „exemplary genre for the digital, multiplatform era“ (Tanya Horneck: *Justice On Demand. True Crime in the Digital Streaming Era*. Detroit 2019, S. 3), von global konsumierten True-Crime-Formaten, die Verbrechen und Justizirrtümer in „mehr oder weniger aktivistisch gefärbt[en] forensische[n] Revisionismen“ (Simon Rothöhler: *Medien der Forensik*. Bielefeld 2021, S. 112) behandeln.

6 Übertragungen und Aufzeichnungen aus dem Gericht oder Parlament sind dabei Bezugspunkt für andere Arenen.

7 Sie betreffen jeweils unterschiedlich das Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit. Siehe auch Heide Schlüpmann: *Raumgeben – der Film dem Kino*. Berlin 2020.

8 Vgl. etwa David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin 1985; Kristin Thompson: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton 1988.

9 Vgl. zu den Cultural Studies: Simon During (Hg.): *The Cultural Studies Reader* [1993]. London / New York 1999. Mit Blick auf den Begriff der „negotiation“ siehe Stuart Halls Encoding/Decoding-Modell, das ein semiotisches Paradigma gegen einen schwelenden Behaviourismus positioniert. Stuart Hall: Encoding, Decoding. In: Simon During (Hg.): *The Cultural Studies Reader* [1993]. London / New York 1999, S. 507–517. Mit dem Begriff der Polysemie unterscheidet Hall zwischen drei hypothetischen Decoding-Positionen: nämlich der „dominant-hegemonic“, der „negotiated“ und der „oppositional“. Hall: Encoding, Decoding, hier S. 515–517.

nung ergibt sich mit audiovisuellen Bildern als Wahrnehmungsgegenstand, deren Sinnproduktion abhängig von der je spezifischen Filmerfahrung ist. Wie können unter diesen Vorzeichen audiovisuelle Bilder intervenieren? Wer interveniert eigentlich, wenn Sinn nur durch die Verschränkung von Produzent*in, Film und Betrachter*in hervorgebracht wird? Und in welcher Weise wird interveniert? Was heißt es, wenn filmische Bilder eine Reibung mit ihrer Umwelt erzeugen und wenn so gegen einen Film Einspruch erhoben wird oder aber ein Film Einspruch erhebt? Wie äußert sich ein filmischer Einspruch?

Für Antworten auf diese Fragen ist die Beschäftigung mit konkreten Filmen unerlässlich. Bevor ich mich in dieser Einleitung allerdings einem Film zuwende, der den Einspruch der Wahrnehmung zu denken hilft, möchte ich eingangs einige theoretische Überlegungen zum Einspruch als einem performativen Akt im Zusammenhang von diskursiven Positionierungen und Filmerfahrungen einführen und entfalten.

1.1 Juristisches Verfahren, diskursives Verhalten

Um die theoretischen Bezugs- und Problemfelder, die sich eröffnen, sobald man den Einspruch auf die Erfahrung audiovisueller Bilder bezieht, möglichst konzise einzukreisen, lohnt es sich, einer etymologischen Spur aus dem deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm zu folgen.¹⁰ Darin wird für „Einspruch“ im Verweis auf das Verb „einsprechen“ als erste Bedeutung die Einkehr, der Besuch angegeben: „der wirt hat viel einspruch, zuspruch, es kehren viele bei ihm ein“.¹¹ In der Vorsilbe des „ein-“ steckt eine räumliche Orientierung, eine Annäherungsbewegung des „hinein“. Erst an zweiter Stelle stehen zwei lateinische Begriffe als Bedeutungshorizont: *interpellatio*, eine Unterbrechung des Sprechens, und *oblocutio*, die heute übliche Bedeutung als Widerspruch.¹² Die Ambivalenz in dieser etymolo-

¹⁰ Zum Problembegriff an dieser Stelle vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* [1991]. Frankfurt a. M. 1996, S. 12.

¹¹ o. A.: Einspruch. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21* (2021). <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=E02793> (letzter Zugriff: 23.05.2021). Die erste Bedeutung für den Eintrag von „einsprechen“ lautet „mhd. invitare in se, in domum“, die zweite „einkehren, gleichsam einen in seinem hause begrüßen“. o. A.: Einsprechen. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21* (2021). <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=E02784> (letzter Zugriff: 23.05.2021).

¹² Zum (logischen, performativen) Widerspruch siehe Emil Angehrn: Widerspruch. In: Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Gottfried Gabriel (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*.

gischen Herleitung zwischen Einkehr und Zuspruch, Unterbrechung und Widerspruch mag angesichts der Entschiedenheit, die der Ausdruck heute suggeriert, durchaus erstaunen. Es ist eine solche Ambivalenz, die die spezifische Relationalität des Einspruchs im Falle audiovisueller Bilder als ein Spannungsfeld eröffnet. Wie verhält es sich mit Nähe und Distanz im Falle des Einspruchs? In der Verknüpfung des Zuspruchs mit dem Bild der Einkehr klingt der filmtheoretische Topos vom Ort des Films an. Dieser wird im Folgenden ebenso problematisiert wie filmtheoretische Fragen zur Sprache des Films, die sich aus dem Wortstamm ergeben, der den Einspruch an den Akt des Sprechens knüpft.

Zwischen zwei Bedeutungen des Einspruchs im Sinne der Ablehnung einer anderen Position bzw. Äußerung unterscheidet der Duden: zum einen allgemein als „Einwand, Widerspruch, Protest gegen etwas“ und zum anderen als „Rechtsmittel, durch das man ein Urteil, eine amtliche Entscheidung zurückweisen kann“.¹³ Das deutsche Recht differenziert zwischen Einspruch, Widerspruch, Berufung und Revision. Im Gegensatz zur Berufung wendet sich der Einspruch an die gleiche Rechtsinstanz, die das vorausgegangene Urteil ausgesprochen hat.¹⁴ Handelt es sich beim Einspruch um eine eigenständige Gegenposition, oder kennzeichnet ihn in erster Linie die Negation, also eine relationale Negativität?¹⁵ Das heißt, gerade nach der Relationalität und Positionalität des Einspruchs und ihrem Verhältnis zueinander

Bd. 12: W–Z. Darmstadt 2004, S. 687–699. Bei der Einspruchserfahrung ist nicht der Widerspruch im Sinne der Logik, also kein logischer Konflikt ausschlaggebend. Auch ist nicht die Widersprüchlichkeit einer Textualität, nicht die Dekonstruktion einer Aussage primärer Ausgangspunkt der in diesem Buch getätigten Überlegungen.

13 Vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Einspruch#Bedeutunga> (letzter Zugriff: 23.05.2021).

14 Auch das im US-amerikanischen Recht übliche Prinzip der *objection* wird als Einspruch übersetzt. Während der Einspruch sich im deutschen Recht auf Entscheidungen bezieht, ist die *objection* Teil einer Verhandlung. Etwa kann die andere Partei direkt (Zeugen-)Befragungen, die nicht den *rules of evidence* entsprechen, beanstanden. Über die *objection* entscheidet sofort ein Richter. Darüber hinaus gibt es den *appeal* als Einspruch gegen ein Gerichtsurteil. Ausgehend von diesen Unterscheidungen ließe sich auch nach der Verortung des Einspruchs in unterschiedlichen Rechtskreisen, etwa der Unterscheidung von *common law* und *civil law*, fragen.

15 Betrachtet man die Duden-Definitionen der Synonyme für den Begriff des Einspruchs in der ersten Begriffsverwendung, so betont der Protest als „Äußerung, Bekundung des lebhaften Missfallens“ zunächst den Umstand der Ablehnung, während der Widerspruch als „Äußerung, mit der jmd. der Meinungsäußerung eines anderen entgegentritt, um sie zu widerlegen, abzulehnen, mit der jmd. Widerstand leistet“, stärker die Auseinandersetzung mit der Äußerung des anderen hervorhebt (ähnlich wie der Einwand). Dass sich der Einspruch als begründeter Protest beschreiben lässt, der mit Gründen für den Widerspruch einhergeht, legt wiederum das Synonym des Einwands – „die Äußerung einer abweichenden Auffassung“ – nahe.

zu fragen. Wer erhebt Einspruch? Wogegen wird Einspruch erhoben? An wen richtet sich der Einspruch?

Die Relevanz des Urteilens für den Einspruch ist ein durch audiovisuelle Bilder neu zu perspektivierender Ausgangspunkt. Ein ablehnendes Verhalten gegenüber einem Urteil ist zwangsläufig auf dieses bezogen. Das Zurückweisen eines Gerichtsurteils im Einspruch beruht darauf, dass jenes Urteil von einer anderen Instanz gefällt wird. Die Positionalität dieses Einspruchs folgt somit als Reaktion aus der Rechtsprechung; sie ist begründet durch jene festgelegte Relation von Instanzen des Verfahrensrechts, das ein bestimmtes Verhalten gegenüber Urteilen der Rechtsprechung absteckt und reguliert. Wie verhält es sich aber mit den Instanzen des Urteilens, wenn der Einspruch als diskursives Phänomen in den Blick genommen wird, als eine Form der Anschlusskommunikation, die etwa auch öffentliche, politische Diskurse betrifft? Den Einspruch bestimmt in dieser Hinsicht ein Verhandlungsmoment, das nicht die Zuordnung zu einem festgesetzten oppositionellen Lager meint, etwa einer formatierten Pro- und Contra-Debatte, aber durchaus zu einer Lagerbildung beitragen kann.

Mit den beiden im Duden aufgeführten Begriffsverwendungen werden zwei unterschiedliche Phänomene der Kommunikation und des Urteilens bezeichnet. So handelt es sich beim Einspruch im Verfahrensrecht um einen förmlichen Rechtsbehelf, der institutionell geregelt ist. Um geregelte Verfahren wird es in der weiteren Auseinandersetzung mit dem Einspruch allerdings nicht gehen. Vielmehr geht es um eine andere Prozessualität, um einen Einspruch, der keinen Gesetzen unterliegt und dennoch real ist und reale Veränderungen herbeiführt.¹⁶ Es geht um den Einspruch außerhalb des Gerichts als einer bestimmten Art, sich zu verhalten, etwa zu einer Position oder einer Äußerung; also um den Einspruch als ein ablehnendes Verhalten und damit eine Relation, die anders als bei juristischen Verfahren nicht durch einen förmlichen Rechtsbehelf festgelegt ist, sondern durch das Verhalten selbst geprägt wird.

¹⁶ In dieser Hinsicht lässt sich ausgehend vom Einspruch allerdings auch die „Performanz des Rechts“ denken, im Zuge einer „Praxis des Sprechens und Urteilens“, die nicht durch konstitutive Regeln festgelegt ist, sondern in ihrer „realitätserzeugenden Kraft“ relevant. Siehe zum „Modell des verkörperten Rechts“ Ludger Schwarte: *Vom Urteilen. Gesetzlosigkeit, Geschmack, Gerechtigkeit*. Berlin 2012, S. 90. Schwarte verweist darauf, „noch vor allen rechtlichen Diskursen die Möglichkeiten der Versammlung konträrer Standpunkte, der Erfahrung pluraler Welten [...], die Möglichkeit [...] des Einspruchs zu beachten.“ Schwarte: *Vom Urteilen*, S. 92.

1.2 Performativer Akt: Intervention im Filme-Sehen

Einsprüche als Diskursbeiträge sind performativ. Sie bringen eine intervenierende Positionierung hervor, sie vollziehen performativ eine Intervention.¹⁷ Zu verweisen ist auf die Tradition des Performanz-Begriffs in der Sprachphilosophie. Ausgehend von der Sprechakttheorie John L. Austins ist der Satz „Ich erhebe Einspruch“ als performative Äußerung, spezifischer als illokutionärer Akt zu bezeichnen. Um den Einspruch im Sinne einer performativen Äußerung zu konturieren, ist Stanley Cavells Vorschlag hilfreich, sogenannte „passionate utterances“ als performative Äußerungen zu betrachten.¹⁸ Den von Austin aufgestellten Bedingungen des illokutionären Akts stellt Cavell solche des perlokutionären Akts zur Seite. Während die illokutionäre Kraft an konventionelle Prozeduren geknüpft sei, so etwa der juristische Urteilsspruch, gelte dies gerade nicht für den perlokutionären Akt, dessen Effekt durch keine Konvention garantiert sei.¹⁹ Dabei gilt laut Cavell eine Angemessenheit nur situativ und fallbezogen: „Appropriateness is to be decided in each case; it is at issue in each. I am not invoking a procedure but inviting an exchange.“²⁰ Cavell stellt vor allem diese (situative, fallbezogen angemessene) Adressierung als Bedingung des perlokutionären Akts heraus: „I must declare myself (explicitly or implicitly) to have standing with you (be appropriate) in the given case.“²¹ Die Adressierung zielt auf eine Antwort, fordert im Austausch zu ihr auf – „a response *in kind*, one you are in turn *moved* to offer, and moreover [...] [n]ow.“²²

17 Bzw. wird wiederum intervenierend Einspruch erhoben gegen Interventionen ...

18 Stanley Cavell: *Performative and Passionate Utterance*. In: ders. (Hg.): *Philosophy The Day After Tomorrow*. Cambridge, Massachusetts / London 2005, S. 155–191, hier S. 176. Cavell diskutiert diese im Rahmen von Austins Sprechakttheorie, die er als moderne Rhetorik bezeichnet. Cavell: *Performative and Passionate Utterance*, S. 156.

19 „There is no accepted conventional procedure and effect. The speaker is on his or her own to create the desired effect.“ Cavell: *Performative and Passionate Utterance*, S. 180.

20 Cavell: *Performative and Passionate Utterance*, S. 181. Der Begriff des Falls ist auch relevant für das (Verfahrens-)Recht, in dem jener nicht vorausgesetzt werden kann: „Vom Urteil zu sprechen bedeutet im Falle des Rechts auch, vom Fall zu sprechen, schließlich bezeichnet der Fall das, worüber ein Gericht urteilt, den Gegenstand des Urteils. Das spezifische Problem der Beschreibung juristischen Urteilens liegt nun darin, dass auch der Fall als sein Gegenstand erst durch das Gericht im Rahmen der Urteilsbildung konstruiert wird.“ Sabine Müller-Mall: Zwischen Fall und Urteil. Zur Verortung des Rechtsgefühls. In: Gertrud Koch, Thomas Hilgers, Sabine Müller-Mall (Hg.): *Affekt und Urteil*. Paderborn 2015, S. 117–131, hier S. 119.

21 „I therewith single you out (as appropriate) in the given case.“ Cavell: *Performative and Passionate Utterance*, S. 181.

22 Im Unterschied zum illokutionären Akt gilt die Bedingung: „You may contest my invitation to exchange.“ Cavell: *Performative and Passionate Utterance*, S. 182. Alle Hervorhebungen hier und im Folgenden sind, sofern nicht anders angegeben, dem Original entnommen.

Doch wie lassen sich diese Überlegungen zur Untersuchung von klassischen Sprechakten für die Erfahrung von Filmen fruchtbar machen? Insbesondere die Ich-und-Du-Beziehung gilt es zu klären, wenn nach der Performanz im Filme-Sehen gefragt ist. Wer erhebt in der Filmerfahrung Einspruch? Die Zuschauer*innen, die Filmemacher*innen, die Figuren oder Dinge im Film? Die zuvor geäußerte Idee, dass Filme selbst in der Erfahrung des Filme-Sehens Einspruch erheben können bzw. dass gegen sie selbst Einspruch erhoben werden kann, ist nur bedingt eine Antwort und wirft vor allem direkt eine weitere Frage auf: *Wie ist dieses Selbst der Filme zu denken?* Was ist dieses Selbst der Filme, das Urteile fällt, gegen die Einspruch erhoben wird bzw. die als Einspruch erfahren werden? Wer kommuniziert eigentlich mit wem?

Diese Fragen ergeben sich daraus, politisch intervenierende audiovisuelle Bilder als eine Erfahrung des Einspruchs zu diskutieren und somit als Gegenüber in einer Kommunikationssituation zu beschreiben. Folgt man noch einmal der Etymologie des Wortes Einspruch, wäre es naheliegend, die Frage danach, wer hier Einspruch erhebt, auch als Frage danach zu reformulieren, wer spricht. Der Einspruch zeichnet sich im Akt des Sprechens durch eine Performativität aus.²³ Im Falle audiovisueller Bilder hat man es aber nicht mit einer sprechenden Person zu tun. Die Bilder lassen sich nicht auf eine personelle Einheit in einem Diskurs festschreiben, die sowohl Zuschauenden als auch Filmschaffenden autonom und selbst sprechend gegenübersteht. Damit werden die aufgeführten Fragen – Wer spricht? Wer erhebt Einspruch gegen wen oder was? – zum Problem. Die Antwort kann nicht sein, dass sich Film, Zuschauende und Filmschaffende als voneinander getrennte und sich nur in einem Sprechakt begegnende Positionen auseinanderzuhalten sind. Es ist vielmehr notwendig, ein anderes, eigenes Verständnis von der Performativität des Einspruchs im Umfeld audiovisueller Bilder zu finden. Entscheidend ist, dass es sich bei diesen um einen Wahrnehmungsgegenstand handelt.

Einspruch der Wahrnehmung, so lautet der Titel dieser Einleitung. Einerseits ist die Wahrnehmung Gegenstand eines Einspruchs, also der Einspruch Ausdruck

²³ An dieser Stelle geht es nicht um die Performanz eines bestimmten Äußerungstyps, also des Sprechakts, sondern um die medialen, durchaus körpergebundenen Bedingungen eines Akts des Sprechens. Diese Medialität im Vollzug akzentuiert Sybille Krämer. Mit Blick auf die verkörperte Sprache geht sie insbesondere auf die Mündlichkeit und das Medium der Stimme, die Stimmlichkeit ein. Vgl. Sybille Krämer: *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität*. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2002, S. 323–346. Ihre Ausführungen zur Performativität bringt sie in Stellung gegen ein „Zwei-Welten-Modell“ der Repräsentation. Vgl. auch Christina Schmitt: *Wahrnehmen, fühlen, verstehen. Metaphorisieren und audiovisuelle Bilder*. Berlin / Boston 2020, S. 89–138.

der Differenz einer anderen Wahrnehmung. Andererseits ist es die Wahrnehmung selbst, die Einspruch erhebt: Der Einspruch vollzieht sich durch die Wahrnehmung. Wie lässt sich der Einspruch als Verhalten in Bezug auf (Diskurs-)Positionen denken, wenn man davon ausgeht, dass audiovisuelle Bilder sich in der leiblichen Wahrnehmung von Zuschauer*innen realisieren?²⁴ Welche Konsequenzen hat die Prämisse, dass „das filmische Bild als etwas zu begreifen [ist], das im Akt des Filme-Sehens zuallererst hergestellt wird“,²⁵ für die Frage nach der Ablehnung filmischer Urteile und Standpunkte durch Zuschauer*innen bzw. für einen Einspruch des Films? Die Rückbindung audiovisueller Bilder an die Wahrnehmung von Zuschauer*innen ist der Grund dafür, das Thema angesichts der inhärenten Spannung der Unterscheidung zwischen Einspruch des Films und Einspruch der Zuschauer*innen als Erfahrung des Einspruchs im Filme-Sehen zu umreißen. Denn beides realisiert sich (als erfahrenes Selbstverhältnis) im Filme-Sehen. Ein filmischer Einspruch entfaltet sich nicht jenseits der Filmerfahrung. Wenn ich nicht strikt zwischen einem Einspruch von Film und Zuschauer*in unterscheide, dann weil weder Film noch Zuschauer*in jenseits ihrer verschränkten Beziehung sowie ihrer vielfältigen, wechselseitigen Verflechtungen in einer audiovisuellen Kultur existieren. In diesem Sinne gilt es nicht, die Spannung aufzulösen, sie kann jedoch weiter erklärt und konturiert werden.

So ist der Einspruch gebunden an eine Differenz von Perspektiven, die im Filme-Sehen erfahren wird – eine Erfahrung, die sich zentral an ein *Gegen-über* bindet und richtet.²⁶ Die Erfahrung audiovisueller Bilder entspricht dabei keinem Modell repräsentationaler Mitteilung. Der Einspruch der Wahrnehmung lässt sich nicht „auf die Position eines autonomen Akteurs“ zurückführen, „der sich souverän der Sprache, der Bedeutungssysteme oder der Wirkung bestimmter Medien bedient, um anderen seine Ansichten und Einsichten von der Welt zu vermitteln“.²⁷ Welche Konsequenzen hat es für eine Konzeption von Einspruch in der Erfahrung audiovisueller Bilder, wenn man diese als „Medien der Wahrneh-

24 „Das kinematografische Bild ist ein zeitliches Gefüge, das sich nur in der konkreten Dauer eines realen Wahrnehmungsakts verwirklicht; es ist immer nur als ein Bild greifbar, das sich in der Zeit des Wahrnehmens eines leibhaft gegenwärtigen Zuschauers verwirklicht.“ Hermann Kappelhoff: Die Dauer der Empfindung. Von einer spezifischen Bewegungsdimension des Kinos. In: Margrit Bischof, Claudia Feest, Claudia Rosiny (Hg.): *e_motion*. Münster 2006, S. 205–219, hier S. 213.

25 So umreißt Hermann Kappelhoff die Hypothese der Forschungsarbeit der Kolleg-Forschungsgruppe *Cinepoetics*. Hermann Kappelhoff: *Kognition und Reflexion: Zur Theorie filmischen Denkens*. Berlin / Boston 2018, S. 29.

26 Diese Schreibweise zeigt die inhärente Verschränkung des Filme-Sehens an, durch die das Gegen-über erst erscheint.

27 Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 5 (im Verweis auf Walter Benjamin).

mung“ denkt?²⁸ Hermann Kappelhoff greift auf diese Formulierung zurück, um die Differenz zu einem repräsentationalen Ansatz zu markieren; sie zielt auf „Medien, durch die zuallererst das hergestellt wird, was wir allzu beiläufig als gegeben voraussetzen: die phänomenale Wirklichkeit, die wir als eine gemeinschaftlich geteilte Wirklichkeit erleben.“²⁹ In diesem Sinne geht es hier nicht um den Einspruch als urteilende Aussage über einen Umstand in einer gegebenen Wirklichkeit, der verändert werden soll. Vielmehr geht es um den performativen Akt des Einspruchs als direkte Intervention in eine Wirklichkeit als gemeinschaftlich geteilte. Jedweder Bezugspunkt des Einspruchs kann nicht als gleichbleibend fixiert vorausgesetzt werden, sondern wird selbst durch die Differenz des Einspruchs verortet.

1.3 Audiovisuelle Diskurspositionen durch diskursive Selbst-Verortungen

Die Beschäftigung mit dem Einspruch der Wahrnehmung bildet einen Beitrag zur interdisziplinären Untersuchung öffentlicher gesellschaftlicher Kommunikation, die vor allem durch etablierte Ansätze wie Diskurs-, Inhalts- und Framing-Analyse geprägt ist.³⁰ Vor deren Hintergrund ist festzuhalten, dass audiovisuelle Kommunikation, in all ihren unterschiedlichen Relationen, in Bewegung begründet ist. Damit ergibt sich die Herausforderung, Diskurspositionierungen ausgehend von der (Medien-)Spezifik audiovisueller Wahrnehmungsgegenstände zu untersuchen, die sich erst in der Wahrnehmung von Zuschauer*innen realisieren. Mit Blick auf solche Diskurspositionen, die erst durch das Filme-Sehen hervorgebracht werden, kommt die Frage nach dem Status einer gemeinsam geteilten Wirklichkeit auf. Diese Problemkomplexe sind in der Auseinandersetzung mit den genannten Ansätzen als Aspekte filmischer Perspektivität zu diskutieren.

In welcher Weise sind audiovisuelle Bilder Beiträge zu einer vielstimmigen Diskussion, zu einem Diskurs?³¹ Und wie konstituieren sie eine Diskursposition?³² Der

28 Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 6.

29 Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 6.

30 Deren jeweilige Vielzahl an unterschiedlichen Spielarten kann hier nicht umfassend diskutiert werden.

31 Zur Unterschiedlichkeit von Formen des „Diskursdenken[s] für audiovisuelle Medien“ siehe Guido Kirsten, Christoph A. Büttner: Editorial: Audiovisuelle Diskurse. In: *montage AV* 31/2 (2022), S. 5–18.

32 Zum Begriff der Diskursposition siehe Margret Jäger: „Unter einer Diskursposition verstehe ich den Ort, von dem aus eine Beteiligung am Diskurs und seine Bewertung für den Einzelnen und die Einzelne bzw. für Gruppen und Institutionen erfolgt. Sie produziert und reproduziert die besonderen diskursiven Verstrickungen, die sich aus den bisher durchlebten und aktuellen Le-

Diskursbegriff ist im Folgenden an ein Interesse an gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen geknüpft, die selbst Wirklichkeiten schaffen.³³ Dabei ist unter einem Diskurs nicht zwangsläufig ein Phänomen zu verstehen, das allein auf sprachlichen Äußerungen beruht.³⁴ Es handelt sich zudem nicht um ein fixes Außenhalb, einen existierenden Kontext der audiovisuellen Bilder, mit dem diese einfach in Kontakt treten – und insofern ‚vertreten‘ Filme auch keine Diskurspositionen.

Ein Beispiel für die Untersuchung von Diskurspositionen in der Film- und Medienwissenschaft ist Jens Eders vergleichende Analyse von vier ausgewählten Dokumentarfilmen zur globalen Finanzkrise (2007–), in der er sich für den gesellschaftlichen Einfluss der Filme interessiert und mit den Diskursen beschäftigt, „die den öffentlichen Umgang mit der Krise prägen.“³⁵ Die Dokumentarfilme zur Finanzkrise können, schreibt Eder, ins Verhältnis gesetzt werden zu den Diskurspositionen einer (tagesaktuellen) journalistischen Berichterstattung sowie un-

benlagen der Diskursbeteiligten speisen. Die Diskursposition ist also das Resultat der Verstricktheiten in diverse Diskurse, denen das Individuum ausgesetzt war und die es im Verlauf seines Lebens zu einer bestimmten ideologischen bzw. weltanschaulichen Position [...] verarbeitet hat.“ Zitiert nach Siegfried Jäger: *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung* [1993]. Münster 2015, S. 85.

33 Unterschiedliche Ansätze der Diskursforschung skizziert Peter Ulrich: von Michel Foucaults poststrukturalistischer Diskursanalyse und daran angelehnten Ansätzen wie der Kritischen Diskursanalyse hin zu demokratietheoretischen Beschäftigungen mit öffentlichen Debatten und der Teilhabe an Öffentlichkeit. Letztere markieren keinen einheitlichen Ansatz. Ulrich verweist unter anderem auf die deliberative Öffentlichkeitstheorie von Jürgen Habermas wie auch die Systemtheorie Niklas Luhmanns. Vgl. Peter Ulrich: *Diskursanalyse, Diskursforschung, Diskurstheorie: Ein- und Überblick*. In: Ulrike Freikamp, Matthias Leanza, Janne Mende, Stefan Müller, Peter Ulrich, Heinz-Jürgen Voß (Hg.): *Kritik mit Methode? Forschungsmethoden und Gesellschaftskritik*. Berlin 2008, S. 19–31.

34 „Diskurstheorie ist keine Sprachtheorie“, so Siegfried Jäger in seiner Einführung zur Kritischen Diskursanalyse, in der er auf die Analyse „nicht-sprachlich performierter Diskurse“ verweist. Jäger: *Kritische Diskursanalyse*, S. 78–79. Inwieweit sich eine Medienspezifik audiovisueller Bilder unter dem Nicht-Sprachlichen subsumieren lässt, ist allerdings fraglich.

35 Jens Eder: *Bilder der Finanzkrise. Interventionen des Dokumentarfilms*. In: *montage AV 23/2* (2014), S. 35–58, hier S. 35. Mit Blick auf die Filme im Zusammenhang des Finanzkrisendiskurses siehe auch Kapitel 6.3 dieses Buchs. Eder stellt fest, dass die Dokumentarfilme „ähnliche Diskurspositionen oder frames [...], ähnliche Auffassungen zur Krise, zu ihren Ursachen, Folgen und zum Handlungsbedarf [vertreten]“. Eder: *Bilder der Finanzkrise*, S. 51–52. Die titelgebenden „Interventionen des Dokumentarfilms“ – eine Formulierung, die im Text nicht explizit aufgegriffen wird – scheinen sich auf die Handlungsappelle der Filme zu beziehen, die auf Probleme in einer gegebenen Wirklichkeit und das Handeln empirischer Zuschauer*innen zielen. Dabei werden „Frames“ genutzt, um diese Handlungsappelle zu begrenzen bzw. zu eröffnen. Eine Intervention geschieht somit auch via „Frames“ bzw. bezogen auf die Dominanz unterschiedlicher „Frames“, die in verschiedenen Medien zu finden sind.

terschiedlicher Parteien, und dabei anhand einer gemeinsamen These als eine Position des engagierten Dokumentarfilms unter den Vorzeichen der politischen Aufklärung zusammengefasst werden. Anhand der Forderungen nach politischen Konsequenzen ordnet Eder den Dokumentarfilm in ein politisches Spektrum ein:

Innerhalb des zeitgenössischen Mediendiskurses, insbesondere des tagesaktuellen Journalismus, war sie [die verdrängte Diskursposition, welche die Dokumentarfilme vertreten] jedoch absolut marginalisiert.³⁶

Welche Rolle spielt dabei die jeweilige medienspezifische Artikulation einer Diskursposition? Wie verhalten sich Filme zu Parteiprogrammen und politischen Thesenpapieren? Zu klären ist, was es heißt, von einer gemeinsamen These der Filme zu sprechen.

Die Frage nach Diskurspositionen ist bei Eder an eine kommunikationswissenschaftliche Inhaltsanalyse geknüpft. Eine ausführliche Differenzierung der Filme auf Ebene der rhetorischen und ästhetischen Strategien scheidet er von der Diskursposition als inhaltlicher Gemeinsamkeit: „Angesichts des politischen Handlungsappells der Filme ist von entscheidender Bedeutung, dass sie trotz ihrer unterschiedlichen Rhetorik und Ästhetik wesentliche inhaltliche Gemeinsamkeiten aufweisen.“³⁷ Damit wird der Diskursposition die rhetorische Form gegenübergestellt. Zwar geht Eder sehr ausführlich auf die Gestaltung der Filme ein, abstrahiert aber doch gerade dann, wenn es um die Diskursposition geht, von der Auseinandersetzung mit den einzelnen Filmen. Im vorliegenden Buch bildet die Auseinandersetzung mit der Rhetorik ebenfalls einen zentralen Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit Einspruchserfahrungen. Mit Blick auf die Realisierung audiovisueller Bilder in der Wahrnehmung trenne ich allerdings nicht zwischen dem ‚Inhalt‘ audiovisueller Kommunikation und dessen ‚Rhetorik und Ästhetik‘. Vielmehr ermöglicht es mir die Rhetorik, Fragen der Medienspezifik und Perspektivität zu diskutieren.

Audiovisuelle Diskurspositionen entwerfe ich in der Auseinandersetzung mit spezifischen Poetiken und Rhetoriken. Es geht mir nicht um medienindifferente „Frames“ als Phänomene der Informationsverarbeitung, die identisch in Tageszeitungen und Dokumentarfilmen zu finden sind.³⁸ Der Begriff des „Framings“ er-

³⁶ Eder: Bilder der Finanzkrise, S. 53.

³⁷ Eder: Bilder der Finanzkrise, S. 51–52. Diese inhaltlichen Gemeinsamkeiten werden als ähnliche Diskurspositionen bezeichnet.

³⁸ Vgl. Thomas Bach, Mathias Weber, Oliver Quiring: Das Framing der Finanzkrise: Deutungsmuster und Inter-Media Frame Transfer im Krisenherbst 2008. In: *SCM – Studies in Communication* | *Media* 2/1 (2012), S. 193–224. Frames werden von den Autoren in Verweis auf Robert M. Entman

laubt es durchaus, die Perspektivität von Kommunikation zu untersuchen, und ist in dieser Hinsicht hier von Interesse. Allerdings grenzt sich der vorliegende Ansatz von der Framingtheorie Robert M. Entmans ab. Dieser hat auf die große Verbreitung des Framebegriffs im Sinne von Deutungsrahmen und -mustern in den Sozial- und Geisteswissenschaften hingewiesen und benennt als Gemeinsamkeit eine kommunikationswissenschaftliche Basis (ausgehend von einem Kommunikationsmodell des Transfers):

Analysis of frames illuminates the precise way in which influence over a human consciousness is exerted by the transfer (or communication) of information from one location – such as a speech, utterance, news report, or novel – to that consciousness.³⁹

An der Framingtheorie Entmans zeigen sich verschiedene kommunikationswissenschaftliche Annahmen.⁴⁰ „Framing“ involviere Selektion und Salienz, das heißt die Auswahl von Aspekten einer wahrgenommenen Realität und deren Hervorhebung in einem kommunizierenden Text, „in such a way as to promote a particular problem definition, causal interpretation, moral evaluation, and/or treatment recommendation“.⁴¹ Die Framingtheorie, wie sie Entman beschreibt, geht von einem Sender-Empfänger-Modell aus und setzt dabei eine Realität voraus, die durch die „Frames“ gefiltert wird. Betrachtet man audiovisuelle Bilder aus dieser kommunikationswissenschaftlichen Perspektive, dann lassen sie sich als Artefakte untersuchen, die von Kommunikatoren genutzt werden, um „Frames“ als Deutungsrahmen für den Informationstransfer anzuwenden bzw. zu etablieren.⁴²

als kognitive Konstrukte und Phänomene der Informationsverarbeitung behandelt. In der quantitativen Auswertung der codierten Frames in ihrem Korpus ist das „mit deutlichem Abstand dominierende Frame“ eines der Systembedrohung.

39 Robert M. Entman: Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm. In: *Journal of Communication* 43/4 (1993), S. 51–58, hier S. 52.

40 Diskursforschung in der Kommunikationswissenschaft stützt sich primär auf Inhaltsanalyse und Frameanalyse, während eine auf Foucault zurückgehende Diskursanalyse weniger verbreitet ist. Vgl. Thomas Wiedemann, Christine Lohmeier (Hg.): *Diskursanalyse für die Kommunikationswissenschaft. Theorie, Vorgehen, Erweiterungen*. Wiesbaden 2019.

41 Entman: Framing, S. 52. Diese an einem Problembezug orientierten Funktionen können auch mit Blick auf Einspruchserfahrungen in rhetorischen Situationen des Filme-Sehens diskutiert werden.

42 Ausgehend vom Informationstransfer haben die „Frames“ bei Entman vier Orte im Kommunikationsprozess: der Kommunikator, der sie (un-)bewusst verwendet; der Text, der sie enthält; der Empfänger, dessen Denken durch sie beeinflusst wird; und die Kultur, die ein Lager bereithält.

Die folgenden Überlegungen zum Einspruch der Wahrnehmung, zu dessen Performativität, Relationalität und Positionalität, basieren nicht auf den genannten kommunikationswissenschaftlichen Annahmen. Dennoch (oder gerade deswegen) sind mit jenen Annahmen zentrale Problemkomplexe markiert, die für den Einspruch der Wahrnehmung entscheidend sind: nämlich die Fragen nach dem oder der Zuschauer*in sowie nach der Wirklichkeit. Beides kann nicht als gleichbleibend vorausgesetzt werden.

Der Einspruch macht Perspektivität reflexiv erfahrbar. Was heißt es, dass die Differenz verschiedener Perspektiven ihre Bezugspunkte im Einspruch verortet? Die Rede von der Verortung zielt nicht auf eine aktive oder passive Positionierung, das heißt einen einseitigen Vorgang der Ablehnung. Verortung meint vielmehr einen wechselseitigen Prozess von differenzierenden Selbst- und Weltverhältnissen im Verhalten des Einspruchs.⁴³ Dieser verhält sich zur gemeinschaftlich geteilten Wirklichkeit, indem er am Teilen mitwirkt und Teilungen vollzieht. Dies geschieht in der situativen Verortung eines Selbst. Ausgegangen werden kann nicht von Sendern und Empfängern, von fixen Ich-und-Du-Positionen, die mit einem gegebenen Abstand in der Filmrezeption einhergehen.⁴⁴ Was bedeutet es, dass der Einspruch eine kritische Distanz konstituiert? Wenn der Einspruch auf Nähe-und-Distanz-Verhältnisse bezogen wird, dann gerade als Dynamik der Filmerfahrung, die nicht von einem fixierten Ort des Films ausgeht. Das filmische Selbst, das in der Situation des Filme-Sehens erscheint, lässt sich nicht vom Selbst der Zuschauer*innen trennen, das an (diese und weitere) historische, mediale Erfahrungen gebunden ist.⁴⁵ Die so anvisierte wechselseitige Verortung spannt die Relation zwischen Zuschauer*in und filmischem Selbst in spezifisch erfahrenen Weltverhältnissen auf. Dies umfasst sowohl die Relation von Zuschauer*in zur filmischen Welt als auch die Relation von Film und Wirklichkeit. Dabei ist das Verhältnis von Filmwelt und Selbst des Films zu klären. Wie sich Filme in der Wirklichkeit verorten, indem sie sich selbst (intervenierend) zu ihr verhalten, ist eine Frage von Redeperspektiven. Verortung meint an dieser Stelle auch, dass der Film die gemeinsam geteilte Wirklichkeit nicht als gesicherten Grund voraussetzen kann. Die Relation zwischen Zuschauer*in und Wirklichkeit wiederum impliziert immer schon weitere Relationen in und zu einer

43 Die Rede von der Verortung greift differenztheoretische und phänomenologische Überlegungen auf.

44 Eine räumliche Metaphorik von Nähe und Distanz prägt oftmals Überlegungen zur Zuschauer*innen-Position. Zu einer Diskussion von Nähe und Distanz im Film siehe auch Guido Kirsten, Stephen Lowry, Laura Katharina Mücke: Editorial: Nähe und Distanz im Film. In: *montage AV* 28/2 (2019), S. 5–17.

45 Auf diesen Zusammenhang werde ich ausführlicher im zweiten Kapitel zu den Dynamiken der Adressierung eingehen.

Alltagswelt sowie Begegnungen mit anderen (Film-)Welten, anderen Medien. Schließlich meint die Verortung auch das Verhältnis unterschiedlicher Medienformen zueinander.

Die Formulierung „Verortung“ zielt also auf einen dynamischen Prozess, das heißt hier auf die Dynamik der Wahrnehmung. Der Film existiert nicht als fixe Einheit;⁴⁶ seine Diskursivität ist abhängig von einer permanenten Perspektivierung, die sich letztendlich durch den Akt der Wahrnehmung vollzieht. Wenn man davon ausgeht, „dass nicht die Leinwand, sondern die Wahrnehmung des Zuschauers den einzigen Ort bezeichnet, an dem das filmische Bild sich verwirklicht“,⁴⁷ dann ist diese Wahrnehmung nur als relationales Gefüge in permanenter Bewegung zu denken, das sich zu allen Seiten hin öffnet. Eine *Selbst-Verortung* in der Situation des Filme-Sehens impliziert ein Verhalten angesichts der Differenzierung zwischen eigenen wie auch anderen Wahrnehmungen, die untrennbar miteinander verwoben sind in der Gegenwart einer leibhaften Wahrnehmung.

Die verschiedenen hier benannten Relationen (insbesondere Film und Wirklichkeit sowie Zuschauer*in und Filmwelt[en]) sind miteinander verschränkt und abhängig von permanenten wechselseitigen Relationierungen im Filme-Sehen. Die Zuschauer*in-Film-Relation ist nicht isoliert von den Relationen zu anderen Bildern einer audiovisuellen Kultur zu betrachten. Darstellungen, die nur als Bilder einer spezifischen filmischen Welt existieren, sind nicht mit einer auf Identität beruhenden Repräsentation zu verwechseln, wenn sie intervenieren und ein Denken und Gefühl für die gemeinschaftlich geteilte Wirklichkeit prägen.⁴⁸ (Einen ersten Fall möchte ich gleich in den Blick nehmen.) Schließlich betrifft die Selbst-Verortung das Verhältnis von Relationalität und Positionalität. So ist die Verortung bezogen

46 Über die Einheit des Buchs schreibt Michel Foucault: „Die Grenzen eines Buches sind nie sauber und streng geschnitten: über den Titel, die ersten Zeilen und den Schlußpunkt hinaus, über seine innere Konfiguration und die es autonomisierende Form hinaus ist es in einem System der Verweise auf andere Bücher, andere Texte, andere Sätze verfangen: ein Knoten in einem Netz.“ Michel Foucault: *Archäologie des Wissens* [1969]. Frankfurt a. M. 1981, S. 36.

47 Kappelhoff: Die Dauer der Empfindung, S. 213.

48 Wenn Darstellungen im Folgenden mit Blick auf eine Poiesis gedacht werden, dann sind sie damit an ein anderes Verhältnis von Produktion und Wahrnehmung geknüpft als jenes, das Jacques Rancière für das Regime der Repräsentation mit der „Korrespondenz von Poiesis und Aisthesis“ beschreibt. Vgl. Schwarte: *Vom Urteilen*, S. 127. An dieser Stelle sei angemerkt, dass bei aller Nähe zu den Überlegungen Rancières, siehe dazu mit Blick auf das Unvernehmen auch Kapitel 4.7, der Einspruch der Wahrnehmung hier nicht auf die Frage der Kunst zuläuft und stattdessen von der Wahrnehmung von Poetiken und Rhetoriken die Rede ist. Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig?* [2004], hg. von Frank Ruda, Jan Völker. Berlin 2008. Ebenso ist eine andere historische Konstellation Ausgangspunkt als die Debatte der Postpolitik. Drehli Robnik: *Film ohne Grund. Filmtheorie, Postpolitik und Dissens bei Jacques Rancière*. Wien / Berlin 2010.

auf ein Plural von Relationen, das heißt, sie ist nicht von verschiedenen Relationierungen abzutrennen. Bezieht man nun ein solches Verständnis von Verortung auf die Untersuchung von Positionen, denkt also Positionen als Gegenstand von Verortungen, dann bleiben die Positionen von der Verortung als Prozess permanenter Relationierungen nicht unangetastet. In dieser Hinsicht geht es um die Erfahrung eines Einspruchs im Filme-Sehen als intervenierendem Modus der situativen Selbst-Verortung in einer audiovisuellen Kultur.

1.4 Einspruchserfahrung: Eröffnung mit der Entfaltung von THE ACT OF KILLING

Das Problemfeld des Einspruchs der Wahrnehmung denke ich hier – und weitergehend im zweiten Kapitel – anhand von THE ACT OF KILLING (Joshua Oppenheimer, DK / NO / GB 2012). Es handelt sich dabei um einen Film, für den die rhetorische Erfahrung des Einspruchs signifikant ist und der unterschiedliche Urteilsprozesse adressiert und aufeinander bezieht: die Darstellung von (fehlenden) juristischen Urteilen, filmische Urteile und Urteile von Zuschauer*innen (als Frage eines Geschmacksurteils). In dem kontrovers rezipierten Dokumentarfilm zu Erinnerungen an Massaker in Indonesien 1965/66 sprechen die Protagonisten – Gangster und Mitglieder von paramilitärischen Todesschwadronen, die bis heute straffrei sind und weiterhin Macht in Indonesien ausüben – freimütig über Massenmorde, an denen sie damals selbst beteiligt waren. Sie reinszenieren sich und ihre Taten in filmischen Bildern, wobei sie auf eine Reihe unterschiedlicher Genres (Musical, Western oder Film Noir) zurückgreifen.⁴⁹ Einer von ihnen ist Anwar Congo, der zur Kamera gerichtet über von ihm ausgeführte Tötungsakte spricht und diese (teils mit Requisiten) nachstellt. Zu Beginn des Films ist er, begleitet von einem Nachbarn, auf einer Terrasse zu sehen, auf der wiederholt Tötungen stattgefunden haben. Zu diesem Tatort kehrt der Film am Schluss zurück. Hier tritt Anwar erneut, dieses Mal allein, vor die Kamera, unterbricht jedoch sein Sprechen, wendet sich von der Kamera ab und beginnt zu würgen.

⁴⁹ Dieses Bilder-Machen ist Teil unterschiedlicher Praktiken des Erinnerns an diese Taten in Form von Reenactments, Aufführungen und (Re-)Inszenierungen. Die Relevanz von filmischen Vor-Bildern für die Massentötungen soll im nächsten Kapitel noch weiter diskutiert werden. Man könnte sagen, dass es mit THE ACT OF KILLING gerade nicht um eine Welt geht, „die unabhängig vom Film existiert, die Welt, in der Sie und ich tagtäglich leben und die bereits da war, bevor es Filme gab.“ Etienne Souriau: Die Struktur des filmischen Universums [1951]. In: *montage AV* 6/2 (1997), S. 140–157, hier S. 146. In gewisser Hinsicht stellt der Film eine solche außerfilmische oder eben afilmische Wirklichkeit infrage.

Mehrfach wurde die Szene als Bild einer moralischen Konversion beschrieben.⁵⁰ Innerhalb der filmischen Dramaturgie erscheint das Würigen als direkte Reaktion auf die vorherige Szene, in welcher Anwar auf einem Fernseher die Aufnahmen eines inszenierten Verhörs sieht, in dem er selbst die Rolle des misshandelten Opfers einnimmt (Abb. 1). Währenddessen spricht er mit dem Filmmacher Joshua Oppenheimer, dessen Stimme aus dem Off zu hören ist, über seine Erfahrung und die jener Opfer, die er in den Jahren 1965/66 gefoltert und getötet hat. Diese Szene scheint dann den Grund für eine moralische Konversion zu bereiten, wenn Anwar Congo im Anblick des filmischen Bilds der reinszenierten Folter behauptet: *„I can feel what the people I tortured felt.“*⁵¹ Aus dem Off hört man Oppenheimer auf Indonesisch entgegnen: *„Actually, the people you tortured felt far worse, because you know it's only a film. They knew they were being killed.“*⁵² Auf den Einwurf Oppenheimers hin beginnt Anwar, ihn mit Tränen in den Augen direkt anzusprechen: *„But I can feel it, Josh. Really, I feel it. Or have I sinned? I did this to so many people, Josh. Is it all coming back to me?“* Aufgeworfen ist bereits mit der ersten Frage Anwars die Differenz von Situationen: *„Did the people I tortured feel the way I do here?“* Doch worauf bezieht sich dieses „I“ und „here“? Ist damit das Bild als Aufzeichnung jener Situation während des Filmdrehs angesprochen? Oder geht es um das spezifische Affektbild der Großaufnahme Anwars, in welche andere (drangsalierende) Körper hineindrängen?⁵³ Beharrt Oppenheimer auf der Unterscheidung zwischen der Situation des Filmdrehs und jener historischen Folter, auf welche sich die Reinszenierung bezieht, so ist schließlich noch auf das spezifische filmische Bild von *THE ACT OF KILLING* zu verweisen – als Moment der Hervorbringung eines Denkens im Filme-Sehen der Verhältnisbildungen jener unterschiedlichen Situationen. Das stellt zu einem gewissen Grad auch das *„only a film“* infrage, insofern das Filmbild als Gegen-über inszeniert ist und die Folterbilder einen Eigensinn entwickeln, wenn die häusliche Sichtung der von den Tätern gedrehten Filmszenen eine nicht kalkulierte Wirkung zeigt. In eben dieser Sichtungsanordnung erscheint Anwar als verdoppelter bzw. gespaltener filmischer Körper: Anwar als Zuschauer (im Wohnzimmer) und Anwar als Schauspieler (beim Filmdreh). Gebunden ist die Körper-Wahrnehmung an das rhythmische Alternieren einer

50 Siehe zu einer Zusammenstellung von Kritikpunkten an dem Film Robert Sinnerbrink: *Cinematic Ethics. Exploring Ethical Experience through Film*. London / New York 2016.

51 Im gesamten Buch werden, sowohl aus Gründen der Lesbarkeit als auch im Andeuten eines medien-spezifischen Akts des Sprechens, Dialogzitate aus Filmen kursiviert wiedergegeben.

52 Zitiert sind hier die Untertitel des Director's Cut ab TC: 02:33:48.

53 Bemerkenswert ist auch der Tempuswechsel in der Beschreibung Anwars: *„Because here my dignity has been destroyed and then fear comes, right there and then. All the terror suddenly possessed my body. It surrounded me, and possessed me.“*

Schuss-Gegenschuss-Konstruktion, in welcher zunächst Aufnahmen Anwars, in einem Stuhl sitzend, mit frontalen Aufnahmen eines Fernsehgeräts wechseln, auf dem die Bilder einer Musicalnummer – die groteske Fantasie einer feierlichen Ehrung durch die getöteten Opfer – zu sehen sind. Mit der erwähnten Folterszene bricht der dunkle Raum des Verhörzimmers, der nun bildfüllend zu sehen ist, in die alternierende Blickkonstruktion ein – nicht mehr als inszenierter Blick Anwars im Handlungsraum des Wohnzimmers mit dem Filmbild als Objekt in diesem Raum, sondern als Konfrontation zweier (Wahrnehmungs-)Räume, in der Blick und Bild verschränkt sind. Handelt es sich dabei um eine inszenierte Wahrnehmung Anwars, eine Subjektivierung seines Filme-Sehens im Wechsel zweier Bildräume? Entscheidend ist, dass die Anordnung noch das Off umfasst; und das meint nicht allein das Sprechen des nicht sichtbaren Regisseurs. Diese Konfrontation mag als begründende Vorstufe einer Konversion gesehen werden.

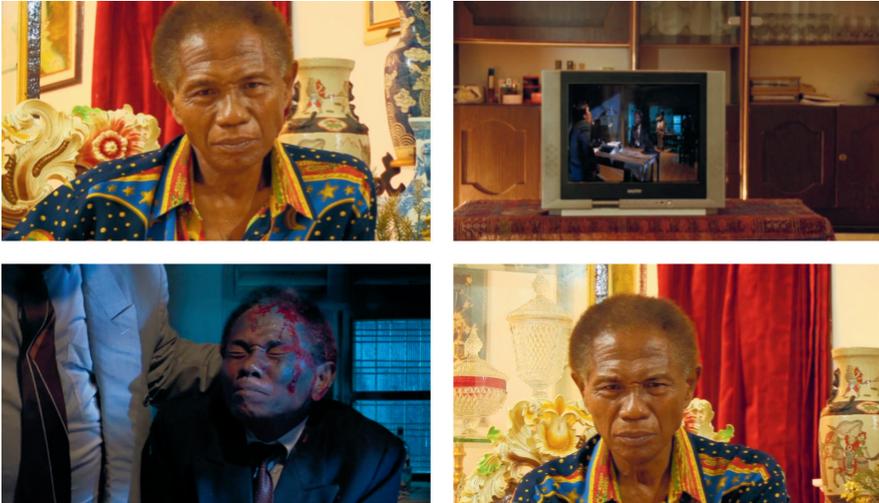


Abb. 1: Sichtungsanordnung in THE ACT OF KILLING.

Während Anwar behauptet, die Perspektive der gefolterten und getöteten Opfer empathisch realisiert zu haben, zielt die Widerrede aus dem Off auf die radikale Abwesenheit der Opfer. Bezugspunkt jenes Wortwechsels sind die Reenactments und filmischen Selbstinszenierungen der Täter, die keinerlei Strafverfolgung ausgesetzt sind. Der Film stellt diese gegenwärtige Welt der Täter, in der ihnen keine Gerichtsbarkeit droht, nicht zuletzt durch die Weisen dar, (darüber) zu sprechen. Auf die Frage Oppenheimers – „*What if you were brought to the International Court in the Hague?*“ –, ertönend aus dem Off während einer Autofahrt und ge-

richtet an Adi, einen Kumpanen Anwars, entgegnet dieser mit einem Lächeln: „*I'd go! I don't feel guilty, so why would I go? Because I'd be famous. I'm ready! Please, get me called to the Hague!*“ Eine Erfahrung des Einspruchs gegen das fehlende juristische (bzw. moralische) Urteil lässt sich nicht auf das kritische Nachhaken bzw. die Widerrede des Regisseurs reduzieren, es hängt noch an der Verteilung von Sprecherpositionen. Im Falle des Wortwechsels der zuvor beschriebenen Szene mit Anwar ist der Einspruch der Wahrnehmung wiederum an eine Konfrontation von Wahrnehmungsräumen geknüpft.

Das von den Zuschauer*innen zu realisierende filmische Urteil vollzieht sich mit einer Dramaturgie, die in jene abschließende Szene auf dem Dach und in das Würgen Anwars, der sich von der Kamera abwendet, mündet. Die Szene wurde in einer Kritik von Simon Rothöhler als „Katharsis-Pointe“ besprochen:

Vielleicht wird dem Zuschauer aber nur wieder ein Außenblick vorenthalten, der hier ver-raten würde, dass Anwar Congo an diesem Abend nicht zum ersten Mal nachhaltig von seiner Schuld eingeholt wird, sondern verdorbenen Fisch gegessen hat.⁵⁴

Inwieweit handelt es sich um einen Sinneswandel Anwars? Fehlt vielleicht ein erklärender Kontext, der erlaubte, das sichtbare körperliche Verhalten auf etwas anderes als ein moralisches Urteil zurückzuführen?⁵⁵

Der Einspruch Rothöhlers gegen das Narrativ der moralischen Konversion führt zur filmischen Poetik, aus der er sich ergibt. Die filmkritische Beschreibung ist nicht zwangsläufig in einer repräsentationalen Logik zu lesen, das heißt als eine Kritik der Repräsentation, die darauf zielt, zu klären, ob tatsächlich ein verdorbener Fisch Grund für das Würgen war. Vielmehr lässt sich die Formulierung des vorenthaltenen Außenblicks an die filmische Perspektive als Dauer der filmischen Weltentfaltung rückbinden, in der ‚außen‘ und ‚innen‘, ‚sichtbar‘ und ‚unsichtbar‘ zentrale Verstrebenungen sind, und das Motiv des verdorbenen Fisches an die wiederkehrende Präsenz der Tier- und Jagdmotivik im Film anschließt – nicht zuletzt in Form der wiederkehrenden Ansicht einer überdimensionalen Fisch-Ruine aus der ersten Einstellung des Films.⁵⁶ In diesem Sinne ist das angeführte ironische Szenario

54 Simon Rothöhler: Vielleicht war der Fisch verdorben. In: *Taz* (2013). <http://www.taz.de/!127397/> (letzter Zugriff: 31.01.2024).

55 Simon Rothöhler kritisiert den Film als „effektheischend“, als „pathologisches Spektakel“; er kritisiert insbesondere die Entscheidung, „ganz der Perspektive, der Inszenierungslust, dem fehlenden Schuldgefühl der Mörder zu folgen“. Es fehlten Kontextualisierungen: historisch-politische Kontexte, etwa die Geopolitik des Kalten Krieges, aber auch moralische ‚Gegenblicke‘. Rothöhler: Vielleicht war der Fisch verdorben.

56 An dieser Stelle kann diese Weltentfaltung nur angedeutet werden. Ausführlicher wird die Perspektive von *THE ACT OF KILLING* im folgenden Kapitel diskutiert.

rio des verdorbenen Fisches eine Aneignung des Filme-Sehens. Die Filmkritik spricht nicht nur ironisch *über* den Film, sondern bedient sich Ausdrucksformen, die den Film prägen. Die Kritik liest sich als Abdruck einer Poiesis, die im Moment der Filmerfahrung Bildräume als Raum-Zeit-Konfigurationen hervorbringt.⁵⁷ An eine solche Poiesis ist die rhetorische Erfahrung einer argumentativen Dramaturgie von Körperbildern gebunden. In diesem Parcours impliziert der Übergang von Sprechen zu Würgen ein Selbstbild des Films als wirksame Intervention, die ausgelöst wird durch das Drehen und Vorführen jener von den Tätern mitproduzierten Filmszenen. Infrage zu stellen ist diese inszenierte Zwangsläufigkeit der Ursache Sichtungsanordnung mit Konsequenz eines sich körperlich manifestierenden, moralischen Selbstekels, quasi als Eingeständnis der eigenen Schuld. Gebunden ist diese Infragestellung aber selbst noch an eine leibliche Wahrnehmung, in der sich die Körperbilder und ihre Adressierungsweisen realisieren. Was in Rothöblers Kritik Ausdruck findet, ist gerade die Unerträglichkeit der filmischen Perspektive als einschließende, umschließende. In dieser Hinsicht könnte der Einspruch aus Zuschauer*innenperspektive auch als Geschmacksurteil begriffen werden. Gegenstand ist nicht nur ein Geschmacksurteil Anwars. Das Szenario des verdorbenen Fisches ist als Imagination einer alternativen Ursache des Würgens selbst noch geschmackliche Äußerung.

Wenn Zuschauer*innen eine filmische Position, Haltung oder Perspektive kritisieren, spricht man zumeist metaphorisch von einer Distanz zum Film. Das Bild des verdorbenen Fisches als Aneignung des Filme-Sehens zu beschreiben, zielt wiederum auf eine grundlegende Interaktion, in welcher der Einspruch als Selbst-Verortung ein Verhältnis zur filmischen Perspektivität meint, die sich nur in der Zuschauer*innenwahrnehmung realisiert. Somit ist die Distanzierung des Einspruchs der Zuschauer*innen zunächst einmal ein Verhalten zur eigenen Wahrnehmung.

Die Verortung des Films THE ACT OF KILLING in einer gemeinsam geteilten Wirklichkeit und damit auch sein intervenierendes Verhalten gründen zentral in einem Medienkonsum und in der Zirkulation audiovisueller Bilder. Denkt der Film sein Publikum als Teil jener indonesischen Gesellschaft, in der Schulkinder, wie im Film thematisiert wird, mit filmischer Staatspropaganda aufwachsen? Auch ich als Zuschauer, der nicht mit jener Propaganda vertraut ist, werde durch einen geteilten Konsum westlichen Hollywood-Genrekinos, auf das sich die Täter-Reinszenierungen beziehen, in der Darstellung impliziert und adressiert.

In Bezug auf den Schluss von THE ACT OF KILLING lässt sich ein Verhalten des Einspruchs im zweifachen Sinne thematisieren. Zum einen gibt es den potenziellen Einspruch der Zuschauer*innen gegen das Bild eines moralischen Wandels

57 Zur Poiesis des Filme-Sehens als einer Aneignung siehe Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*.

der Hauptfigur. Zum anderen ist mit eben diesem Wandel aber ein Einspruch des Films gegen die drohenden Adressierungsweisen eines Unrechtsregimes verbunden.⁵⁸ Damit stellt sich die Frage nach den Zielen und Mitteln der Intervention. Die spezifische Weltentfaltung von *THE ACT OF KILLING* wirft zudem die Frage nach der Gegenwart auf. Aus der Untersuchungsperspektive eines Einspruchs der Wahrnehmung erscheint der Film als Auseinandersetzung mit einer Gesellschaft, die von Tätern regiert wird und das Leid von Opfern ausschließt. Die Darstellung des Films – dessen Selbst-Verortung einer Gegenwart durch eine (dargestellte) Situation des Filme-Machens und Filme-Sehens – lässt sich als Intervention in eine Gegenwart der Straffreiheit beschreiben.

1.5 Geteilter Horizont der Gegenwart: Zum Frageinteresse

Der filmische Einspruch ist abhängig von der Gegenwärtigkeit des Filme-Sehens. Denn audiovisuelle Adressierungen intervenieren in eine Gegenwart immer nur, indem sie sich situativ in einer gegenwärtigen leiblichen Wahrnehmung realisieren. Zugleich ist die Gegenwart im Verhältnis zu Vergangenheit und Zukunft ein zentraler Aspekt von Poetik und Rhetorik der in diesem Buch untersuchten audiovisuellen Bilder und ihren jeweiligen Gegenstandsdarstellungen: Ist die Zukunft der Gegenwart eine Wiederholung ihrer Vergangenheit? Ist die Gegenwart eine Eröffnung neuer Wege, Bahnen und Kurse?⁵⁹ In Anlehnung an Friedrich Nietzsche ließe sich über ihr historisches Denken sagen, dass ihr „Blick in die Vergangenheit [...] sie zur Zukunft hin[drängt]“.⁶⁰ Dabei zielt der Einspruch auf ein Wirken „gegen die Zeit und dadurch auf die Zeit und hoffentlich zugunsten einer kommenden Zeit.“⁶¹ Der Einspruch eröffnet eine solche Differenz der Zeit.

Die Betonung des Gegenwartbezugs negiert nicht die Dimensionen der Vergangenheit und Zukunft. Mit Reinhart Koselleck lässt sich von der Standortbindung

58 Diese Kopplung eines Einspruchs gegen den Einspruch des Films als politische und ethische Frage ist nicht zwangsläufig mit jedem der Gegenstände, mit denen ich mich im Folgenden beschäftigen werde, in gleicher Weise gegeben.

59 Siehe dazu insbesondere die Analysen der Kapitel 6 und 7.

60 Friedrich Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen* [1873–1876]. Berlin 2014, S. 65.

61 Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*, S. 60. Der Einspruch (gegen ...) ließe sich auch als Modus der Zeitgenossenschaft beschreiben: „Stattdessen öffnet und eröffnet sich Gegenwart nur und erst als Teil der Beziehung zu ihr – oder genauer: der Beziehungen, der Pluralität der Beziehungen zu ihr.“ Michael Ufer: *Zeitgenossenschaft der Aufklärung. Heterogenes zu und um Oswald Kolles „Das Wunder der Liebe – Sexualität in der Ehe“*. In: Hermann Kappelhoff, Christine Löttscher, Daniel Illger (Hg.): *Filmische Seitenblicke. Cinepoetische Exkursionen ins Kino von 1968*. Berlin / Boston 2018, S. 221–253, hier S. 248.

historischer Erzählungen sprechen.⁶² Wenn in den weiteren Filmanalysen in diesem Buch jeweils Krisen der Gegenwart in den Blick geraten,⁶³ dann ist deren Zusammenstellung nicht als zeitdiagnostische Bestimmung dieser – unser aller – Gegenwart intendiert. Schließlich gehe ich von keinem Außerhalb aus, von dem aus sich die Gegenwart abschließend betrachten lässt.⁶⁴ Die Beschäftigung mit den Interventionen audiovisueller Bilder zielt vielmehr auf die Konstitution von Gegenwart ab. Die Frage nach der Gegenwart mag sich anhand aller audiovisuellen Bilder stellen, sobald nach den Zeiten ihrer Produktion und Rezeption gefragt ist und von ihnen ausgehend, die Verhältnisse von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft geordnet werden. Demgegenüber gilt es vor allem zu betonen, dass dieses Buch die Gegenwart nicht als ablösbaren Kontext adressiert und audiovisuelle Bilder ausgehend vom Film-Sehen denkt, in dem sie erst erscheinen. Konkret geht es im Folgenden um den Einspruch als Teil und Teilendes unserer Gegenwart.⁶⁵ Der Einspruch ist Teil einer Gegenwart, indem er in sie interveniert. In diesem Sinne erlauben es die Einspruchserfahrungen, die Gegenwart als Gegenwart zu denken: nicht als Synchronität einer chronologisch verlaufenden Zeit, sondern als immer nur in spezifischen Bezügen zu Fassendes; Gegenwart impliziert die Dynamik von Horizonten als perspektivischem Grenzphänomen: Das „Gegen-“ ist das, was einen Horizont des Geteilten und eben immer auch des Nicht-Geteilten aufspannt. Das Moment des Teilens bedingt und schafft Gemeinsames wie Getrenntes, es umfasst also gleichzeitig immer auch schon die Kehrseite.

Davon ausgehend lässt sich die Frage nach der Gegenwart audiovisueller Bilder formulieren, wie sie sich anhand der Erfahrung des Einspruchs stellt: Welche Art von und welchen je konkreten Horizont einer gemeinschaftlich geteilten Gegenwart entwirft der Einspruch als spezifischer intervenierender Modus einer situativen Selbst-Verortung? Meine leitende Hypothese lautet, dass der kritische

62 Vgl. Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* [1979]. Frankfurt a. M. 1989.

63 Einen Zusammenhang von Gegenwart und Krisen konstatiert Reinhart Koselleck, wenn er vom Gegenwartsmoment der Krise als „Reflexion auf die eigene Zeitlage“ spricht, die „sowohl zur Erkenntnis der ganzen Vergangenheit wie zur Prognose in die Zukunft [disponiert]“. Reinhart Koselleck: *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*. Frankfurt a. M. 2006, S. 206.

64 Nicht zuletzt umfasst das auch die Selbst-Verortung des eigenen Schreibens und Denkens mit audiovisuellen Bildern, die beweglichen, wechselseitigen Konstellationen einer Auseinandersetzung mit der persönlichen Verwicklung in die Geschichte audiovisueller Bilder. Damit möchte ich das eigene Filme-Sehen ernst nehmen, aber ebenso das eigene Denken nicht als rein individuelles, idiosynkratisches begreifen, sondern multiple Verstrickungen als Frage der Selbst-Verortung anerkennen.

65 Darin mag wiederum ein zeitdiagnostisches Moment des Buchs bestehen.

Horizont des (Nicht-)Geteilten an einer rhetorischen Situation der gegenwärtigen leiblichen Filmserfahrung in ihrer Geschichtlichkeit hängt und durch den Modus des Einspruchs hergestellt wird. Dieser Modus betrifft die Relationen und Differenzierungen einer filmischen Perspektivität und ist an die Wahrnehmung von Bewegungsbildern als *Gegen-über* geknüpft. Der Einspruch der Wahrnehmung impliziert dabei die Ambiguität eines gespaltenen Selbst-Verhältnisses von Zuschauenden, mit denen sich jenes *Gegen-über* erst realisiert. Diese komplexe Beziehungsdynamik zu konturieren und in ihren Konsequenzen für das Verhalten des Einspruchs im Filme-Sehen auszufalten, ist ein Ziel dieses Buches.

In allen kommenden Fallstudien zum Verhalten des Einspruchs spielen diverse Relationen eine zentrale Rolle. Als intervenierende Selbst-Verortung ist der Einspruch nicht von einer pluralen Relationalität abzulösen, von Konstellationen verschiedener Darstellungen und wiederkehrender Inszenierungsmuster, Metaphern, Motive und Topoi. In den Blick geraten die Relationen von Film, Zuschauer*in und Wirklichkeit immer schon im Verhältnis zu weiteren audiovisuellen Bildern, anderen medialen Darstellungen. Denn entscheidend für die Diskursposition des Einspruchs ist eine Vielzahl von Filmen, Medien, Zuschauer*innen, Produzent*innen ...

Wenn man von einer kontingenten, historisch bestimmten Welt permanenter Veränderlichkeit ausgeht, statt von fixen Perspektiven und Positionen in einer statisch gegebenen Realität, wird der Einspruch zum theoretischen Problem. Zur Ambivalenz des Einspruchs der Wahrnehmung gehört auch, dass er keinen Grund als gesichert voraussetzen kann, einen solchen vielmehr sowohl herstellt als auch attackiert. So tut sich ein Spannungsfeld problematischer Bedingungen von sowohl permanenter Bewegung als auch Fixierung auf, das höchst relevant ist für die Fokussierung audiovisueller Kommunikation und Rhetorik, die gesellschaftliche und politische Problemlagen verhandelt.

Die Weltzugewandtheit der Rhetorik liefert in mehrfacher Hinsicht zentrale Bezugspunkte für die Überlegungen zu den ausgeführten Problemkomplexen der Einspruchserfahrung im Filme-Sehen. Für die Konzeptualisierung der Verortung in einer geteilten Wirklichkeit ist die Rhetorizität eines jeden Weltbezugs herauszustellen, im Sinne derer die Welt immer nur in spezifischen Beschreibungen gegeben ist. (Nietzsche und sein Perspektivismus stehen für diese Rhetorizität Pate.) Dabei betrifft die Bedingung der Perspektivität nicht nur die grundsätzliche Frage einer gemeinsam geteilten Welt: „Ohne die Kontingenz der Begrenzungen und Standpunkte, ohne Fragmentierung der Wahrnehmung gibt es schlicht keine Welt“, schreibt Matthias Grotkopp mit Verweis auf Stanley Cavell.⁶⁶ Entscheidend

⁶⁶ Matthias Grotkopp: *Filmische Poetiken der Schuld. Die audiovisuelle Anklage der Sinne als Modalität des Gemeinschaftsempfindens*. Berlin / Boston 2017, S. 7.

für die Perspektivität der Rhetorik ist, dass es sich um eine affektiv grundierte Kommunikation handelt, die auf ein sich „entfaltende[s], komplexe[s] Gefühl des Einverständnisses“ aufbaut.⁶⁷ Nicht nur eine Zustimmung (zu einem Einspruch) ist von einer grundlegenden Affizierung abhängig – einer Interaffektivität, die die Beziehung zum Gegenüber betrifft –, sondern eben auch die Ablehnung eines Einspruchs. Der Einspruch ist sowohl rhetorische Operation, wie er auch auf den Grenzfall der kulturellen Praxis der Rhetorik verweist, eben ihren (Un-)Grund problematischer Bedingungen aufzeigt.

Der Begriff der rhetorischen Situation verweist nicht alleine auf eine universelle Rhetorizität von Weltverhältnissen, sondern auch auf spezifische Problemlagen, deren Adressierung affektiv grundierte, partikulare Zustimmungen und Ablehnungen hervorruft. Prägend für meinen Begriff der rhetorischen Situation sind differenztheoretische Überlegungen und ein phänomenologisches Denken der Situation, das nicht auf einer starren Subjekt-Objekt-Relation basiert. Für das Gefüge einer rhetorischen Situation ist entscheidend, dass eine Sinnproduktion von der je kulturellen und sozialen Verortung durch geschichtliche Erfahrungen abhängt. Dabei lässt sich ein dialogisches Moment angesichts einer rhetorischen Adressierung und ihrer Bestimmung einer Problemlage in das Netz multipler Relationierungen eintragen. Die je historisch spezifische rhetorische Situation ist stets als ein relationales Gefüge zu denken, in welchem das audiovisuelle Bild – seine Argumentation und Expressivität – mit den historischen Umständen verschränkt ist, deren Wahrnehmung durch die Rhetorik als Problemlage geprägt wird. Schließlich ist die Wahrnehmung zentraler Kreuzungspunkt: Die rhetorische Situation wird durch (urteilende) Zuschauer*innen im Filme-Sehen ko-produziert, und die Wahrnehmung eines audiovisuellen Rhetors, der Einspruch erhebt oder gegen den Einspruch erhoben wird, ist an eine solche rhetorische Situation geknüpft.

1.6 Audiovisuelle Rhetorik in poetologischer Perspektivierung: Zum Aufbau des Buchs

Ausgehend von der Diskursivität audiovisueller Bilder, und zwar als Teil der Geschichte poetischen Machens, untersuche ich medienspezifisch Diskurspositionen bzw. das intervenierende Verhalten des Einspruchs in gesellschaftlichen und politischen Aushandlungsprozessen der Gegenwart.⁶⁸ Angesichts des Gebrauchs audio-

⁶⁷ Grotkopp: *Filmische Poetiken der Schuld*, S. 273.

⁶⁸ Zur Geschichte des poetischen Machens siehe Hermann Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*. Berlin / Boston 2016; Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*.

visueller Bilder und der Erfahrung eines Kalküls – vor dem Hintergrund der Perspektivität von Weltbeschreibungen – ergibt sich ein rhetorisches Frageinteresse. Die Auseinandersetzung mit Rhetorik erlaubt es, zentrale Aspekte der Einspruchserfahrung zu denken. Gleichzeitig geht mit dem Einspruch der Wahrnehmung auch ein neues Denken für ‚die‘ Rhetorik einher. Die Struktur dieses Buchs zielt auf eine poetologische Reperspektivierung audiovisueller Rhetorik.

Wie ich im ersten Teil des Buchs darlegen werde, betrachte ich audiovisuelle Rhetorik in einer poetologischen Untersuchungsperspektive, die keinem Sender-Empfänger-Modell, keinem Modell der Repräsentation folgt und nicht auf einer Text-Kontext- bzw. Form-Inhalt-Trennung basiert. Im Zentrum stehen Überlegungen zum Herstellen von Perspektiven und das mit den Perspektiven hergestellte Beziehungs-gewebe. Für den Einspruch des Films bzw. den Einspruch der Zuschauer*innen gilt: die filmische (Welt-)Darstellung ist an die filmische Perspektive ebenso geknüpft wie die filmische Perspektive an die leibliche Wahrnehmung der Zuschauer*innen. Die Verstrickung von eigener und anderer Wahrnehmung entfaltet sich in den Dynamiken der Adressierung; in der Erfahrung, durch ein audiovisuelles Ausdrucksgefüge als *Gegen-über* adressiert zu werden.⁶⁹ Ich entwickle dafür in Kapitel 2 und 3 eine poetologische Perspektive auf audiovisuelle Selbst-Verortungen, wobei die begriffliche Arbeit in jedem Kapitel mit filmanalytischen Betrachtungen gepaart ist.

In Kapitel 2, das in Auseinandersetzung mit semiotischen Theorien zur filmischen Enunziation sowie mit phänomenologischen und philosophischen Filmtheorien die Adressierung audiovisueller Bilder begrifflich zu fassen sucht, wird das Film-Zuschauer*innen-Verhältnis vertieft und die Wahrnehmung eines Gegen-übers entlang der Dynamiken der Adressierung von Bewegungsbildern, die im Filme-Sehen ko-produziert werden, diskutiert. Der Zusammenhang von Adressierung und Verortung bildet die Grundlage dafür, Einsprüche in diesem Buch als Diskurspositionen zu untersuchen. Der Einspruch als intervenierender Modus der Selbst-Verortung zieht immer auch schon die Frage nach sich, welchen Horizont einer gemeinschaftlich geteilten Welt diese Selbst-Verortung entwirft. Die theoretischen Überlegungen dieses Kapitels werden im Rekurs auf *THE ACT OF KILLING* und die Frage nach der filmischen Perspektive weitergeführt. Die filmische Weltentfaltung jenes Dokumentarfilms wird schließlich mit derjenigen von *REVISION* (Philipp Scheffner, D 2012) hinsichtlich einer Öffnung für Perspektiven von Opfern verglichen.

Kapitel 3 diskutiert die Verortung in einer Gegenwart als Frage von Weltverhältnissen. Dies erfolgt entlang des Begriffs der Redeperspektive, mit dem generische Bezugnahmen auf eine gemeinschaftlich geteilte Welt bezeichnet werden.

⁶⁹ Adressierungen sind nicht zwangsläufig an verbale Artikulationen geknüpft, sondern meinen ganz unterschiedliche Weisen und Formen, sich an jemanden zu richten.

Die Auseinandersetzung mit dem Wirklichkeitsbezug des Dokumentarfilms steht dabei unter den Vorzeichen eines Perspektivwechsels von der Referenz zur Relation eines Verhaltens. Die vergleichende Analyse der Entfaltung und Modulation der Redeperspektive zweier Kino-Spielfilme – *DETROIT* (Kathryn Bigelow, USA 2017) und *BLACKKLANSMAN* (Spike Lee, USA 2018) –, die sich auf je spezifische Weise dokumentarisches Found Footage aneignen, beschäftigt sich mit deren Selbst-Verortung in einer Gegenwart von *#BlackLivesMatter* im Übergang zweier US-Präsidentschaften. Die Verortung in einer gemeinsam geteilten Wirklichkeit ist jeweils an einen rhetorischen Appell geknüpft, der auf ein Handeln in einer krisenhaften Gegenwart abzielt.

Im Zentrum des zweiten Teils des Buchs steht dann die kulturelle Praxis der Rhetorik. Rhetorik wird entsprechend nicht als konsistentes, historisches (Regel-)System auf Film appliziert. Ihre Relevanz für diese Untersuchung ergibt sich aus der konkreten Begegnung mit audiovisuellen Bildern in gesellschaftlichen, politischen Praktiken und den von ihnen aufgeworfenen Fragen. Die Rhetorik als antike Tradition der persuasiven, öffentlichen Rede ist relevanter Bezugspunkt für gesellschaftliche Aushandlungsprozesse. Im Hinblick auf den Einspruch und dessen Adressierungsdynamiken ist auf das Verhältnis von Rhetorik und Kommunikation zu verweisen, wobei Rhetorik weder auf das Sprachliche zu reduzieren ist, noch Beziehungsdynamiken einer Affektrhetorik gänzlich in eine vorsprachliche Sphäre zu verlegen sind. Audiovisuelle Rhetorik gilt es in diesem Sinne ebenfalls zu verorten. Damit soll sie nicht als weiterer Eintrag in eine Erzählung der (Theorie-)Geschichte der Rhetorik eingereiht werden: Wenn ein Plural von Rhetoriken zu bedenken ist, dann meine ich damit nicht primär verschiedene Rhetoriktheorien, sondern die Geschichte rhetorischer Erscheinungs- bzw. Ausdrucksformen.

Eine systematische Auseinandersetzung mit Rhetorik findet sich in Kapitel 4, das sowohl nach der Medienspezifik audiovisueller Rhetorik fragt als auch rhetorische Begrifflichkeiten (etwa von Redegattungen und Überzeugungsmitteln) für die Diskussion des Einspruchs der Wahrnehmung produktiv macht. Die Untersuchung der Situation des Filme-Sehens als rhetorische Situation und die Konzeptualisierung des Gegen-übers als audiovisueller Rhetor baut auf den vorhergehenden Überlegungen auf und verbindet insofern die beiden Buchteile. Das Kapitel greift ebenfalls die Rhetoriken der Krise explizit auf und beschäftigt sich mit ihnen als Gegenstand rhetorischer Situationen, dessen Wahrnehmung durch audiovisuelle Bilder geprägt wird. In einer kurzen Filmanalyse werden abschließend das Vimeo-Webvideo *OCCUPY WALL STREET (Sem Maltsev, 20.10.2011)*⁷⁰ und die mobilisierende Teilnahme des audiovisuellen Rhetors betrachtet.

⁷⁰ <https://vimeo.com/30877096> (letzter Zugriff: 22.01.2022). Account- bzw. User-Namen werden in diesem Buch kursiviert.

Für alle Fallstudien des Buchs nutze ich Möglichkeiten digitaler Filmanalyse, um die Perspektivität audiovisueller Rhetorik zu untersuchen. Dies betrifft sowohl die Analyse einzelner Videos als auch ihren Vergleich.⁷¹ Im Forschungsprozess auf digitalgestützte Medien der Analyse zurückzugreifen, um manuell und (semi-)automatisch Daten zu generieren, ist also grundlegend für die Methodik des gesamten Buchs. Besonders im zweiten Teil prägen Analysevisualisierungen, mit denen zeitliche, expressive Strukturierungen eines Wahrnehmungserlebens evident werden sollen, die Darstellungsweise der Fallstudien. Verschiedene Elemente dieser komplexen Visualisierungen werden jedoch schon im Laufe des ersten Teils eingeführt und zunehmend zusammengeführt. Das methodische Vorgehen der digitalen, datengestützten Bewegungsbildanalyse präsentiere und reflektiere ich daher darauf aufbauend systematisch in Kapitel 5 als Spannung zwischen methodischer Systematisierung und der Begegnung mit spezifischen Logiken audiovisueller Bilder.

Die folgenden zwei Fallstudien schließen an die Überlegungen aus Kapitel 4 zum audiovisuellen Rhetor an, wobei jeweils eine andere Krise und ein anderes metaphorisches Motiv im Fokus der Selbst-Verortung steht, der ich im Vergleich zu anderen audiovisuellen Bildern nachgehe. Die Fallstudie in Kapitel 6 zu *GENERATION ZERO* (Stephen Bannon, USA 2010) nimmt ein ‚alternatives rechtes‘ polemisches Manifest anlässlich der globalen Finanzkrise in den Blick und untersucht das Sturm-Motiv des Films, dessen Rhetorik in den Jahren 2010 und 2017 je unterschiedlich wahrgenommen wurde. Die Fallstudie in Kapitel 7 widmet sich anschließend dem YouTube-Video *DIE ZERSTÖRUNG DER CDU*. (*Rezo ja lol ey*, 18.05.2019)⁷² und dessen politischer Kommunikation zur Klimakrise und dem Regierungshandeln aus Deutschland, dem ‚Kurs‘ der Bundesregierung. Hier kommen audiovisuelle Bilder in den Blick, die sich einer klassischen rhetorischen Redesituation weiter annähern und auf diese Weise die Medienspezifika einer audiovisuellen Rhetorik und die Konsequenzen eines Wahrnehmungsparadigmas audiovisueller Kommunikation diskutieren lassen.

Dem zweiteiligen Aufbau dieses Buches liegt eine Bewegung zugrunde, die vom Kino zu YouTube führt und sich dabei (Rede-)Formen klassischer Rhetorik annähert. Die erste und die letzte Analyse dieses Buchs verdeutlichen ein Spannungsfeld der medialen Selbst-Verortung als Entdeckung spezifischer medialer Möglichkeiten. Die Zusammenstellung der Analysegegenstände begründet sich entscheidend aus dem Zusammenspiel ihrer Impulse mit dem theoretischen und begrifflichen Zugang der jeweiligen Kapitel. Mit der ambivalenten filmischen Per-

71 Die Analyse multipler Einsprüche umfasst auch die diskursanalytische Betrachtung von Reaktionen auf die jeweiligen Untersuchungsgegenstände.

72 <https://www.youtube.com/watch?v=4Y1lZQsyuSQ> (letzter Zugriff: 28.02.2024).

spektive von *THE ACT OF KILLING* werden Überlegungen zu den Dynamiken der Adressierung anhand einer Selbst-Verortung ausgehend vom Kino entwickelt. Dem Film kommt insofern eine besondere Stellung zu, als die übrigen Fallstudien von der Erfahrung eines mobilisierenden, dringlichen Appells geeint werden, dessen Rhetorik der Krise die Gegenwart seines Publikums zu erfassen sucht. Die Krise ist eine paradigmatische rhetorische Situation. Zentrale Dimensionen einer Krisenrhetorik kommen in der Heterogenität sich gegenseitig perspektivierender multipler Krisen in den Blick: alternative Zukunftsszenarien, Gemeinschafts-adressierungen, Handlungsappelle und Affektökonomien. *THE ACT OF KILLING*, der sich im Ethos durchaus als erfolgreiche Intervention inszeniert, soll nicht als reflexiver oder komplexer als die anderen diskutierten Beispiele dargestellt werden. Ich möchte an dieser Stelle aber zwei andere Aspekte an der sich vom künstlerischen Festivalfilm zum YouTube-Video bewegenden Buch-Dramaturgie herausstellen. Der eine Aspekt betrifft das bereits erwähnte Verhältnis zur klassischen Redesituation, also eine Spannung von einem ausgeprägten Gefühl für die Entfaltung einer filmischen Welt zur Präsenz von inszenierten Sprecherpositionen. Solche sind prominenter in den Fallstudien des zweiten Teils zu finden. Der andere Aspekt berührt den Aspekt der Dramaturgie des Buchs selbst. In der Bewegung der Filmanalysen faltet die Zweiteilung des Buchs die Polarität einer medialen (Selbst-)Verortung zwischen Film und Webvideo auf, wenngleich ihre Spannung alle Fallstudien berührt. So versucht das Buch entlang dieser beiden Pole, die Spannung zwischen den Prinzipien gerichteter Bewegungen und netzartigen Vor- und Rückgriffen produktiv zu machen, wie sie auch die verschiedenen untersuchten Einspruchserfahrungen betreffen.



Teil I: **Audiovisuelle Selbst-Verortungen | Kino**

2 Erfahrung eines Gegen-übers: Dynamiken der Adressierung im Filme-Sehen

In diesem ersten Teil des Buchs wird eine poetologische Untersuchungsperspektive auf Prozesse audiovisueller Selbst-Verortungen entwickelt. Ausgangspunkt der kommenden theoretischen Überlegungen ist die Annahme, dass die Gegenwart der Einspruchserfahrung, also des Verhaltens eines solchen kommunikativen Akts, an der *Wahrnehmung eines Gegen-übers* hängt. Wobei der Genitiv durchaus im doppelten Sinne ein wahrnehmendes und wahrgenommenes Gegen-über impliziert: genitivus subjectivus, genitivus objectivus. Das nun folgende Kapitel beleuchtet diesen Aspekt des situativen Filme-Sehens und greift die Überlegung auf, dass audiovisuelle Bilder selbst Einspruch erheben: *Was bedeutet es, audiovisuelle Bilder als Gegen-über im Filme-Sehen zu denken?*

Ausgehend von dieser Frage beschäftige ich mich mit audiovisueller Kommunikation und ihrer Medienspezifik, allerdings ohne ein Modell zu entwerfen, mit dem umfassend die Medienspezifik audiovisueller Bilder als eine Grundlage für die weitergehenden Überlegungen geklärt wäre und von dem aus sich Vergleiche zu anderen Medien ableiten ließen.¹ Es gilt jedoch, eine Idee davon zu entwickeln und zu präzisieren, was es heißt und was daraus folgt, hier vom Filme-Sehen zu sprechen, und zwar in der Auseinandersetzung mit konkreten audiovisuellen Bildern und spezifischen Einspruchserfahrungen. Um die Implikationen eines Mediums der Wahrnehmung bzw. eines Wahrnehmungsgeschehens für ein Denken audiovisueller Kommunikation aufzuzeigen,² werde ich die Analyse zu *THE ACT OF KILLING* (Joshua Oppenheimer, DK / NO / GB 2012) und dessen Adressierungsdynamiken aus der Einleitung fortführen und vertiefen.

In den Fokus rückt mit dem Begriff der Adressierung die Relation von audiovisuellen Bildern und Zuschauer*innen. Insbesondere in seinem Verhältnis zum Problem der Kommunikation ist der Nexus von Einspruch und Adressierung hier von Bedeutung. Im Rahmen kommunikativer Prozesse evoziert die Adressierung einmal einen Ort, zum Beispiel die Adresse als Postanschrift, einmal eine damit verbundene Tätigkeit, das heißt das Festlegen einer Adresse, ein anderes Mal im-

1 Eine jeweils durchaus andere Stellung hat die Medienspezifik in den verschiedenen filmtheoretischen Positionen, die ich im Folgenden diskutieren werde.

2 Vgl. zu diesen Implikationen auch Christina Schmitt, Sarah Greifenstein: *Cinematic Communication and Embodiment*. In: Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva Ladewig, David McNeill, Sedinha Tessendorf (Hg.): *Body – Language – Communication: An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*. Berlin / New York 2014, S. 2061–2070; Schmitt: *Wahrnehmen, fühlen, verstehen*.

pliziert sie, gebunden an einen Richtungsvektor, die Bewegung zu einer Adresse, und schließlich – darum wird es zentral gehen – meint sie das Verorten einer Adresse durch die Bewegung selbst. Das jeweilige Denken der Adressierung bestimmt das Verhältnis von Medienspezifik und Kommunikation in seinem Kern. Sind audiovisuelle Bilder das Mittel, um zu kommunizieren, indem sie übertragend zwischen Sendern und Empfängern stehen? Und bezeichnet Adressierung jene Relation von Sender und Empfänger? Welche Alternative zum (Ab-)Sender-Empfänger-Modell eröffnet eine Adressierung, die nicht von der (Produzent*innen-)Intention aus gedacht ist, sondern von der Verortung im Vollzug des Filme-Sehens?

Im Folgenden werden unterschiedliche filmtheoretische Positionen und ihr Denken der Adressierung in Kontakt, nicht aber in Einklang miteinander gebracht. Die filmtheoretischen Überlegungen bilden keinen umfassenden Überblick über den Forschungsstand zu Adressierung und audiovisuellen Bildern, sondern sind von vornherein durch das Problemfeld des Einspruchs der Wahrnehmung perspektiviert und auf die Konturierung eines Prozesses des Erscheinens eines Gegen-übers im Filme-Sehen gefluchtet.³ Den Anfang bildet eine linguistisch instruierte Theorie der Enunziation, mit der die Frage des ‚Wer spricht?‘ als (problematischer) Ausgangspunkt aufgegriffen und angesichts derer entscheidende theoretische Probleme zu audiovisuellen Selbst-Verortungen aus einer poetologischen Perspektive entwickelt werden sollen.

2.1 Enunziation und der Ort des Filmtexts

Zentral ist die Adressierung für Francesco Casetti und Christian Metz im Rahmen ihrer Diskussion filmischer Enunziation.⁴ Beide beziehen sich mit der Enunziation auf Emile Benvenistes linguistischen Begriff:

³ Textuelle Zuschauertheorien beispielsweise beschreibt Judith Mayne resümierend anhand des Begriffspaars Adressierung und Rezeption: „the relationship between cinematic address and cinematic reception opens up a space between the ideal viewer and the real viewer. Address refers to the ways in which a text assumes certain responses, which may or may not be operative in different reception conditions.“ Judith Mayne: *Paradoxes of Spectatorship* [1994]. In: Linda Williams (Hg.): *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. New Brunswick, New Jersey 1995, S. 155–183, hier S. 157.

⁴ Vgl. Francesco Casetti: *Inside the Gaze: The Fiction Film and its Spectator*. Bloomington, Indianapolis 1998; Christian Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [1991]. Münster 1997.

Benveniste [trennt] bei sprachlichen Äußerungen zwischen dem Akt, der sie hervorbringt, (der *énonciation*) und dem eigentlichen „Text“ (dem *énoncé*). Die *énonciation* ist somit einmal als Produktion zu verstehen, dann als Übergang von der virtuellen Instanz des Sprachsystems zur konkreten, individuellen, tatsächlichen Äußerung, schließlich als eine *Aneignung*, die die Instanz des *Sprechenden* (und korrelativ die des Adressierten) voraussetzt.⁵

Gleich zu Beginn sei angemerkt, dass ich Benvenistes linguistischen Begriff aufgrund seines vorausgesetzten Sprachsystems nicht auf audiovisuelle Bilder übertragen werde.⁶ Die Auseinandersetzung von Metz mit der Enunziation hinsichtlich der reflexiven Konfigurationen spezifischer filmischer Äußerungen lese ich als eine, der die aufgeführten Aspekte zum Problem geworden sind.

Sowohl Casetti als auch Metz diskutieren Film als Text, wobei sie beide zwischen der Enunziation des filmischen Texts und einer Kommunikation (von konkreten Autor*innen und Zuschauer*innen) in Bezug auf die Rezeption unterscheiden. Doch während sich Casetti in einer pragmatischen Ausrichtung für das Verhältnis zwischen einem deiktischen adressierten ‚Du‘ und den individuellen Zuschauer*innen „in flesh and blood“ interessiert, also gerade für das Verhältnis von Enunziation und Kommunikation, konzentriert sich Metz auf die textuelle Enunziation, „die mit dem Text und allein mit diesem verbunden“ sei.⁷ Ausgangspunkt für Metz ist die Kritik an Casettis Ansatz. Die Enunziation ausgehend von der Deixis zu Konzeptualisieren, berge ein Risiko, nämlich „Anthropomorphismus, linguistische Etikettierung und das Gleiten der Enunziation in die Richtung der Kommunikation (d. h. zu

5 Frank Kessler, Sabine Lenk, Jürgen E. Müller: Christian Metz und die Enunziation. Einleitende Anmerkungen zur Übersetzung. In: *montage AV* 3/1 (1994), S. 5–10, hier S. 5; vgl. auch Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 2; Casetti: *Inside the Gaze*, S. 18.

6 Die Differenz zwischen Enunziation und Enunziat, also im Sinne eines Übergangs vom Sprachsystem oder Code zu spezifischen Äußerungen, bezieht Warren Buckland auf die semiotische Modellbildung und die Unterscheidung zwischen „the non-perceptible and the perceptible“. Warren Buckland: *The Cognitive Semiotics of Film* [2000]. New York 2003, S. 54. In der Filmsemiotik werde die Medienspezifik definiert im Hinblick auf die unveränderlichen Merkmale, die sich in allen Filmen manifestieren und die Einzigartigkeit der filmischen Mittel zur Artikulation und Vermittlung von Erfahrung bestimmen: „Film semioticians define specificity not in terms of film’s invariant surface (immediately perceptible) traits, but of its underlying (non-perceptible and non-manifest) system of invariant traits.“ Buckland: *The Cognitive Semiotics of Film*, S. 6. Daher sei es der erste Schritt in der Entwicklung einer semiotischen Filmtheorie „to construct a model of the non-perceptible system underlying films, which involves identifying the properties and parts of this underlying system, together with the way they interrelate and function.“ Buckland: *The Cognitive Semiotics of Film*, S. 7. Im Folgenden wird kein solches semiotisches Modell konstruiert.

7 Siehe Casetti: *Inside the Gaze*, S. 11; bzw. Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 26.

realen und extratextuellen Beziehungen)“.⁸ (Metz merkt jedoch an, dass Casetti jenen Versuchungen nicht erliege und sogar explizit vor ihnen warne.)

Die Interaktion von Film und Zuschauer*in, schreibt Casetti, beruhe auf einer Trennung von Innen und Außen.⁹ Im Außerhalb des Films würden die Zuschauer*innen durch Blicke und Stimmen adressiert: „The film continually directs outward the glances and voices which inhabit it – out toward someone whose existence it presupposes, or rather requires – with the hope of a response. The film, in sum, offers itself to sight“.¹⁰ Dabei seien die vier Rollen der Enunziation, die er als „enunciator, enunciatee, narrator, narratee“ benennt, strukturell auf Körper – „a body is at once the support and the reserve of a role“ – angewiesen.¹¹ Die Rolle des „enunciatee“ ist jenes vom Film implizierte Du, das sich mit den Körpern konkreter Zuschauer*innen zu verbinden sucht:

8 Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 16; Warren Buckland verweist darauf, dass die Deixis in Casettis Ansatz auf Personalpronomen verengt wird. Vgl. Buckland: *The Cognitive Semiotics of Film*, S. 69. Dagegen umfasse die Studie der Deixis bei Karl Bühler, der sich mit ihr in Hinblick auf die Weisen, sich in einer Umgebung zu orientieren, beschäftigt hat, prominent auch Zeigegesten. Bühler unterscheidet verschiedene Modi des Zeigens: „ad oculos“, „anaphorisch“ und „Deixis am Phantasma“. Buckland: *The Cognitive Semiotics of Film*, S. 80. Bühlers Kapitel zur sprachlichen Deixis, zum „Zeigefeld der Sprache“ und den Zeigewörtern setzt gerade mit der „Arm- und Fingergeste des Menschen, der unser Zeigefinger den Namen verdankt“, an. Karl Bühler: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart 1965, S. 79. Das Zeigefeld der Sprache ist gebunden an immer spezifisch situierte Sprechakte. Bühler schreibt, dass die Fingergeste und die Stimmeigenschaften „adressenhaft“ fungieren und den Angesprochenen als solchen treffen und aufrufen, bevor er durch geformte Wörter getroffen und aufgerufen wird.“ Bühler: *Sprachtheorie*, S. 96. Zu einer körperlichen Dimension der Deixis, einem „Körpertastbild“ und der „ich-hier-jetzt origo“ des Zeigefelds bei Bühler in phänomenologischer Perspektive vgl. auch Robin Curtis: *Deixis and the Origo of Time-based Media: Blurring the ‚Here and Now‘ from the Dickson Experimental Sound Film of 1894 to Janet Cardiff’s Installation Ghost Machine*. In: Christina Lechtermann, Kirsten Wagner, Horst Wenzel (Hg.): *Möglichkeitsräume: Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*. Berlin 2007, S. 255–266, hier S. 258. Siehe auch Eileen Rositzka: *Cinematic Corpographies: Re-Mapping the War Film Through the Body*. Berlin / Boston 2018, S. 64.

9 Für die Interaktion gilt: „a film’s ‚inside‘ and ‚outside‘ are constantly interactive and capable of dissolving into one another“, Casetti: *Inside the Gaze*, S. 15.

10 Casetti: *Inside the Gaze*, S. 9.

11 Mit „support“ ist hier gemeint: „a body facing a role is like a photographic plate that reveals an image’s precise contours“, „an effective presence is needed to adjust the lines of conduct and to organize the perpetually fleeting points of view around a fixed point.“ Und „reserve“ meint: „The plate is also a palimpsest whose superimposed inscriptions bear the traces of preceding inscriptions, each trace serving as an occasion of memory.“ Casetti: *Inside the Gaze*, S. 41–42. Der Körper wird als fotografische, palimpsestische Platte beschrieben und nicht die Leinwand als Wunderblock wie bei Thierry Kuntzel. Vgl. zu letzterem bzw. zu Sigmund Freuds Modell des Wunderblocks in Bezug auf eine aktuelle Filmerfahrung und vergangene Kinoerfahrungen Sa-

In the end, the target toward which the filmic discourse aims, and which it directly posits through the very fact of its own existence, lies outside its scope. Existing beyond the screen, the target is much more than a simple expectation. Left as a mere enunciative role, this *you* will never become that which would make it complete, a body.¹²

Niemals verschmilzt das implizierte Du des filmischen Texts mit dem Körper, der als Ziel außerhalb des Texts liegt, also vor der Leinwand sitzt. Das vom Film positionierte Du diene als Interface zwischen zwei getrennten Welten: „an actual *interface* between the world represented on screen and the world in which the screen is nothing but one object among many“.¹³ Allerdings hat diese Gegenüberstellung von Welten einen narratologischen Einschlag, ist doch die filmische Welt als repräsentierte auf die Diegese verengt: „a place of mediation between a staged universe and its destiny, between a diegesis and its reception.“¹⁴ Das so als Ort der Vermittlung dienende Du impliziert den Versuch des filmischen Texts, der sich an einen Zuschauenden als Gesprächspartner („interlocutor“) richtet, Grenzen zu überwinden.¹⁵ Das Interface des deiktischen Du situiert sich zwischen dem Enunziat und dem Akt der Kommunikation, wobei die (Möglichkeit einer) Intervention auf Seiten tatsächlicher Körper im Kommunikationsakt angesiedelt wird.¹⁶ Wenn aber das Du der enunziativen Rolle niemals Körper wird, „das empirische DU definitiv außerhalb der Reichweite des Films“ liegt, wie Metz reformuliert, was ist der Status des „interfazialen DU“?¹⁷ Herauszustellen ist die theoretische Problemfrage, in welchem Verhältnis die Position einer filmischen Äußerung und der Körper von Zuschauer*innen zu denken sind. Die Entgegnung und Konzeption von Metz führen zunächst in eine andere Richtung. Auf das Problem werde ich allerdings zurückkommen und den Faden wiederaufnehmen.

In einem Vorwort zur englischen Ausgabe von *Inside the Gaze: The Fiction Film and its Spectator* schreibt Metz, dass Casetti von zwei Zuschauenden spreche:

[O]ne is in reality sitting in the movie theater, while the other is actually a site within the film's own center, which it designates through its addresses and other marks. This second

bine Nessel: *Kino und Ereignis. Das Kinematografische zwischen Text und Körper*. Berlin 2008, S. 164. Zum lebendigen Bild als schwarzem Schichtträger bei Gilles Deleuze siehe auch Abschnitt 2.3 dieses Kapitels.

12 Casetti: *Inside the Gaze*, S. 127.

13 Casetti: *Inside the Gaze*, S. 129.

14 Casetti: *Inside the Gaze*, S. 129.

15 Die filmische Destination wird auf zwei Grenzen bezogen: „the limit separating a presupposition from a position, an enunciation from an énoncé“, „the limit separating a should-be reality from a factual one, enunciation from communication“. Casetti: *Inside the Gaze*, S. 127.

16 Casetti: *Inside the Gaze*, S. 131.

17 Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 20.

spectator – the enunciate – does not exist. Casetti [...] maintains at an arm's length the solid expectation, the enigmatic perspective – which he makes almost palpable – of a possible comparison of these two spectators, or an interface which would put them in contact, as though there were some superior entity of which these are the two faces.¹⁸

Infrage gestellt ist die Existenz einer wechselseitigen Schnittstelle. Für Metz gibt es keine zwei, jeweils unterschiedlichen Sphären zugeordnete Zuschauenden. Vielmehr ist nur eine Person als Zuschauende zu bezeichnen. Deren Konzeption als Gesprächspartner wiederum verliere im Falle des Films ihren Reiz, weil sie dessen entkleidet sei, was sie auszeichne, „nämlich der Vorstellung der Möglichkeit einer unmittelbaren Interaktion“ – wie etwa im Falle des mündlichen Austauschs in einer face-to-face-Kommunikation: Die Möglichkeiten eines direkten Kontakts eines ICH von Film und Zuschauer*in sowie wechselseitigen Einflusses beider aufeinander seien nicht gegeben.¹⁹ Metz spricht daher von einer unpersönlichen Enunziation und betrachtet den Film als nicht anthropomorph. In diesem Rahmen tauchen bei ihm der Begriff der Adressierung und die Diskussion des Orts des Films auf. Gegenübergestellt wird der Ort (oder die Welt) der Rezeption und der Filmtext, der sich an seinem eigenen Ort bewegt:

Und dennoch ist der Film, so wie er sich über die interne Analyse (und über die Untersuchung des „Orts des Zuschauers“) erschließt, ein Element, das – in Verbindung mit vielen anderen – diese Reaktionen determiniert. Doch das Gewicht äußerer Faktoren macht jede

18 Casetti: *Inside the Gaze*, S. xv. Mit Zuschauer*innen als ‚Interlocutor‘ scheint Casetti gerade die von Metz angeführten beiden Zuschauendenkonzeptionen aufeinander beziehen zu wollen: „one must accept that the text manifests the need for an interlocutor both as a participant in the game and as a guide to the reception process. Although quite distinct, the tasks of implicating an individual of flesh and blood and that of developing a symbolic construction will nonetheless interact.“ Casetti: *Inside the Gaze*, S. 11. Casetti verweist auf zwei Vorstellungen von Zuschauenden in der Semiotik (Gleiches gilt für Kommunikationstheorien), jene vom ‚spectator as decoder‘ und jene vom ‚spectator as interlocutor‘ – ersterer decodiert eine codierte Botschaft, letzterer sei jemand „to whom one can address the propositional structures and who can be expected to show signs of understanding accomplice to the character that appears on the screen, a partner who can be given a task and who will carry it out in good faith.“ Casetti: *Inside the Gaze*, S. 5. Letzteres Zuschauerverständnis ist auch zentral für Casettis spätere Überlegungen zur „negotiation“. Vgl. Francesco Casetti: *Communicative Negotiation in Cinema and Television*. Mailand 2002. Wenn im Folgenden die Adressierung und audiovisuelle Kommunikation ebenfalls nicht als (De-)Codierung verstanden wird, dann soll dennoch nicht diese Vorstellung von Zuschauer*innen als „conscious partner“ dagegensetzt werden.

19 Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 18. Die Zuschauer*innen könnten keinen Einfluss auf die festgelegte Abfolge der filmischen Bilder nehmen. In diesem Zusammenhang mahnt Metz auch an, zu bedenken, welche Bezeichnung man interaktiven Medien gibt, wenn bereits das Kino durch eine Interaktion beschrieben wird.

Vorhersage vom Text aus sehr schwierig, genauso wie dieser uns nicht viel (auf direkte Weise) über seinen Autor verrät. Die Situation ist zugleich seltsam und banal: Die Merkmale des Films haben ganz offensichtlich Einfluß auf die Rezeption; doch diese gehört einer anderen Welt an, die eine unabhängige Untersuchung erfordert. Die Kombination bekannter und unbekannter Faktoren führt zu einer unbekanntem Größe, die es an Ort und Stelle zu entdecken gilt. Und der Film hat seinerseits seinen Platz, nämlich anderswo: Er bewegt sich an seinem eigenen Ort.²⁰

Wenn Metz die Vorstellung eines eigenen Orts des Films äußert, dann ist jener auf die Leinwand bezogen, die er als „den Ort der Enunziation“ bezeichnet.²¹ Durchaus in Kontrast zu diesem Gedanken, aber in Bezug auf verschiedene Weltverhältnisse (wie sie auch Casetti als Diskussionspunkt aufwirft) wird die Bewegung filmischer Bilder als Frage ihrer Verortung in der weiteren Arbeit besprochen. Dabei werden wechselseitige Relationierungen angenommen, die den Ort des Films nicht zu einer stabilen, ahistorischen Größe werden lassen – nicht zuletzt, indem der einzelne Film in poetologischer Perspektive nicht mehr isoliert betrachtet wird.

Doch zunächst zurück zu Metz und zur Frage der Adressierung: Explizit verwendet er den Begriff für Markierungen oder Konfigurationen der Enunziation, die er anhand von spezifischen Filmbeispielen analysiert. Er nennt „die Adressierung durch die In-Stimme, durch die Off-Stimme und durch die Schrift (Texttitel)“²² und wählt den Begriff vornehmlich für sprachliche, das heißt gesprochene oder geschriebene Adressierungen, aber auch für „die [*reflexive*] Adressierung durch den Blick“.²³ Die Adressierung ist für Metz verbunden mit Fällen, in denen der Film den Betrachter nicht ignoriert, sondern „im Gegenteil auf ihn loszugehen

20 Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 178–179.

21 Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 58.

22 Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 30. Die von Metz im Hauptteil seines Buches untersuchten enunziativen Figuren sind „Adressierungsstimmen im Bild – Blicke in die Kamera“, „Adressierung vermittelt der Off-Stimme – Verwandte Töne“, „Schriftliche Adressierungen – Adressierende Titel“, „Sekundäre Leinwände, oder das Rechteck im Quadrat“, „Spiegel“, „Das Dispositiv zeigen“, „Film(e) im Film“, „Subjektive Bilder“, „subjektive Töne“, „Point-of-view“, „Die Ich-Stimme und verwandte Töne“, „Der objektiv-gerichtete Modus – Enunziation und Stil“ und „Neutrale‘ Bilder und Töne?“. Der Umstand, dass Metz feststellt, „das Kino [besitze] keine feststehende Liste enunziativer Zeichen, sondern verwendet beliebige Zeichen [...] in enunziativer Weise“ (Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 12), verweist auch darauf, dass keine solche Liste vor und unabhängig von der Entfaltung spezifischer Filme festzulegen ist.

23 Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 31. Außerdem verweist er darauf, dass es weitere klassische oder nicht-klassische Adressierungsweisen gebe.

scheint.²⁴ Diese Adressierungen sind als Markierungen der Enunziation textuelle Konfigurationen. Der Gedanke einer intrinsischen textuellen Reflexivität ist zentral für Metz' Auseinandersetzung mit der Enunziation als Akt der Textproduktion, und zwar hinsichtlich des Filmtexts selbst, das heißt eines Selbst des Films und seiner Markierungen. Dies zeigt sich, wenn Metz die Enunziation von einer Reduktion auf die Deixis als „ICH-HIER-JETZT“ abgrenzt und gar definiert als den „semiologische[n] Akt, durch den bestimmte Teile eines Textes uns diesen als Akt erscheinen lassen“.²⁵ Mit dem Film, der von sich selbst und der Position der Zuschauer*innen erzählt, sei jene Verdopplung gegeben, die mit der Unterscheidung von Enunziation und Enunziat einhergeht; sie sei aber keine deiktische, aufgeteilt in ein textuelles Drinnen und Draußen, sondern anhand reflexiver Konstruktionen des Produkts ins Innere des Textes verlagert. Am Schluss seines Buches fasst Metz noch einmal zusammen, dass es ihm darum gehe, dass „die filmische Enunziation unpersönlich, textuell wie auch metadiskursiv“ sei und „ihr Enunziat entweder kommentiert oder reflektiert“.²⁶ Seine oppositionellen Begriffspaare (von Enunziator und Enunziatär bzw. Quelle und Ziel) verabschiedet er zugunsten der Funktion der Enunziation, eines Prozesses auf Seiten der Produktion, der die Zuschauer*innen auf Seiten der Rezeption gegenüberstehen.²⁷ Dabei bestehe eine „Dissymmetrie zwischen beiden Polen“:

Auf Seiten des ‚Sendens‘ ist niemand, keine Person, nur ein Text; der Enunziator existiert, wie gesagt, nicht – oder besser: er ist nur eine Personifizierung der Enunziation. Beim ‚Empfang‘ dagegen gibt es zwangsläufig immer eine Person (oder mehrere), zumindest einen Zuschauer, den Analysierenden [...], denn ohne ihn wüßte niemand etwas von dem Text, ja nicht einmal etwas von dessen Existenz.²⁸

Herauszustellen ist eine herstellende Prozessualität, die durchaus einen Anknüpfungspunkt für die weiteren Überlegungen bildet. Mit dem Fokus auf die Enunziation wird das Sender-Empfänger-Modell nicht komplett außer Kraft gesetzt, aber zumindest ein Prozess in den Blick genommen, welcher nicht von den produzierenden Filmemachenden ausgeht, sondern von einem (unpersönlichen) Text, der

24 Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 30. Casetti wählt für diese (direkten) Adressierungsweisen (inklusive des Blicks in die Kamera) den Begriff der Interpellation. Siehe unter anderem Casetti: *Inside the Gaze*, S. 16.

25 Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 11. Bei Casetti heißt es: „[T]here is always something in the énoncé which reveals and attests to the presence of the act.“ Casetti: *Inside the Gaze*, S. 19.

26 Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 186.

27 Die Opposition von Enunziator und Enunziatär ersetzt Metz zunächst durch die Begriffe Quelle und Ziel, mit denen gerade nicht bestimmte Filmschaffende bzw. Zuschauende gemeint sind.

28 Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 175.

sich an seinem eigenen Ort bewegt. Das heißt auch, dass die (audiovisuelle) Äußerung durch die „unhintergehbare Prozessualität der Enunziation“ ent- und in ihr besteht.²⁹

Mit Blick auf Personifizierungen differenziert Metz die „Ebene der Enunziation (im Singular)“ in zwei Schichten, eine textuelle (der Markierungen) und eine personalisierte („Enunziator, Erzähler und ihre Kollegen“). Letztere sei eine der Attributierung: „Die Markierung wird jemandem zugeschrieben“.³⁰ Allerdings schreibt Metz etwas später über Dokumentarfilme mit Voiceover, dass dort ein Enunziator erscheine: „Hier haben wir unabweisbar eine Person, da es nicht die Theorie, sondern der Text selbst ist, der eine solche auftreten lässt“.³¹ Ein filmischer Enunziator sei immer eingebettet. Das heißt auch, wenn jener Enunziator wie im Falle der angesprochenen Dokumentarfilme „für den gesamten Film verantwortlich“ sein könne, dann ist dieser „Enunziator ersten Grades“ immer noch an die erste diskursive Ebene des Textes gebunden, „die tatsächlich erste, die immer unpersönlich ist, nämlich die Enunziation.“³² In Bezug auf den Begriff der Markierungen stellt Metz fest, dass man „im militanten Geist eines dekonstruktivistischen Avantgardismus und einer beherzten semiotischen Ideologiekritik“ lange dachte, „daß die ‚Markierungen‘ oder Konfigurationen der Enunziation als unfehlbaren Effekt bzw. als verdienstvolle Definition hätten, in die Mauer des

29 Sulgi Lie: *Die Außenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik*. Zürich 2012, S. 90. Im Rahmen eines „negativen Projekts“ der politischen Filmästhetik, nämlich zur Außenseite des Films als dessen abwesende Ursache, verweist Sulgi Lie auf eine Textstelle, in der Metz theoriegeschichtlich „[d]as Gefühl eines Ortes der Abwesenheit, diese paradoxe Figur des Ursprungs“ als Thema beschreibt, „über das sich die Filmwissenschaftler, die sich für die Narration oder die Enunziation interessieren, einig sind. [...] Die Meinungsverschiedenheiten beginnen da, wo es darum geht, diesen Ort zu beschreiben und ihm einen theoretischen Status zu verleihen. Bei vielen Autoren gibt es ein Bedürfnis, diesen Ursprung oder diese Entleerung zu *personifizieren*.“ Lie: *Die Außenseite des Films*, S. 92. Vgl. Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 166, 168, 169. Demgegenüber setzt Metz den Film selbst und den Prozess der Enunziation. Lie wiederum kritisiert diese Besetzung einer Leerstelle und „plädiert für die uneinholbare Negativität der Enunziation.“ Lie: *Die Außenseite des Films*, S. 93. Die vorliegende Untersuchung von Einspruchserfahrungen im Filme-Sehen interessiert sich wiederum für die Kehrseite permanenter historisch spezifischer (Neu-)Verortungen.

30 Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 173.

31 Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 181.

32 „Ich möchte im Film drei diskursive Ebenen unterscheiden: 1) die tatsächlich erste, die immer unpersönlich ist, nämlich die Enunziation; 2) eine eventuelle zweite Ebene, die einem Enunziator ersten Grades entspricht (der diegetisch sein kann oder auch nicht und für eine Erzählung oder anderes verantwortlich zeichnet); 3) gegebenenfalls weitere Ebenen, die zeitweiligen Enunziatoren entsprechen (die für Erzählungen oder anderes die Verantwortung übernehmen, im Prinzip aber immer diegetisch sind, weil sie zumindest hypothetisch immer schon im Text anwesend sind).“ Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 184.

Glaubens, des Imaginären, des Dispositivs eine Bresche zu schlagen.“³³ Aber, so Metz:

Indem man die Enunziation als Entblößung des Enunziats, als Anklage, als Entschleierung des schamhaft Verborgenen auffaßte, hatte man fast vergessen, daß eben dieses Enunziat von ihr hervorgebracht wird und daß ihre Hauptfunktion nicht aufdecken, sondern herstellen heißt.³⁴

Dieses Herstellen und die Reflexivität des Akts, der die Enunziation ist, reduziert sich nicht „auf lokalisierte und quasi-unverbundene ‚Markierungen‘ [...], sondern sie ist koextensiv in jedem Film vorhanden und wirkt an der Komposition einer jeden Einstellung mit: selbst wenn sie nicht immer markiert ist, ist sie immer am Werk.“³⁵ Dabei lässt sich mit Blick auf den herstellenden Prozess der Enunziation, der koextensiv zum Enunziat (jenseits von etwaigen Markierungen) besteht, eine „tendenzielle Verflüssigung der Trennung zwischen Enunziation und Enunziat, Ursache und Wirkung, Absenz und Präsenz“ beobachten.³⁶ Der Ort (des Selbst) des Films ist eine Frage seiner Reflexivität ausgehend von der je spezifischen Entfaltung – bei Metz unabhängig von der Wahrnehmung, die hingegen im Folgenden den Ausgangspunkt der Diskussion von Prozessen des Herstellens und Entfaltens, von Reflexivität und Performativität bildet.

Kritik am Immanentismus der unpersönlichen Enunziation, am Fokus auf einen autonomen Filmtext übt Roger Odin, indem er eine ergänzende Verschiebung vorschlägt. Er führt einen pragmatisch-kontextuellen Ansatz ins Feld, der theoretisch und analytisch verschiedene Lektüremodi ins Zentrum rückt, deren Aktivierung für die Konstitution von Kommunikationsräumen zentral sei.³⁷ Im

33 Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 33–34. Damit reagiert Metz auf die ideologiekritischen Debatten der 1970er Jahre und eine Einteilung von (reflexiven) Filmen, die auf eine Unterscheidung von „discours“ und „histoire“ nach Benveniste zurückgeführt werden kann.

34 Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 33–34.

35 Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 26.

36 Lie: *Die Außenseite des Films*, S. 91. Lie schreibt dort auch: „Die filmische Enunziation ist nichts anderes als der Akt ihrer textuellen Performativität“. Gerade der Gedanke der Performativität ist entscheidend für eine Medialität, in welcher die Äußerung nicht von ihrem Äußerungsakt zu lösen ist.

37 Ein solcher pragmatisch-kontextueller Ansatz sei bei Metz nicht vollständig abwesend, bemerke dieser doch, dass der Blick in die Kamera „Formen annehmen [konnte], die man gar nicht vermuten würde“. So betrachte der Zuschauer des Kinos der Frühzeit ihn als etwas Normales, weil „[sich] das Dispositiv [...] entschieden von dem heute vorherrschenden unterscheidet“. Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 32, zitiert nach Roger Odin: *Kommunikationsräume. Einführung in die Semiopragmatik* [2001], hg. von Magali Trautmann, Guido Kirsten, Philipp Blum, Laura Katharina Mücke. Berlin 2019, S. 37. Was hier diskutiert wird als „externe Einschränkungen [, welche] die Bedingungen der Möglichkeit des Kinos bestimmen“, ließe sich allerdings auch in einer Perspektive der Historizität (als Historizität der Perspektiven) beschreiben, das heißt als Frage der Geschichtlichkeit der Medienwahrnehmung.

Rahmen seiner Theorie der Semiopragmatik entwickelt Odin ein umfassendes Kommunikationsmodell, das zwischen dem „Raum der Sendung“ und dem „Raum der Rezeption“ unterscheidet. Diese werden wiederum im Kommunikationsraum überbrückt, einem Raum, „der durch ein Bündel an Bedingungen bestimmt ist, das die Aktanten (E) und (R) dazu treibt, Bedeutung entlang derselben Achse der Relevanz zu produzieren.“³⁸ Odins pragmatische Überlegungen beruhen auf einem semiotischen Textbegriff, der Anspruch auf eine weite Übertragbarkeit auf unterschiedliche Medien und Situationen erhebt und nicht primär die Medienspezifität audiovisueller Bilder im Blick hat, auch wenn Odin seine Gedanken ausgehend vom Film entwickelt.³⁹ Ein solches allgemeines Kommunikationsmodell ist nicht das Ziel der vorliegenden Theoriearbeit. Vielmehr ist die Erkundung des Einspruchs der Wahrnehmung hier jeweils an spezifische audiovisuelle Bilder geknüpft und ergibt sich poetologisch mit deren Perspektive.

Siedelt Metz die Enunziation auf Seiten einer Produktion an, so ist deren Attribuierung bei Odin hingegen auch von der Rezeption abhängig. Die Rezeption von Filmen wie sie Odin beschreibt, also der Vorgang, dass verschiedene Zuschauer*innen in je unterschiedlichen Kontexten durchaus andere Lektüremodi aktivieren, die sich auf verschiedenen Ebenen, unter anderem die affektiven und enunziativen Beziehungen, unterscheiden, beeinflusst in diesem theoretischen Modell die Erfahrung eines Enunziators. Die enunziative Ebene verschiedener Lektüremodi unterscheidet sich darin, wie eine Äußerungsinstanz auf Seiten eines Senders (der Produktion) konstruiert wird. Die Konstruktion eines Enunziators als Äußerungsinstanz sei abhängig von textuellen und kontextuellen Faktoren. Odin verweist auf das Theoriebeispiel eines Hin und Her, in dem die textuellen Enunziationsmarkierungen um extratextuelle ergänzt werden: „Paratexte, Programmspalten, Genrebezeichnungen etc.“⁴⁰ Im Rahmen seiner Darlegung einer dokumentarisierenden Lektüre unterscheidet er vier große Produktionsmodi:

[...] zwei dem Film externe: die Produktion durch den Leser und die Produktion durch die Institutionen, in denen die Lektüre der Filme abläuft; zwei dem Film interne: die Produktion durch den Vorspann und die Produktion durch das stilistische System des Filmes.⁴¹

38 Odin: *Kommunikationsräume*, S. 63–64. Im Weiteren spricht Odin von den Aktanten (S) und (R): Sender und Empfänger.

39 In dieser Hinsicht spricht Odin selbst von einem allgemein ausgerichteten semiopragmatischen ‚Modell‘. Vgl. Odin: *Kommunikationsräume*, S. 30.

40 Odin erwähnt an dieser Stelle Gianfranco Bettetini. Odin: *Kommunikationsräume*, S. 38.

41 Roger Odin: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre [1984]. In: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 1998, S. 286–303, hier S. 299.

Im Unterschied zu Metz betont Odin eine Produktion auf Seiten der Zuschauer*innen. Dabei sind die verschiedenen Produktionen, ausgehend vom Film als Text, durch Innen-Außen-Beziehungen modelliert. Die Semiopragmatik betrachtet Odin als die Verbindung zweier Paradigmen: des immanentistischen und des pragmatischen. Darin kennzeichne sie „sowohl der Glaube an den Text und seine autonome Existenz als auch das Anerkennen der Tatsache, dass sich der Sinn eines Textes mit seinem Kontext ändert.“⁴² Hier zeigt sich, inwiefern der Kontext nur im Verhältnis zum autonom existierenden Text, in dieser Relation, besteht: Ausgehend von diesem Text wird alles andere Kontext. Welche Konsequenzen (etwa für eine pragmatische Untersuchungsperspektive und deren Vorstellung von Kontext⁴³) hat es dagegen, audiovisuelle Bilder an ihre Wahrnehmung zu knüpfen?

Im Verhältnis zum Begriff der Enunziation, der auf der Unterscheidung zwischen Enunziat und dem Akt der Enunziation beruht, ist auf die *Phänomenologie der Wahrnehmung* zu verweisen, im Zuge derer Maurice Merleau-Ponty feststellt, dass Wahrnehmung „eben gerade diejenige Aktart [ist], welche die Trennung des Aktes selbst von seinem Gegenstand nicht zulässt.“⁴⁴ Mit den Enunziationstheorien von Casetti und Metz sowie Odins semiopragmatischem Modell gerät gerade nicht in den Blick, welche Konsequenzen es hat, audiovisuelle Bilder als Wahrnehmungsgegenstände zu denken.⁴⁵ Was bedeutet es, die Enunziation an den zeitlichen Prozess des Wahrnehmens audiovisueller Bilder zu binden? Anstatt von einem Filmtext als Ausgesagtem und der Rezeption als dessen Empfang soll hier von einer filmischen Wahrnehmung ausgegangen werden, in der Wahrnehmung und Wahrgenommenes immer schon verbunden sind, es also keine ‚Aussagen‘ als Wahrgenommenes abgelöst von einem Wahrnehmungsgeschehen gibt.

Die drei theoretischen Ansätze sowie ihre Reibungen darzulegen, erschöpft sich nicht darin eine vom (Film-)Text ausgehende Untersuchungsperspektive zu-

42 Odin: *Kommunikationsräume*, S. 39.

43 Ist die Formulierung „pragmatisch-kontextuell“ eine Tautologie? Odin: *Kommunikationsräume*, S. 37. Auch Casetti bezeichnet seinen Ansatz als pragmatisch: „pragmatics is that branch of linguistics concerned with that what transpires in and around a text and its reception; a field of research concerned with the constantly interactive relation between text and context.“ Casetti: *Inside the Gaze*, S. 140, siehe auch S. 15. Zu überlegen ist, welche Konsequenzen es für eine Pragmatik hat, den Untersuchungsfokus auf das Erscheinen von audiovisuellen Äußerungen in konkreten Situationen zu legen.

44 Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung* [1945]. Berlin 1966, S. 427.

45 Vgl. aber Christian Metz: Zum Realitätseindruck im Kino [1965]. In: ders.: *Semiologie des Films*. München 1972, S. 20–35.

rückzuweisen.⁴⁶ Verschiedene theoretische Probleme, die sie aufwerfen, sind instruktiv für eine Diskussion von Dynamiken der Adressierung: die Frage nach dem Verhältnis einer filmischen Welt zur Welt des Publikums (vor allem bezogen auf die Positionierung und Adressierung einer verkörperten Zuschauer*in), die Frage nach dem Film selbst (im Verhältnis zu Filmemacher*innen und Publikum), die Überlegungen zur herstellenden Enunziation (gerade jenseits singulärer Markierungen) in einem Prozess der Entfaltung audiovisueller Bilder sowie attribuierten Personifikationen der Enunziation (abhängig von einer Wahrnehmungssituation). In dieser Konstellation kann die von Casetti in Bezug auf einen Körperbegriff diskutierte Interaktion den Weg zu einer dynamischen Konzeption der Erfahrung audiovisueller Bilder weisen: allerdings nicht im Sinne eines Innen und Außen des Films. Mit einer phänomenologischen Perspektive auf das Filme-Sehen als leibliche Zuschauer*innen-Erfahrung werden die Dynamiken der Adressierung in einem ersten Schritt auf eine Verortung in der und durch die Wahrnehmung gewendet.

2.2 „The Address of the Eye“: Leibliche Verschränkung der Filmerfahrung

Nach Vivian Sobchacks neophänomenologischer Filmtheorie, einem prominenten Ausgangspunkt für die phänomenologische Konzeptualisierung der Filmerfahrung, die sich insbesondere auf die Philosophie Maurice Merleau-Pontys stützt, sind filmische Bilder nicht nur synästhetische Wahrnehmungsgegenstände ihrer Zuschauer*innen, sondern eigene, reflexiv erfahrene Wahrnehmungsakte, die in einem Chiasmus von Ausdruck und Wahrnehmung gründen:

A film is an act of seeing that makes itself seen, an act of hearing that makes itself heard, an act of physical and reflective movement that makes itself reflexively felt and understood. Objectively projected, visibly and audibly expressed before us, the film's activity of seeing, hearing, and moving signifies in a pervasive, primary, and embodied language that precedes and provides the grounds for the secondary significations of a more discrete, systematic, less „wild“ communication.⁴⁷

⁴⁶ Dass der Textbegriff jenseits verschiedener kritischer Einwände auch für die vorliegende Untersuchung relevante Aspekte denkbar machen kann, zeigt sich bei Casetti, der den ‚Text‘ in Kontrast zum ‚Werk‘ oder zur ‚Botschaft‘ setzt: „The notion of text, by virtue of its very etymology, also evoked the idea of a dynamic construction, of an open and complex organization, of an intended object.“ Casetti: *Inside the Gaze*, S. 8.

⁴⁷ Vivian Sobchack: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton 1992, S. 3–4.

Die Unterscheidung von primärer und sekundärer Signifikation zielt auf das Primat der Wahrnehmung, der ein eigener, vorprädikativer Sinn zugesprochen wird.⁴⁸ Sobchacks phänomenologisches Projekt in *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* zielt auf die generellen Strukturen der kinematografischen Kommunikation, das heißt die primären Strukturen „against which the secondary (but always present) notion of systematic ‚distortion‘ can be identified and, indeed, from which it can be constituted as ideology, rhetoric, and poetics.“⁴⁹ Mit der Rede von der systematisch verzerrten Kommunikation bezieht sich Sobchack auf Jürgen Habermas, dessen Konzeption sie kurz zuvor kritisiert, wenn sie über ihre theoretische Studie schreibt:

It does not take as its focus the exposure of „distorted“ cinematic communication and, in fact, refuses the idealism that yearns for communication (an existential phenomenon) made completely rational, somehow „purged“ of historical and cultural prejudice or „distortion,“ somehow „cleansed“ of the contingencies and specificity of biased existence that make communication not only necessary but also possible. Similarly, although this study must be informed necessarily by rhetorical force and poetic linguistic praxis, it is not intended as a rhetoric or poetics of cinematic communication.⁵⁰

Gegenüber Sobchacks Fokus auf primäre Strukturen der kinematografischen Kommunikation soll hier mit Blick auf audiovisuelle Adressierungen gerade eine Perspektive eingenommen werden, die nach der „rhetoric or poetics of cinematic communication“ fragt, in der Annahme, dass die Adressierungen nur mit der und durch die Analyse der jeweiligen audiovisuellen Poetik und Rhetorik zu greifen sind.

Sobchack wiederum zielt primär auf Bedingungen der Filmerfahrung, einer „expression of experience by experience“, insbesondere die „intersubjective basis of objective cinematic communication“.⁵¹ Diese Intersubjektivität beruht darauf, dass direkte Erfahrung und existenzielle Präsenz im Kino sowohl dem Film als

48 Vgl. Thomas Morsch: *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München 2011, S. 159.

49 Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 8. Zuvor schrieb Sobchack bereits: „In no way is the following effort meant to deny the extra-cinematic, empirical, and contingent conditions that limit and affect the specific shape of actual (not merely possible) cinematic communication, systematically distorting it either spontaneously or willfully for ideological, rhetorical, and poetic purpose.“ Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 7.

50 Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 8. Nach dieser Abkehr vom Paradigma der aufzudeckenden Verzerrung greift sie in der zuvor zitierten Passage wiederum auf die systematische Verzerrung (dann aber in Anführungszeichen) als sekundärer Vorstellung von Poetik und Rhetorik zurück.

51 Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 5.

auch den Zuschauer*innen zukommen.⁵² Nur vermittelt sind in der Filmerfahrung die Filmemacher*innen über technologische und existenzielle Weisen eingeschrieben, und zwar vor allem, so die Zuspitzung Sobchacks, über den Blick der Kamera, durch den die Welt wahrgenommen wird.⁵³ Die „address of the eye“ als Bedingung eines (synästhetischen) Sehens wird nicht nur den Filmemacher*innen und Zuschauer*innen zugeschrieben, sondern dem Film als filmischem Körper.⁵⁴

Vision is an act that occurs from somewhere in particular; its requisites are both a body and a world. Thus, address, as noun and verb, both denotes a location where one resides and the activity of transcending the body's location.⁵⁵

Der Film (als Subjekt) manifestiere eine Kompetenz wahrnehmender und ausdrückender Performanz, die in Struktur und Funktion äquivalent zur gleichen Kompetenz von Filmemacher*in und Zuschauer*in ist.⁵⁶

In its presence and activity of perception and expression, the film transcends the filmmaker to constitute and locate its own address, its own perceptual and expressive experience of being and becoming.⁵⁷

52 Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 9.

53 Sobchack beschreibt die verkörperte Relation von Filmemacher*in und Kamera zur Welt und davon geschieden die verkörperte Relation der Weltwahrnehmung der Kamera: „camera's (perception of World)“. Über diese heißt es: „World' becomes visible to the spectator in and through the instrument-mediated viewing-view/viewed-view that is the film. [...] Here, the camera is implicated in the perception but is not itself visible in the perception. What exists as the film, then, is a perceptual analogue of human intentionality.“ Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 199.

54 Rückblickend schreibt Sobchack: „I use the phrase the ‚film's body‘ very precisely in ‚The Address of the Eye‘ to designate the material existence of the film as functionally embodied (and thus differentiated in existence from the filmmaker and spectator). The ‚film's body‘ is not visible in the film except for its intentional agency and diacritical motion. It is not anthropomorphic, but it is also not reducible to the cinematic apparatus (in the same way that we are not reducible to our material physiognomy); it is discovered and located only reflexively as a quasi-subjective and embodied ‚eye‘ that has a discrete – if ordinarily prepersonal and anonymous – existence.“ Vivian Sobchack: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley / Los Angeles 2004, S. 66.

55 Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 24.

56 Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 22.

57 Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 9. Siehe auch: „The always presently inscribing and intentionally mobile cinema (however visibly quiescent) can never only objectively or transcendently Be for us – because it is also always subjectively and existentially Becoming before us.“ Vivian Sobchack: *The Active Eye: A Phenomenology of Cinematic Vision*. In: *Quarterly Review of Film and Video* 12/3 (1990), S. 21–36, S. 24.

Eine Interaktion mehrerer verkörperter Existenzen beschreibt Sobchack für die Filmerfahrung der Zuschauer*innen, in welcher eine andere Wahrnehmung bzw. die „verkörperte Wahrnehmung eines Anderen“ erfahrbar wird.⁵⁸ Film sei nicht nur Objekt einer Wahrnehmung, sondern selbst subjektive Wahrnehmung: *address of the eye*. Als „Becoming“ entfaltet sich diese Wahrnehmung durch die leibliche Erfahrung von Zuschauenden.⁵⁹

Kurz verweisen möchte ich auf die Ausarbeitung des Begriffs des Leihkörpers bei Christiane Voss im Rückbezug auf den cinästhetischen Körper bei Sobchack, der „das Verhältnis von Leinwandgeschehen und Zuschauerposition [...] als eine reziprok dynamische Relation erfahrbar macht“⁶⁰. Der resonante Zuschauer*innenkörper leihe dem Leinwandgeschehen seine Dreidimensionalität, er „wird somit selbst zum temporären ‚Leihkörper‘ der Leinwand und ist damit seinerseits konstitutiver Bestandteil der filmischen Architektur.“⁶¹ Dabei weise der „Leihraum – d. h. der resonante Zuschauerkörper“ eine „zumindest doppelte zeitliche Dimension auf“, nämlich die „Differenz von gegenwärtiger Zeit im Kinosaal und zugleich empfundenen fiktiven Zeitverläufen“. Diese Differenzierungsleistung sei entscheidend für den „Bewusstseinszustand ästhetischer Verstrickung“.⁶² Voss beschreibt eine „Doppelbestimmung ästhetischer Illusion – als gleichzeitig verstricktes und Distanz nehmendes Wirklichkeitsbewusstsein von etwas“.⁶³ Für die (rhetorische) Erfahrung eines filmischen Gegen-über ist die von Voss beschriebene Differenzierung entscheidend, auch oder gerade, wenn die Filmperformanz in diesem Fall nicht auf eine Seite zwischen den Optionen Gelingen oder Misslingen fällt.⁶⁴ Das Gegen-über und die Erfahrung des Einspruchs im Filme-Sehen sind in der vorliegenden Studie an eine affizierende filmische Performanz geknüpft, nicht zwangsläufig an eine im-

58 Morsch: *Medienästhetik des Films*, S. 182. Morsch diskutiert in diesem Zusammenhang die „Technizität der filmischen Wahrnehmung“ und den Umstand, dass „die verkörperte Wahrnehmung [...] nicht in einem anthropomorphen Sinne aufgefasst werden [dürfe].“

59 Zu den zeitlich-dynamischen Begriffen der Figuration und des Werdens bei Sobchack vgl. auch Schmitt: *Wahrnehmen, fühlen, verstehen*, S. 94.

60 Christiane Voss: *Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos*. In: Gertrud Koch, Christiane Voss (Hg.): *... kraft der Illusion*. München 2006, S. 71–86, S. 80.

61 Voss: *Filmerfahrung und Illusionsbildung*, S. 81.

62 Voss: *Filmerfahrung und Illusionsbildung*, S. 81.

63 Voss: *Filmerfahrung und Illusionsbildung*, S. 82.

64 „Im gelingenden Fall einer Filmbetrachtung schreiben wir dem Geschehen auf der Leinwand eine Form von Wirklichkeit zu, die uns unmittelbar affiziert.“ Voss: *Filmerfahrung und Illusionsbildung*, S. 72. Das Misslingen beschreibt Voss dagegen als ein unberührtes Sitzen „vor einer distanzierenden Künstlichkeit und Konstruiertheit“ (Voss: *Filmerfahrung und Illusionsbildung*, S. 73) und sieht es darin begründet, dass „der Leihkörper des Zuschauers im wörtlichen Sinne [sic!] unberührt bleibt, weil seine mediale Komplizenschaft als ‚Leihkörper des Leinwandgeschehens‘ dann deaktiviert ist.“ Voss: *Filmerfahrung und Illusionsbildung*, S. 82.

mersive Erfahrung, aber, so ließe sich ergänzen, an die Begegnung mit spezifischen Poetiken und rhetorischen Erfahrungen.⁶⁵

Mit der Erörterung des Filmkörpers, seinen Organen und seiner Strukturähnlichkeit zur leiblichen Wahrnehmung der Zuschauer*innen stellt Sobchack eine phänomenologische Perspektive in den Mittelpunkt, die nach den Bedingungen der Filmerfahrung fragt. Die körpergebundene Wahrnehmung – diese Adresse des ursprünglich synästhetischen Auges – gilt sowohl für Zuschauer*innen, Filmemacher*innen als auch das filmische Subjekt. Betont Metz den eigenen Ort des Films, so betont Sobchack die eigene Adresse des Films, die sie, im Gegensatz zu Metz, an eine verkörperte Existenzweise knüpft, die die Grundlage für die verschränkte Filmerfahrung ist. Der Einspruch von und gegenüber audiovisuellen Adressierungen wird hier ebenfalls nicht in erster Linie auf die Filmemacher*innen geflüchtet. Insbesondere die Verschränkung der Beteiligten einer kinematografischen Kommunikation kann als entscheidender Aspekt der Dynamiken audiovisueller Adressierung aufgegriffen werden. Es ist gerade ein Chiasmus von Wahrnehmung und Ausdruck, der mit Blick auf die leibliche Zuschauer*innenerfahrung und ein phänomenologisches *embodiment* die starke Trennung eines Innen und Außen des Filmtexts in der Verschränkung von Wahrnehmungsakten auflöst.⁶⁶ Allerdings sollen die audiovisuellen Bilder nicht als gegebenes filmisches Subjekt einer (primären) intersubjektiven Kommunikationssituation behandelt werden, das heißt als ein Subjekt, das unabhängig von der jeweiligen Poetik und Rhetorik existiert. In diesem Sinne zielt die Auseinandersetzung mit der Adressierung und ihrer Medienspezifik hier auch nicht auf die allgemeine Bestimmung der Wahrnehmung eines Gegenübers, die im a priori eines Mediums und der Kompetenz existenzieller Beweglichkeit gründet. Diese Wahrnehmung ist vielmehr nur ausgehend von der Bewegung als je spezifischem, dynamischem Verhalten zu fassen.⁶⁷ Eine solche Perspektive mag

65 Vinzenz Hediger schreibt in der Einleitung zur englischen Übersetzung von Voss' Aufsatz, dass diese ebenso wie Sobchack ihr Argument entwickle „at an abstract level of media theory, or of film theory as a general theory of the film medium“. Christiane Voss: *Film Experience and the Formation of Illusion: The Spectator as ‚Surrogate Body‘ for the Cinema*. In: *Cinema Journal* 50/4 (2011), S. 136–150, S. 137.

66 „The ‚address of the eye‘ demands two lived-bodies for its realization – as that subjective dialogue of vision which we too often reify as the objective cinematic ‚text.‘“ Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 262.

67 Ich beziehe mich hier auf verschiedene phänomenologische Überlegungen zum filmischen Verhalten. Ein „beobachtbares Verhalten des Films“ konstatiert Morsch: *Medienästhetik des Films*, S. 166. Zum Verhalten des Films als Bewegungsfiguration siehe Schmitt: *Wahrnehmen, fühlen, verstehen*, S. 99–137. Und zum Verhalten von Comics und Filmen mit einer Kritik am filmischen Subjekt bei Sobchack siehe Björn Hochschild: *Figuren begegnen in Filmen und Comics*. Berlin / Boston 2024. Siehe bei Hochschild insbesondere auch den Verweis auf Bernhard Walden-

Sobchack im verschränkten Werden, im Vollzug der Adressierung bedacht haben, im Zentrum ihrer Ausführungen stehen die phänomenologischen Bedingungen eines Filmkörpers bzw. Filmsubjekts. Erst mit der Bewegung als filmischem Verhalten aber kann das konkrete Gegen-über bestimmt werden. Doch wie ist diese Bewegung, in der eine Erfahrung des Gegen-übers gründet, zu denken? Im nächsten Schritt gilt es, die Bewegung als zeitliche Entfaltung des Films zu konturieren. Dazu soll erneut die theoretische Perspektive gewechselt werden und geklärt werden, wie Gilles Deleuze Bewegung und Perspektive zeitlich denkt, und, davon ausgehend, welche Relevanz eine Konzeption des Bewegungsbilds für die Dynamiken der Adressierung hat. Dabei deutet die Perspektivität des Bewegungsbilds über die einzelne Relation von Film und Zuschauer*in hinaus und ist gebunden an eine Modulation der Wahrnehmung, die reflexiv als filmisches Verhalten erfahren wird.

2.3 Das andere Verhalten und die Perspektivität des Bewegungsbilds

Über die Bewegung des Films als Element seiner Medienspezifität wurde, nicht zuletzt in Abgrenzung zur Fotografie, viel geschrieben. Etwa, dass sich Filme durch einen Bewegungseindruck auszeichnen, der, wie Christian Metz unter Verweis auf wahrnehmungspsychologische Experimente schreibt, „die wirkliche Präsenz der Bewegung“ sei.⁶⁸ Eine solche Bewegungsbeschreibung hängt am Eindruck von Bewegtheit, sei es durch Kamerabewegung oder Objektbewegungen im Bild. Sobchack wiederum diskutiert eine „essential motility“ der strukturähnlichen Erfahrung des In-der-Welt-Seins, die sowohl den Zuschauenden als auch dem Film eigen sei.⁶⁹ In ihrer Diskussion der existenziellen Beweglichkeit des kinematogra-

fels: Die Verschränkung von Innen und Außen im Verhalten: Phänomenologische Ansatzpunkte zu einer nicht-behavioristischen Verhaltenstheorie. In: *Phänomenologische Forschungen* 2 (1976), S. 102–129.

68 Metz: Zum Realitätseindruck im Kino, S. 28. Die wirkliche Bewegung bleibt aber bezogen auf eine Repräsentation: „[D]enn der Zuschauer nimmt die Bewegung immer als gegenwärtig auf (selbst wenn sie eine vergangene Bewegung „reproduziert“ [...]) Die Gegenstände und die Personen, die uns der Film zeigt, erscheinen dort als Abbild, doch die Bewegung, durch die sie belebt werden, ist kein Abbild der Bewegung, sie erscheint wirklich“. Metz: Zum Realitätseindruck im Kino, S. 27.

69 So schreibt Sobchack über die Bewegung von Ich und Anderem: „Our primary visual understanding of the implicit movement of the ‚meaningful gaze‘ of others emerges from the *introceptive image* we each have of the energy and movement inherent in our own ‚fixed‘ gaze: its active information of our entire bodily schema in relation to both the world and our projects, and its realization of our intention and attention toward the world and others.“ Sobchack: *The Active Eye*, S. 24–25.

fischen Sehens betont sie: „this most quiet and invisible mode of visual movement is an *arresting* gaze and never an *arrested* gaze – even in its manifestation as the ‚freeze frame“.⁷⁰ Oder wie Gertrud Koch schreibt: „selbst Stillstand ist eine Form der Bewegung.“⁷¹ Dabei zeigt das Beispiel des Standbilds in der Kinematografie die Schwierigkeit der „Bestimmung des genauen Übergangs von der ‚objektiven‘ zur ‚ästhetischen‘ Illusion“ auf.⁷² Mit dem Stillstand als Bewegung kündigt sich ein anderes Bewegungsverständnis an, auf das ich nun ausführlicher eingehen werde.⁷³

„Die unmittelbar gegebene Bewegung wird zum Bewegungsbild“,⁷⁴ schreibt Koch und verweist auf die Auseinandersetzung von Gilles Deleuze mit (und dessen Einspruch gegen) Henri Bergsons Kritik an der falschen, da mechanischen, auf unbeweglichen Momentschnitten beruhenden Bewegungskonzeption des Kinos. Der Film gebe „kein Photogramm, sondern ein Durchschnittsbild, dem dann nicht etwa noch Bewegung hinzugefügt oder hinzugezählt würde“ – Bewegung sei im Durchschnittsbild unmittelbar gegeben.⁷⁵ Es handelt sich um ein Bewegungsbild, das ein Zeitbild ist, ein Bild im Dauern.⁷⁶ Mit der Gegenüberstellung der Formeln „unbewegliche Schnitte plus abstrakte Zeit“ und „reale Bewegung → konkrete Dauer“ schließt Deleuze an Bergsons Überlegungen zur Bewegung an⁷⁷ und fasst Bewegung nicht allein als eine „Verlagerung im Raum“, die mit Punkten in Raum oder Zeit, aus Momenten oder Positionen zu rekonstruieren ist, sondern als „qualitative Veränderung eines Ganzen“: Bewegung sei „selber ein Bewegungsschnitt der Dauer, das heißt des Ganzen oder eines Ganzen“ – „Ausdruck eines Wandels in der Dauer oder im Ganzen“.⁷⁸ Das Ganze wird in seinem Dauern als Offenes und so in Abgren-

70 Sobchack: *The Active Eye*, S. 24.

71 Gertrud Koch: Zwischen Raubtier und Chamäleon: Das Schicksal der Filmwissenschaft. In: *ZfM – Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1/1 (2009), S. 65–73, S. 71.

72 Koch: Zwischen Raubtier und Chamäleon, S. 71. Koch beschreibt die Bewegung in Bezug auf eine „ästhetische“ Dimension des Films“, das heißt die „Verbindung von technisch Produziertem und psycho-physisch Perzipiertem“, die „eine Voraussetzung zur Erzeugung der ‚ästhetischen‘ Illusion“ sei. Koch: Zwischen Raubtier und Chamäleon, S. 71. Im Falle des technologischen Apparats der Kinematografie sei man mit dem Umstand konfrontiert, dass für das Einfrieren des Standbilds „Kader kopiert und für eine bestimmte Zeitspanne aneinandergereiht werden, um in der mechanischen Projektion überhaupt als solche gesehen zu werden“. Koch: Zwischen Raubtier und Chamäleon, S. 71.

73 Auf Statik als Teil dynamischer Inszenierungen komme ich wiederholt in den verschiedenen Analysen zu sprechen.

74 Koch: Zwischen Raubtier und Chamäleon, S. 71.

75 Gilles Deleuze: *Das Bewegungsbild. Kino 1* [1983]. Frankfurt a. M. 1997, S. 14.

76 Dies gilt jenseits der Unterscheidung zwischen Bewegungs-Bild und (direktem) Zeit-Bild.

77 Deleuze: *Das Bewegungsbild*, S. 13.

78 Deleuze: *Das Bewegungsbild*, S. 22.

zung zu geschlossenen „Gesamtheiten oder *Ensembles*“ gedacht, „die sich aus unterscheidbaren oder unterschiedenen Teilen definieren“.⁷⁹ Ausgehend von der Dauer verändere sich wiederum der Blick auf Ensembles und ihre Teilungen:

Also läßt sich sagen, daß die Bewegung die Objekte eines geschlossenen Systems auf die offene Dauer bezieht und die Dauer auf die Objekte des Systems, dessen Öffnung sie erzwingt. Die Bewegung bezieht die Objekte, zwischen denen sie sich herstellt, auf das sich wandelnde Ganze, das sie zum Ausdruck bringt, und umgekehrt. Durch die Bewegung teilt sich das Ganze in die Objekte, vereinigen sich die Objekte im Ganzen und genau zwischen den beiden verändert sich „alles“, das heißt das Ganze.⁸⁰

Die Bewegung und ihre Rolle für Objekte und Ensembles impliziert bei Deleuze die Zeitlichkeit einer Dauer des offenen Ganzen. Objekte und Ausdruck sind gerade nicht getrennt gedacht. Der Ausdruck des sich wandelnden Ganzen, dessen Teilungen und Vereinigungen sich in der und durch die Bewegung und ihre Figurationen vollziehen, ist insofern von Relevanz, als das Verhalten audiovisueller Bilder mit der Bewegung gegeben ist bzw. als Bewegung existiert. Verhältnisse, die das Verhalten (etwa des Einspruchs) mit sich bringt, sind damit ebenso auf die Transformationen der Bewegung zurückzuführen. Mit dem Verhalten meine ich eine Bezüglichkeit, die immer schon ein Verhältnis prägt und damit verändert.

Für den Problemkomplex filmischer Perspektivität ist Deleuzes Bestimmung der Einstellung im Anschluss an Jean Epstein relevant: „Epstein ist dem Begriff der Einstellung so nah wie nur möglich: sie ist ein beweglicher Schnitt, das heißt eine zeitliche *Perspektive oder Modulation*.“⁸¹ Hieran anknüpfend soll im Weiteren Perspektive nicht als räumlicher Blickpunkt gedacht sein. Vielmehr soll ein Begriff verzeitlichter Perspektive aufgegriffen und weiterverfolgt werden. Dabei muss die Perspektive nicht unteilbar gedacht werden. Eine Teilung aber, eine Aufspaltung von Perspektiven (auch im Sinne von Blick- und Objekt-Relationen) ist an die Dauer des Bewegungsbilds zurückzubinden. Das heißt, jede Perspektiv-aufspaltung bedeutet einen Wandel des Ganzen und differenziert die Bewegung. Im Sinne einer solchen modulierenden Perspektivität (nicht Repräsentation) lässt sich die Bewegung denken, die die Performanz der Darstellung eines Gegenstands

⁷⁹ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 25–26. „[W]enn das Ganze nicht bestimmbar ist, dann deswegen, weil es das Offene ist und die Eigentümlichkeit hat, sich unaufhörlich zu verändern oder plötzlich etwas Neues zum Vorschein zu bringen, kurz, zu dauern“. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 24.

⁸⁰ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 26.

⁸¹ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 43. Zum Begriff der zeitlichen Perspektive ausgehend von Jean Epstein und mit Blick auf die Bewegung des Bewegungsbilds siehe auch Michael Ufer: *Zeitformen der Liebe. Die Intimitäten filmischer und serieller Bewegungsbilder*. Berlin / Boston 2024.

prägt: das Bewegungsbild „ist die Modulation des Gegenstands selbst.“⁸² Für Deleuze ist, so halten Thomas Elsaesser und Malte Hagener fest, „das Bewusstsein, wie für Bergson, an die Dinge angelagert oder auf deren Oberfläche zu finden, womit Bild und ‚Ding‘ ununterscheidbar werden.“⁸³ Darin grenzt Deleuze sich von der Phänomenologie und insbesondere das, was er Bild nennt, von der Intentionalität Edmund Husserls ab – gemäß dieser gilt: „alles Bewußtsein ist Bewußtsein von etwas“.⁸⁴

Wie denkt Deleuze die Relation von Zuschauer*in und filmischem Bild und was bedeutet sie für ein Denken der Adressierung? Deleuzes Philosophie beruht auf der Immanenz des Bildes bzw. auf der „unbegrenzte[n] Menge aller Bilder“ als Ebene der Immanenz.⁸⁵ Die Zuschauer*innen werden ebenfalls als Bilder gefasst, nämlich als lebende Bilder. Diese bilden sich aufgrund eines Abstands- oder Intervallphänomens „zu ‚Zentren der Indeterminiertheit‘ im nichtzentrierten Universum der Bewegungsbilder“ heraus.⁸⁶ Zur Sichtbarkeit von Bildern heißt es, dass „das Auge [...] in den Dingen, in den Licht-Bildern selbst“ ist.⁸⁷ „[V]on Bildern an sich [...], die für niemanden vorhanden sind und sich an niemanden richten“,⁸⁸ spricht er in Rekurs auf Bergson: „Wenn sie für niemand in Erscheinung treten, das heißt für kein Auge, dann deswegen, weil das Licht noch nicht gebrochen oder angehalten worden ist.“⁸⁹ Licht-Bilder wiederum stoßen auf lebendige Bilder wie auf schwarze Schichtträger, das heißt „auf einen Widerstand bzw. eine Undurchlässigkeit, die jene reflektieren wird.“⁹⁰ Das durch ein lebendes Bild zurück-

82 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2* [1985]. Frankfurt a. M. 1997, S. 44. Dort schreibt Deleuze auch: „[D]ie Modulation ist die Operation des Realen, insofern sie unaufhörlich die Identität von Bild und Gegenstand herstellt und wiederherstellt.“ Der Begriff der zeitlichen Perspektive als Modulation verbindet Deleuzes ersten und zweiten Bergson-Kommentar, das heißt die Überlegungen zur Bewegung als Dauer und zum Bild als Bewegung („BILD = BEWEGUNG“). Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 87.

83 Thomas Elsaesser, Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg 2007, S. 199.

84 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 84.

85 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 87.

86 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 92. Die Rede von den Zentren der Indeterminiertheit ist ein direktes Bergson-Zitat. Siehe Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis. Versuch über die Beziehung zwischen Körper und Geist* [1896]. Hamburg 2015, S. 37.

87 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 89–90. An anderer Stelle formuliert Deleuze: „Das Auge ist schon in den Dingen, ist Teil des Bildes, es ist die Sichtbarkeit des Bildes.“ Gilles Deleuze: *Über Das Bewegungs-Bild* [1990]. In: ders.: *Unterhandlungen. 1972–1990*. Frankfurt a. M. 1993, S. 70–85, hier S. 82.

88 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 88.

89 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 89.

90 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 92. Die Subjektivität der Wahrnehmung wird dabei über die Subtraktion definiert: „Auf diese Weise läßt sich das erste materielle Moment der Subjektivität

geworfene Bild ist die Wahrnehmung. Das Hervorbringen einer Wahrnehmung beschreibt Deleuze insofern als Interaktionsgeschehen. Dabei ist neben der Reflektion ein Moment grundlegender Interaffektivität hervorzuheben. Mit Verweis auf die drei Spielarten des Bewegungs-Bilds, die Deleuze im Laufe seines ersten Kino-Buches ausmacht, schreibt er: „Jeder von uns ist als spezifisches Bild oder etwaiges Zentrum nichts anderes als eine Anordnung dieser drei Bilder, eine Fusion von Wahrnehmungsbild, Aktionsbild und Affektbild.“⁹¹ Damit sind die Zuschauer*innen durch das Zusammenspiel (der Vermögen) von Wahrnehmen, Handeln und Affizieren (bzw. Affiziert-Werden) beschrieben, wobei dem Affekt bei Deleuze die Stellung eines Intervalls zwischen Reiz und Reaktion zukommt und der Affekt in dieser Hinsicht entscheidend für die Modulation der Wahrnehmung ist. Die Anordnung der Bildarten entfaltet sich in der Dauer der zeitlichen Perspektive, die eben zur Erscheinung kommt durch die Wahrnehmung der Zuschauer*innen, dadurch, dass Licht-Bilder reflektiert werden.

Deleuze denkt Bilder differenztheoretisch als Modulation von Bewusstsein.⁹² Im Falle des Films wird ein ‚Kamera-Bewußtsein‘ als Wahrnehmung reflektiert, und zwar in der Dauer des Bewegungsbilds.⁹³ Die Erfahrung eines Gegen-übers, wie ich sie in diesem Kapitel diskutiere, gründet in einem Wahrnehmungsgeschehen, das als sich vollziehende Adressierung eine Differenzenerfahrung zum Effekt hat. Die Erfahrung einer Adressierung durch ein Gegen-über bedeutet eine Differenzierung in der Filmerfahrung. Sie lässt sich anhand der Modulation der zeitlichen Perspektive des Bewegungsbilds beschreiben. Verhalten und Bewusstsein des Bewegungsbilds erscheinen dabei in der Wahrnehmung, in der Modulation eines Hörens und Sehens.

definieren: sie subtrahiert, sie zieht vom Ding ab, was sie nicht interessiert.“ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 94. Zu betonen für das Weitere ist an dieser Stelle nicht die Operation der Subtraktion, sondern dass das reflektierte Bild der Wahrnehmung durch die Adressierung hergestellt wird und dabei durchaus eine Frage des Interesses ist. Diese Überlegungen zur Wahrnehmung, die nicht die „Bild-Materie-Ebene“ verlassen, können auf Bergson zurückgeführt werden, bei dem sie nicht im engeren Sinne nur für die Filmerfahrung gelten. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 92.

91 Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 97.

92 Sie sind daher auch keine Kommunikation im Sinne eines Informationstransfers von einem Bewusstsein zu einem anderen.

93 Über ein ‚Kamera-Bewußtsein‘ schreibt Deleuze: „Und wenn man annimmt, daß ein Bewußtsein diese Teilungen und Vereinigungen ausführt, so wird man die Einstellung als etwas auffassen, das sich wie ein Bewußtsein verhält. Aber das einzige kinematographische Bewußtsein, das sind nicht etwa wir, die Zuschauer, noch der Held, das ist die Kamera, die bald menschliche, bald unmenschliche oder übermenschliche Kamera.“ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 38.

Das Bewegungsbild ist einerseits an eine Offenheit der Bezüge geknüpft und andererseits an dessen spezifisches Erscheinen im Wahrnehmungsgeschehen. Entscheidend ist, dass die Herausbildung von Zentren der Indetermination in einer „Welt universeller Veränderlichkeit“ geschieht.⁹⁴ Dieser Gedanke ist zentral für die Philosophie von Deleuze, er gilt insbesondere auch für die Perspektivität von Filmen, die selbst keinen festen Horizont besitzen. In Bezug auf die Wahrnehmung, auf das lebendige Bild als zugleich Zentrum der Indetermination und schwarzer Schichtträger, beschreibt Deleuze „die Existenz eines zweifachen Bezugssystems, eines doppelten Referenzbereichs der Bilder“, der die (Offenheit der) verschiedenen Verhältnisse der Perspektivität anzeigt.⁹⁵ Das Ding und die Wahrnehmung des Dings seien ein und dasselbe, ein und dasselbe Bild, aber jeweils zu dem einen oder dem anderen der beiden Referenzsysteme in Bezug gesetzt.⁹⁶ Dabei bekommt in dem In-Beziehung-Setzen „zu einem der spezifischen Bilder, das in ihm [dem Universum der Bewegungsbilder, J. S.] ein Zentrum bildet,“ die Welt eine Krümmung, sie werde Peripherie, „bildet einen Horizont.“⁹⁷ Dieser Horizont ist angesichts der Wahrnehmung als reflektiertes Bild im zweifachen Bezugssystem eines Verhaltens dynamisch gedacht.

Deleuze kritisiert die Phänomenologie dafür, dass sie die „natürliche Wahrnehmung“ und ihre Bedingungen“ zur Norm erhebe.⁹⁸ Laut Deleuze befreie der Film „das Subjekt aus seiner Verankerung ebenso wie von der Horizontgebundenheit seiner Sicht der Welt, indem er die Bedingungen der natürlichen Wahrnehmung“ ersetze.⁹⁹ Mit Deleuze kann die Dauer des Bewegungsbilds im Wandel des (offenen) Ganzen betont werden. Die Wahrnehmung wird durch die dynamische Entfaltung der zeitlichen Perspektive moduliert. Allerdings kommt mit Deleuze nicht die historisch situierte Leiblichkeit in den Blick. Es lässt sich gerade fragen, ob nicht der phänomenologische Begriff des Leibs bei Merleau-Ponty bereits ein

94 Deleuze: *Das Bewegungsbild*, S. 87.

95 „Zunächst gibt es ein System, in dem jedes Bild in sich variiert und alle Bilder, auf allen Seiten und in allen Teilen, wechselseitig aufeinander einwirken und reagieren. Dazu kommt jedoch ein weiteres System, in dem alle Bilder prinzipiell in Bezug auf ein einziges Bild variieren, das die Einwirkung der anderen Bilder auf seiner einen Seite empfängt, während es auf seiner anderen darauf reagiert.“ Deleuze: *Das Bewegungsbild*, S. 92.

96 Vgl. Deleuze: *Das Bewegungsbild*, S. 93.

97 Deleuze: *Das Bewegungsbild*, S. 94–95.

98 „Nun sind diese Bedingungen existentielle Koordinaten, die eine ‚Verankerung‘ des wahrnehmenden Subjekts in der Welt definieren, ein In-der-Welt-sein, eine Öffnung zur Welt, die sich in dem berühmten ‚alles Bewußtsein ist Bewußtsein von etwas‘ ausdrücken wird ...“ Deleuze: *Das Bewegungsbild*, S. 85.

99 Deleuze: *Das Bewegungsbild*, S. 85.

dynamisches Weltverhältnis impliziert. Mit diesem ist – anders als mit dem Körperbegriff¹⁰⁰ – die Verschränkung eines Zur-Welt-Seins, also ein Verhalten, ein Engagement in der Welt beschrieben, in dem Wahrnehmung, Wahrgenommenes und Wahrnehmende nicht voneinander zu trennen sind. An den Wahrnehmungsakt ist eine Reflexivität des eigenen Leibes geknüpft: „Die äußere Wahrnehmung und die Wahrnehmung des eigenen Leibes variieren miteinander, weil sie nur zwei Seiten ein und desselben Aktes sind.“¹⁰¹ Darauf gilt es zurückzukommen: Das Selbst, die Subjektivität, die Wahrnehmung eines Gegen-übers ist an diese Reflexion geknüpft. Gerade in Anbetracht dieser Idee des Leibs erklärt sich, dass die Adressierung einer Filmerfahrung nicht ausschließlich in existenziellen Bedingungen zu finden ist. Sie hängt vielmehr an einem leiblichen Zur-Welt-Sein, das sich durch spezifische filmische Welten, in spezifischen Bewegungen zeigt – als Bewegungsbild. Oder noch einmal anders formuliert: Die Adressierung durch ein Gegen-über hängt am Ganzen des Films als „eine spezifische Art und Weise des Hörens und Sehens“¹⁰². Diese soll im Folgenden als Bewegungsbild benannt werden, oder vielmehr sollen solche Weisen des Hörens und Sehens als je spezifische Bewegungsbilder analysiert werden. Weder ist der Bewegungseindruck dabei bevorzugt noch das Wort vernachlässigt.

Die mediale Spezifik von Bewegungsbildern zeigt sich anhand spezifischer Poetiken und Rhetoriken,¹⁰³ durchaus rückgebunden an unterschiedliche technologische Grundlagen im Verhältnis zur menschlichen Wahrnehmung. So betont Koch, dass Bewegungsbilder nicht alleinig an das Kino-Dispositiv geknüpft seien:

Selbst wenn es keine klassischen Filme mehr gibt, was der Wahrheit ja nicht unbedingt entspricht, wird den Filmwissenschaften noch lange die Kompetenz eigen sein, über Bewegungsbilder zu schreiben – über Bewegungsbilder aller Art, unabhängig von ihrer technischen Herkunft.¹⁰⁴

100 „Der Gebrauch, den der Mensch von seinem Leibe macht, transzendiert den Körper als bloß biologisch Seiendes.“ Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 224. Vgl. Grotkopp: *Filmische Poetiken der Schuld*, S. 86 und (mit Verweis auf die Technizität der filmischen Wahrnehmung bei Sobchack) Morsch: *Medienästhetik des Films*, S. 182.

101 Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 241. Zu einer weiteren Auseinandersetzung mit der Wahrnehmungstheorie Merleau-Pontys in Bezug auf die Wahrnehmung eines Anderen siehe Hochschild: *Figuren begegnen in Filmen und Comics*.

102 Hermann Kappelhoff: Die vierte Dimension des Bewegungsbildes. Das filmische Bild im Übergang zwischen individueller Leiblichkeit und kultureller Fantasie. In: Anne Bartsch, Jens Eder, Kathrin Fahlenbrach (Hg.): *Audiovisuelle Emotionen: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln 2007, S. 297–311, S. 310.

103 Zur medialen Spezifik von Bewegungsbildern siehe auch Ufer: *Zeitformen der Liebe*.

104 Koch: Zwischen Raubtier und Chamäleon, S. 73.

Das Bewegungsbild meint kein technisches Artefakt (wie etwa den Filmstreifen), es ist auch nicht zu verwechseln mit einer materiellen Basis, wie sie Stanley Cavell für das Kino als „a succession of automatic world projections“ beschrieben hat, also „in the terms which have so far made their appearance“.¹⁰⁵ Mit dem Verweis auf Bewegungsbilder als Gegenstand der Filmwissenschaft zeigt Gertrud Koch die anhaltende Bedeutung filmanalytischer Verfahren angesichts der Vielzahl unterschiedlicher audiovisueller Medien auch jenseits des Kinos auf. Somit können die hier aus einer filmwissenschaftlichen Perspektive entwickelten Überlegungen zum Verhalten und der Perspektivität des Bewegungsbilds den Ausgangspunkt für die Untersuchung von verschiedenen Formen audiovisueller Bilder darstellen. Dabei kann es nicht um eine rein additive Logik gehen, in der neue Medien als ‚Film +/- (neuartiges) X‘ gedacht würden und die Bewegungsbilder damit auf das Kino als Abgleichswert angewiesen wären.¹⁰⁶ Für die Konzeption und Analyse von Bewegungsbildern ist hingegen die Spezifik einer Medialität zentral, für die nicht immer schon ein Anteil als gesichert anzunehmen ist. Diese Medialität ist auf die spezifischen Logiken audiovisueller Bilder angewiesen, in denen, mit Stanley Cavell gedacht, die Möglichkeiten des Mediums entdeckt werden und von denen aus sich die Relevanz einer technologischen Bedingtheit beschreiben lässt.¹⁰⁷ Diese Logiken sind eben solche spezifischer Poetiken und Rhetoriken des Bewegungsbilds, das in der Dauer einer Wahrnehmung besteht.

2.4 Subjektivierungsakte und Zuschauererföhlle

Hinsichtlich der Dauer einer Wahrnehmung verwendet Hermann Kappelhoff den Begriff des Bewegungsbilds ebenfalls im Anschluss an Deleuze.¹⁰⁸ Dabei knüpft er das Bewegungsbild gleichzeitig an die leibliche Wahrnehmung von Zuschauer*innen,

105 Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film* [1971]. Cambridge, Massachusetts 1979, S. 72.

106 Damit soll keineswegs die zentrale Stellung (und Tradition) des Kinos für audiovisuelle Kultur bestritten werden.

107 Cavell: *The World Viewed*. Mit Cavell können Bewegungsbilder als Äußerungen ohne feste Sprache gedacht werden. Zur Vertiefung dieses Gedankens siehe Kapitel 4.3 in diesem Buch.

108 Auf Ebene des (filmischen) Raums hat Kappelhoff (in Korrespondenz mit dem bereits diskutierten Bewegungsbegriff bei Deleuze) die Unterscheidung zwischen Bewegtbild und Bewegungsbild an den Unterschied zwischen einem repräsentierten, „apriorisch gegebenen Raum“, einem Handlungsraum, und einem Bildraum, der „selbst eine Funktion von Kameraarbeit, Montage und szenischer Komposition“ sei, geknüpft: „Raumkonstrukt, ein Raumbild, ein Raumeffekt“. Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 30. Im ersteren Fall meint „Bewegung“ [...] die Verlagerung der Stellungen sich bewegender Objekte in einem gegebenen Raum“. Dagegen: „Auf der

in der sich expressive audiovisuelle Bilder realisieren. Diese Expressivität, entscheidend mit Blick auf die Frage nach der Erfahrung eines Gegen-übers, dessen Verhalten und dessen Perspektivität, ist ein relevanter Aspekt eines Zuschauergefühls, das sich definiert als „die durchgängige Modellierung eines sich über die Dauer einer audiovisuellen Darstellung entfaltenden Gefühls (einer Stimmung, einer Atmosphäre) für das Ganze der Darstellung“.¹⁰⁹ Die Idee der Expressivität ist hier eng geknüpft an das Kino als affizierende Darstellungspraxis bzw. an eine, in der Wahrnehmen, Denken und Fühlen nicht mehr zu trennen sind:

Die bewegten Bilder wurden immer auch als bewegende Bilder, die innere Emotion stets als die Kehrseite der äußeren Aktion wahrgenommen. Es hat den Anschein, als sei die Rührung, das emotionale Bewegt-Sein des Zuschauers nicht eine einfache Reaktion auf das dargestellte Geschehen, sondern unmittelbar die Kehrseite, die Fortsetzung der kinematografischen Bewegungsbilder in seiner Wahrnehmung, seiner Affektion. So, als sei die Attraktion der bewegten Bilder, als sei noch die Aktion, die Bewegung der Figuren, der Dinge und der Kamera selbst nur die nach außen gekehrte Seite einer mentalen und emotionalen Bewegung, die der Zuschauer durchläuft. In der Konsequenz dieses Gedankens, der sich mit Blick auf die Film- und Medientheorie durchaus vertreten lässt, ist aber umgekehrt auch die Affektbewegung selbst als ein objektiver äußerer Vorgang, das subjektive Empfinden des Zuschauers als ein medial vermitteltes, ästhetisches Konstrukt und nicht als psychologisches Phänomen zu beschreiben.¹¹⁰

Zu betonen ist an dieser Stelle, dass Innen und Außen hier gerade als Kehrseiten *einer* Bewegung beschrieben werden und darin als Gegensätze aufgelöst sind. Mit der äußeren Aktion, dem äußeren Vorgang ist die Richtung der Beschreibung eines Vermittlungsgeschehens angezeigt, das Innen ist die Affektion der Zuschauer*innen. Den Begriff dieser Affektbewegung entwickelt Kappelhoff in der Auseinandersetzung mit einem neuen Verständnis der Schauspielkunst im Theater als Ausdrucksbewegung:

[I]n der ‚rhythmischen Verwebung‘ der gestischen Darstellung kommt eine Bewegung zur Anschauung, die sich in ein und demselben Zug als physisch-materielle und als geistig-innerliche Bewegung, als eine Bewegung im Raum und eine in der Zeit, als äußere Aktion und als innere Rührung vollzieht. Es ist dies die „Ausdrucksbewegung“; verstanden als eine

Ebene des Bildraumes ist mit der Bewegung eine räumliche Bewegungsfiguration in der Zeit avisiert.“ Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 30.

109 Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 144. Zum Zuschauergefühl siehe auch Hermann Kappelhoff, Jan-Hendrik Bakels: Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse. In: *ZfM – Zeitschrift für Medienwissenschaft* 5/2 (2011), S. 78–95.

110 Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004, S. 17–18.

psycho-physische Korrelation zwischen der räumlichen Dimension der Körper und der zeitlichen Dimension der Seele.¹¹¹

Das Konzept der Ausdrucksbewegung findet sich im frühen 20. Jahrhundert in verschiedenen Disziplinen.¹¹² Während sich die Ausführungen zur Schauspielkunst größtenteils an der Expressivität des menschlichen Körpers orientieren, lässt sich entlang des Begriffs der Ausdrucksbewegung, wie er für die Arbeiten von Hugo Münsterberg, Béla Balázs oder Sergej Eisenstein und ihren Überlegungen zu Bewegungsqualitäten eine Rolle spielt, auch die Idee einer filmischen Expressivität verfolgen.¹¹³ Eine solche lässt sich anhand von kinetischen, rhythmischen Qualitäten und dynamischen Mustern der audiovisuellen Gestaltung, das heißt als Gestaltung der zeitlichen Entfaltung des audiovisuellen Bildes rekonstruieren.¹¹⁴

Die Rede von der Affizierung beruht hier auf einer Unterscheidung zwischen Emotion, Affekt und Gefühl. In diesem Sinne hängt der Emotionsbegriff bei Kappelhoff an „rein situativen, affektiven Bewertungen, mit denen sich Individuen in der sie umgebenden Objektwelt verorten“.¹¹⁵ Das meint „die instantane, weitgehend unwillkürlich verlaufende affektive Selbstverortung konkreter Individuen in aktuellen Situationen“.¹¹⁶ Ein solcher Emotionsbegriff ist durchaus repräsentativ für zahlreiche Appraisal-Theorien, die mit der Annahme operieren, dass Emotionen auf kognitiven Prozessen des Bewertens („appraisal“) beruhen. Affekte betreffen dagegen eine Interaffektivität:

111 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 81–82.

112 Sei es in der Kunsttheorie bei Konrad Fiedler, der Sozialphilosophie bei Georg Simmel oder der Anthropologie bei Wilhelm Wundt, Karl Bühler oder Helmuth Plessner. Zu weiteren Überblicken zu Konzeptionen der Ausdrucksbewegung siehe Kappelhoff, Bakels: *Das Zuschauererlebnis*; Thomas Scherer, Sarah Greifenstein, Hermann Kappelhoff: *Expressive Movements in Audiovisual Media: Modulating Affective Experience*. In: Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva Ladewig, David McNeill, Sedinha Tensendorf (Hg.): *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*. Berlin / New York 2014, S. 2081–2092. Auch Deleuze verwendet den Begriff der Ausdrucksbewegung: „im Affekt [...] hört die Bewegung auf, bloße Verlagerung zu sein und wird Ausdrucksbewegung“. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 97. Zur Erinnerung: die Bewegung wurde bereits zuvor über den Ausdrucksbegriff beschrieben: „Ausdruck eines Wandels in der Dauer oder im Ganzen“. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 22.

113 Vgl. Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* [1916]. In: ders.: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*, hg. von Jörg Schweinitz. Wien 1996, S. 29–106; Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924]. Frankfurt a. M. 2001.

114 Zur Frage des audiovisuellen Rhythmus siehe Jan-Hendrik Bakels: *Audiovisuelle Rhythmen. Filmmusik, Bewegungskomposition und die dynamische Affizierung des Zuschauers*. Berlin / Boston 2017.

115 Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 116 f.

116 Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 117.

die grundlegende Dynamik, in der Körper durch das Vermögen zu affizieren und affiziert zu werden, als lebendige Körper (d. i. die Fähigkeit, intentional zu affizieren und reflexiv auf das Affiziert-Werden zu antworten) miteinander verbunden sind.¹¹⁷

Das Gefühl wiederum umfasst eine leibliche Dimension, die Reflexivität „leiblich empfundene[r] Selbst- und Weltverhältnisse“:¹¹⁸

Gefühl bezeichnet die basale affektive Einbettung in eine gegebene Umwelt, vom Standpunkt eines reflektierenden Subjekts her bestimmt. Der Begriff zielt auf das subjektive Erleben, sich auf vielfältige Weise mit der Welt affektiv verbunden zu sehen.¹¹⁹

Insbesondere phänomenologische Theorien fassen Gefühle derart „als ganzheitliche Formen in einer Welt eingefügt zu sein“.¹²⁰ Als Formen, „sich in einer Welt sinnlich-leiblich zu verorten und zu verhalten“, sind Gefühle entscheidend für das Erleben einer Situiertheit.¹²¹

Die aufgeführten Begriffe implizieren verschiedene theoretische Perspektiven der Emotionsforschung.¹²² An dieser Stelle geht es weder um die Vollständigkeit affektiver Phänomene (zu verweisen ist beispielsweise auch auf Atmosphäre und Stimmung), noch darum, sie trennscharf voneinander zu scheiden. Auf Prozesse der Affizierung, das heißt auf den Zusammenhang von „den quasi anonymen, vorsektiven Rhythmen und Intensitäten“ mit Gefühlen, verweist Matthias Grotkopp, wenn er von letzteren als „Realisierung der Affekte als Erfahrungen“ spricht.¹²³ Dieser Übergang, das Verhältnis von Affekt und Gefühl in diesem Sinne ist entscheidend für die Konzeption des Zuschauergefühls. Der Subjektivierungseffekt audiovisueller Bilder gründet in einem Prozess der Affizierung und ist gebunden an ein reflexives, leibliches Erleben. So beschreiben Hermann Kappelhoff und Jan-Hendrik Bakels das Zuschauergefühl in Rekurs auf John Dewey und dessen Begriff der Erfahrung „als das bewusste Erleben der ungeteilten Einheit eines sich in der Zeit entfaltenden Pro-

117 Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 117. Matthias Grotkopp fasst mit dem Begriff des Affekts eine „Kontaktzone zwischen den dynamischen Mikroereignissen der medialen Formen und dem Vermögen der individuellen Körper von diesen bewegt zu werden“. Grotkopp: *Filmische Poetiken der Schuld*, S. 27.

118 Grotkopp: *Filmische Poetiken der Schuld*, S. 27.

119 Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 117.

120 Grotkopp: *Filmische Poetiken der Schuld*, S. 27.

121 Grotkopp: *Filmische Poetiken der Schuld*, S. 27.

122 Vgl. Bakels: *Audiovisuelle Rhythmen*, S. 46–67; Hermann Kappelhoff, Jan-Hendrik Bakels: *Audiovisuelle Affekte – die Emotionstheorie des Films im Spannungsfeld von früher Filmtheorie, Kognitionstheorie und Medienästhetik*. In: Hermann Kappelhoff, Jan-Hendrik Bakels, Hauke Lehmann, Christina Schmitt (Hg.): *Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin 2019, S. 445–451.

123 Grotkopp: *Filmische Poetiken der Schuld*, S. 27.

zesses kontinuierlicher Gefühlsmodulation“.¹²⁴ Die Kraft, die die Einheit herstellt, die für Dewey eine jede Erfahrung besitzt, ist das (reflexive) Gefühl.¹²⁵

For Dewey, the feeling for the entirety of a situation, that ,I', the perceiving subject, embrace in my own processes of sensation is the critical criterion to be met in order to speak of ,experience' in the first place [...].¹²⁶

Die Subjektivität, die in diesem reflexiven Gefühl erfahren wird, ist ein Effekt des Filme-Sehens. Das Zuschauer-Ich, das „an die reale Interaktion zwischen Bild und Rezipient“ gebunden ist, meint keine empirischen Zuschauer*innen, aber auch keine impliziten oder idealen Zuschauer.¹²⁷ Kappelhoff schlägt dagegen vor,

von einem Kamera-Ich [zu] sprechen, so wie man in der Gedichtanalyse von einem lyrischen Ich spricht: eine Subjektivität, die sich dem Ausdrucksgeflecht der sprachlichen Konstruktion verdankt und die als solche vom Lesenden realisiert werden muss, um real zu sein.¹²⁸

Das Zuschauer-Ich realisiert sich mit dem Kamera-Ich durch eine reale Interaktion des Filme-Sehens. Das Kamera-Ich ist jedoch nicht von der Kamera als technischem Instrument abhängig – es bedeutet keine vorab gesetzte Privilegierung der Kamera (weder in theoretischer Hinsicht noch bezüglich je konkreter Ausdrucksgeflechte) und impliziert ebenfalls keine „kohärente leibliche Subjektposition“.¹²⁹ Zentral ist die Idee des filmischen Bilds als einer ästhetischen Subjektivität:

124 Kappelhoff, Bakels: *Das Zuschauererlebnis*, S. 80. Unter anderem schreibt Dewey: „Jede integrale Erfahrung besitzt Form, weil sie eine dynamische Organisation ist. Die Organisation nenne ich dynamisch, weil es zu ihrer Vollendung der Zeit bedarf“. John Dewey: *Kunst als Erfahrung* [1934]. Frankfurt a. M. 1998, S. 70.

125 Dewey: *Kunst als Erfahrung*, S. 49–56.

126 Cornelia Müller, Hermann Kappelhoff: *Cinematic Metaphor. Experience – Affectivity – Temporality*. Berlin / Boston 2018, S. 71.

127 Vgl. Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 145.

128 Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 145. Kappelhoff bezieht sich mit dem Kamera-Ich auf Deleuze, „um von dem lyrischen Ich der durch den Film vermittelten Wahrnehmungsweise zu sprechen. Auf dieses Ich bezogen ist noch die erzählte Figur nur ein Teil seiner Darstellung.“ Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 48.

129 Morsch: *Medienästhetik des Films*, S. 181. Letzteres verdeutlicht Morsch anhand der somatischen Adressierung von *DOMINO* (Tony Scott, USA 2005), nämlich anhand dessen „stroboskopische[n] Bildersturm[s]“ als Beispiel einer Ästhetik, die nicht mehr mit Sobchacks Neophänomenologie zu greifen sei.

Verweist die Art und Weise, in der die Dinge sich auf der Leinwand darstellen, nicht mindestens ebenso auf einen technisch-maschinellen, einen ahumanen Wahrnehmungskörper wie auf die menschliche Wahrnehmung?¹³⁰

Damit ist eine grundlegende Verschränkung angenommen, in der sich das filmische Bild realisiert und ein audiovisuelles Ich durch die Zuschauer*innen (reflexiv) im Subjektivierungseffekt erfahren wird. Mit Blick auf die Adressierungsweisen eines filmischen Gegen-übers lässt sich betonen, dass der Subjektivierungseffekt eben die Relation, das heißt die Modulation und Differenzierung von audiovisuellem Ich und Zuschauer-Ich betrifft. Diese Relation kann nicht in einem geteilten Strukturprinzip verkörperter Wahrnehmung begründet werden. Vielmehr hängt das audiovisuelle Ich als (filmisches) Gegen-über am Filme-Sehen, an der Erfahrung, an einem reflexiven Gefühl für das Ganze des filmischen Bildes. Eine audiovisuelle (nicht zwangsläufig konsistente oder kohärente) Subjektposition lässt sich an die leibliche Erfahrung von Zuschauer*innen zurückbinden, „an die Stilisierung [ihres] Sehens und Hörens durch den Prozeß filmischer Darstellung“.¹³¹

Im Sinne einer wechselseitigen Verortung tangiert der Subjektivierungseffekt die Zuschauenden und audiovisuellen Bilder, die jeweils nicht vorab als Subjekte gesetzt sind. Das Filme-Sehen wird als historisch, kulturell und sozial spezifisch situiert gedacht. Dabei ist die kulturelle Praxis des Filme-Sehens gerade nicht auf das individuelle Erleben einzelner empirischer Zuschauer*innen zu reduzieren. Eine alternative Perspektive eröffnet Bernhard Groß in seiner Untersuchung des deutschen Nachkriegskinos, wenn er von einem phänomenologischen Wahrnehmungsparadigma, einer leiblichen Filmerfahrung und (mit Merleau-Ponty) von einer wahrgenommenen Wahrnehmung ausgehend danach fragt, „auf welche Weise die Nachkriegsfilme den Zuschauer adressieren, welche Zuschauer sie denken.“¹³² Methodisch sei damit der Versuch verbunden,

130 Hermann Kappelhoff: Der Bildraum des Kinos: Modulationen einer ästhetischen Erfahrungsform. In: Gertrud Koch (Hg.): *Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume*. Berlin 2005, S. 138–149, hier S. 146, zitiert nach Morsch: *Medienästhetik des Films*, S. 182–183.

131 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 169.

132 Bernhard Groß: *Die Filme sind unter uns. Zur Geschichtlichkeit des frühen deutschen Nachkriegskinos: Trümmer-, Genre-, Dokumentarfilm*. Berlin 2015, S. 16. Groß beschreibt Merleau-Ponty als „Teil des Projekts der Aufhebung klassischer Dichotomiebildung“ durch ein Denken von „Wahrnehmung als Bewegung, die nicht zwischen Polen changiert oder in Dichotomien funktioniert, also nicht zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Ich und anderem, zwischen Geist und Körper, zwischen Idee und Welt unterscheidet – sondern genau die Verbindung von beidem bezeichnet.“ Groß: *Die Filme sind unter uns*, S. 98. Hinsichtlich eines Konzepts von Zuschauenden ist somit die relationale Bedingung betont, die den Film an die Zuschauer*innen bindet wie umgekehrt die Zuschauer*innen nicht losgelöst von den audiovisuellen Bildern platziert.

das Problem der geistesgeschichtlichen Medienwissenschaft, kein so greifbares Zuschauer-konzept wie den empirischen Zuschauer der kommunikationswissenschaftlichen Medienwissenschaft zu haben, zumindest zu verkleinern.¹³³

Das neue Konzept von Zuschauenden ist somit entwickelt in der Auseinandersetzung mit Vorstellungen zu audiovisueller Kommunikation und ihrer Relationalität. „Die Frage danach, wie [...] Filme ihren Zuschauer denken, und zwar betrachtet als historisches, theoretisches und analytisches Problem“, stellt sich gerade auch für eine Untersuchung von Erfahrungen des Einspruchs – durchaus in deren Geschichtlichkeit.¹³⁴ Grundet der Einspruch in poetologischer Perspektive in der Interaffektivität filmischer Wahrnehmung, dann ist er nicht nur auf eine leibliche Erfahrung bezogen, sondern meint auch ein Selbstverhältnis als ein reflexives Gefühl für diese Wahrnehmung.¹³⁵ In der Adressierung denken die Filme ihre Zuschauer*innen. Dadurch eröffnet sich die Frage, wie ein solches Denken filmischer Bilder zu denken ist. Es schließt das – nicht vom Film getrennte – (Mit-)Denken der Zuschauer*innen ein: kann doch von der Verschränkung des Filme-Sehens auch in diesem Aspekt nicht abgesehen werden, der die Geschichtlichkeit eines Wahrnehmens, Fühlens und Denkens in ihrem untrennbaren Zusammenhang impliziert, eine *Poiesis* als Ko-Produktion des Filme-Sehens.

2.5 Ko-Produktion des Filme-Sehens und Diskurs filmischen Denkens

Das Denken der Bilder beruht auf ihrer Bewegung, auf den je spezifischen Logiken von Bewegungsbildern. Ihre Adressierung ist nicht die Intention der Produktion bzw. deckungsgleich mit ihr; stattdessen realisieren sich Adressierungen immer nur im Filme-Sehen, sie werden also mit der Performanz, das heißt dem Vollzug einer Interaktion zwischen verkörperter Zuschauer*innenwahrnehmung und technischen Bewegtbildern erst hergestellt. Als Gegenstand des Forschungsprogramms der Kolleg-Forschungsgruppe *Cinepoetics* beschreibt Hermann Kappelhoff die Herstellung von Bewegungsbildern angesichts einer *Poiesis* des Filme-Sehens, welche

¹³³ Groß: *Die Filme sind unter uns*, S. 16.

¹³⁴ Groß: *Die Filme sind unter uns*, S. 20.

¹³⁵ Vgl. zur „Filmanalyse als Poetologie des Films“, als „poetologische Rekonstruktionen[, die] historische Sinngehalte erschließen“ und auf eine „Logik poetischen Machens“ zielen: Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 74–75.

die strikte Gegenüberstellung von Produktion und Rezeption unterläuft.¹³⁶ Die Idee der Poiesis ist entwickelt ausgehend von Michel de Certeau, der eine „unsichtbare Produktion des (Medien-)Konsums“ beschreibt, die sich „ebenso listenreich und verstreut wie lautlos, fast unsichtbar“ vollziehe.¹³⁷ Bewegungsbilder sind Produkt eines ko-produzierenden (Medien-)Konsums. Sie bedingen auch den Einspruch als eigensinnige Intervention einer Selbst-Verortung, die ihren Ausgangspunkt in einem Missfallen geteilter Sinnlichkeit hat. Der Prozess der wechselseitigen Verortung ist bestimmt durch die Herstellung von Bewegungsbildern im situativen Akt des Filme-Sehens.

Mit Blick auf den Einspruch der Wahrnehmung und hinsichtlich einer poetologischen Untersuchungsperspektive möchte ich in Bezug auf die Poiesis als Produktion im Spielraum taktischer Aneignung hervorheben, dass ich nicht von einem passiven Zuschauer oder einer passiven Zuschauerin ausgehe, von keiner bloßen Positionierung, zu der sich ein Einspruch von Zuschauer*innen äußerlich und nachträglich, also nach abgeschlossenem Zuschauen verhält. Was zeichnet hingegen die Wahrnehmung als Tätigkeit aus? Erscheint sie passiv im Kontrast zum Handeln, zur Aktion?¹³⁸ Leicht übersieht diese Gegenüberstellung die Aktivität der Wahrnehmung. Mag die Aneignung auch als Tätigkeit von aktiven Zuschauer*innen beschreibbar sein, so soll die aktiv/passiv-Dichotomie als ganze vernachlässigt werden,¹³⁹ ist ihre Aussagekraft doch zu relativieren, wenn sowohl das Entschlüsseln verschlüsselter Inhalte als auch der Herstellungsprozess einer Ko-Produktion des Filme-Sehens unter einer aktiv-Zuschreibung subsumiert werden kann. Beziehungsweise ist der Begriff der Aktivität zu differenzieren, wenn sich auch die dekodierenden, dechiffrierenden

136 „Damit wird die Rezeption selbst als eine Form der Produktion, die rezeptive Aneignung audiovisueller Bewegungsbilder als ein genuiner Akt des Herstellens avisiert. Wir sprechen deshalb von der Rezeption audiovisueller Bilder als einer Poiesis des Filme-Sehens.“ Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 10.

137 Michel de Certeau: *Kunst des Handelns* [1980]. Berlin 1988, S. 13, zitiert nach Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 11. In ‚listenreich‘ klingen die Taktiken des Konsums an: Mit de Certeau ist die Aneignung auch als taktische angesprochen, offengehalten ist mit dem „Spielraum taktischer Aneignung“, den Konsum audiovisueller Bilder als „kreativen Akt der Umgestaltung, der Aneignung und des eigensinnigen Gebrauchs“ zu beschreiben. Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 7. Mit Blick auf den Einspruch von und gegen audiovisuelle Rhetoriken sind die von de Certeau diskutierten Strategien ebenso entscheidend.

138 Wenn Stanley Cavell schreibt, dass der Film „its outsideness to its world, and my absence from it“ anerkennen müsste, dann ist gerade eine filmische Welt angesprochen, in welcher die Zuschauenden nicht eingreifen, in welcher sie nicht handeln können. Cavell: *The World Viewed*, S. 146. Aber ist die Welt „which is present to me“ auch „complete without me“? Cavell: *The World Viewed*, S. 160.

139 Der Film ist kein aktiver Einfluss auf passive Zuschauer*innen, aber auch nicht passives Material einer aktiven Lektüre.

Zuschauer*innen als aktive fassen lassen. Eine Interaktion vollzieht sich im Akt der Wahrnehmung – gebunden an die Subjektivierungseffekte, die in der Interaffektivität des Filme-Sehens gründen. Diese Effekte sind auf einen Prozess der Herstellung angewiesen, der wiederum nicht frei von den Effekten ist, die er gehabt haben wird (oder konstant zeitigt). In diesem Sinne wird von einer Prozessualität der Subjektivierung in der Wahrnehmung ausgegangen, also einer Modulation als permanentem Rückkopplungsgeschehen. In diesem Akt der Wahrnehmung ist die Aneignung kein beliebiger Zugriff. Das Eigensinnige der Wahrnehmung hängt an dem Umstand, dass sie nicht von der Verschränkung eines filmischen Zur-Welt-Seins absehen kann. Dies ist gerade für den Einspruch hervorzuheben, der an einer Relation des Gegen(-übers) hängt.

Die Produktion der Zuschauer*innen ist nicht abzulösen von einer leiblichen Erfahrung, dem reflexiven Gefühl für eine Wahrnehmung, die immer schon medial geprägt ist. So sind Prozesse des Wahrnehmens, Fühlens und Denkens nicht als natürliche, menschliche Kapazitäten begrenzt und festgesetzt, sondern historisch geprägt durch medial hervorgebrachte Subjektivitätseffekte/-akte, durch „*Medien der Wahrnehmung*, die buchstäblich ein Sehen und Hören entstehen lassen, das es diesseits der Zirkulation audiovisueller [Bilder] nicht gibt“.¹⁴⁰ Deren Äußerungsakte sind genuin medienspezifisch zu denken und bilden keine bloßen Übertragungen medienunabhängiger, gegebener Sachverhalte. Die Konzeption audiovisueller Enunziation kann den Weg zu einem solchen Verständnis audiovisueller Kommunikation ermöglichen, bekommt dabei aber in der Gegenüberstellung von Produktion und Rezeption die Wahrnehmung nicht als Ko-Produktion im Sinne der hier diskutierten Herstellungsprozesse des Filme-Sehens in den Blick. In dieser Perspektive impliziert eine Geschichtlichkeit wiederum die Wahrnehmung der Medien im doppelten (Genitiv-)Sinne. Zuschauende und audiovisuelle Bilder sind gleichermaßen Agenten einer Geschichtlichkeit der Wahrnehmung, und keineswegs die einzigen.

Nicht audiovisuelle Bewegtbilder als Kommunikation repräsentierter Inhalte innerhalb gegebener Subjekt-Objekt-Relationen gilt es im Folgenden zu analysieren:

ihre Rezeption impliziert vielmehr die Möglichkeit, diese Relationen selbst noch als hergestellte Effekte in den Blick zu nehmen: *als Modellierung der Raum-Zeit-Konstruktionen unserer Alltagswahrnehmung, die in filmischen Bewegungsbildern vorstellbar, denkbar, real werden.*¹⁴¹

140 Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 3. Mit der Rede von den Medien der Wahrnehmung grenzt sich Kappelhoff (im Verweis auf Walter Benjamin) von rein kognitionstheoretisch begründeten Ansätzen ab, welche audiovisuelle Bilder „als *Medien der Kommunikation*“ verstehen, „als Mittler von Narrativen, Botschaften, Ideen“. Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 3.

141 Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 36.

Entscheidend ist in dieser Perspektive, dass sich eine Weltwahrnehmung mit der leiblichen Ko-Produktion von Bewegungsbildern vollzieht. Die mediale Wahrnehmung ist nicht durch eine vorab gegebene menschliche Wahrnehmung, also einen Wahrnehmungsapparat, Dispositionen, aber auch soziale, historische Normen, festgelegt. Gleichzeitig ist darauf zu verweisen, dass die Wahrnehmung von technisch produzierten Bewegungsbildern längst alltäglich geworden ist und unseren Alltag in einem Umfang prägt, der es immer schwieriger macht, „sich überhaupt noch auf ein Außen audiovisueller Bilder zu beziehen, das nicht selbst schon durch diese strukturiert ist.“¹⁴² Die einer (immer schon historisch, kulturell, sozial situiert sich vollziehenden) medialen Wahrnehmung strikt entgegengesetzte Alltagswahrnehmung gibt es und gab es vermutlich so gar nicht. Schließlich „verändern [Medien] die apriorischen Bedingungen des Verstehens, Urteilens und Imaginierens.“¹⁴³ Im Sinne (der Möglichkeit) eines geteilten Horizonts betrifft dies nicht nur die Relationalität des Einspruchs als Frage danach, wer sich an wen richtet bzw. auf wen reagiert – also die Subjektivität des Einspruchs –, sondern nicht zuletzt auch das, wogegen Einspruch erhoben wird. Die Adressierung von Gegenständen in einer gemeinschaftlich geteilten Welt ist abhängig von der Adressierung als hergestellter Relation, als Effekt der Herstellung von Weltwahrnehmungen.

Dabei bedingen die sich im Filme-Sehen vollziehenden Dynamiken der Adressierung nicht nur die jeweils hergestellte Relation von Film und Zuschauer*in, sondern auch die Beziehung zu anderen Filmen – und das unabhängig davon, ob diese Filme direkt zitiert werden oder nicht. Ein Denken filmischer Bilder besteht nicht zuletzt in einer solchen Diskursivität, die auch die intervenierende Selbst-Verortung des Einspruchs prägt. Umfassender meint das hier, dass audiovisuelle Adressierungen an die Historizität eines Diskurses filmischen Denkens gebunden sind:

*Nicht die Filmproduktion per se, sondern der Kulturkonsum audiovisueller Bilder, die Poiesis des Filme-Sehens bringt den Diskurs filmischer Bilder als ein sozial, kulturell und historisch situiertes ‚Denken der filmischen Bilder‘ hervor. Der Diskurs filmischer Bilder ist als Produkt der Poiesis des Filme-Sehens zu analysieren und zu rekonstruieren.*¹⁴⁴

Darin ist das Filme-Sehen integrales Moment einer Geschichte des poetischen Machens, die „eine Geschichte der permanenten Hervorbringung neuer Perspektiven und Modi der Beschreibung der gemeinschaftlichen Welt [ist] – eine permanente

142 Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 1.

143 Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 9.

144 Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 14.

Produktion von Medien, mit denen diese Welt zuallererst herzustellen ist“.¹⁴⁵ Das Filme-Machen als ein Moment dieser Geschichte verarbeitet selbst mediale Erfahrungen, etwa des Filme-Sehens. Im Konnex zwischen dem Filme-Sehen und der Historizität des poetischen Machens, mit der Poiesis des Filme-Sehens als einem Teil oder einer Bedingung dieser Geschichte, gründet die Frage nach der wechselseitigen Verortung als relationaler Dynamik der Subjektivierung: Die sich realisierende Adressierung, ihre Hervorbringung, ist immer schon eingebunden in einen Diskurs audiovisueller Bilder.

Adressierungen durch Worte und Blicke – durch ein leibliches Sehen –, hergestellt im Filme-Sehen: Bestand die erste Verschiebung im Übergang vom (semiotischen) Filmtext hin zum (phänomenologischen) *Embodiment* als leiblicher Bedingung von Filmerfahrung, so geht es mit der Frage nach den Bewegungsbildern um die je spezifischen Verschränkungen des Filme-Sehens (als jeweils historisch, kulturell und sozial situiert), die nicht als sekundär für die Selbst-Verortung anzusehen sind. Jene betrifft die Intentionalität des Einspruchs, also von wo und worauf sich dieser richtet. Diese Intentionalität ist jeweils auf verschiedene Relationen zu beziehen, die der Einspruch (je nach Verortung unterschiedlich) prägt – sei es zwischen Film und Zuschauer*in oder deren Verhältnis zu anderen audiovisuellen Bildern. Als Kehrseite der Adressierung vollzieht und entfaltet sich Intentionalität im Filme-Sehen. Die Dynamiken der Adressierung lassen sich nur ausgehend vom Filme-Sehen und der Auseinandersetzung mit konkreten Filmen greifen. In der Einleitung habe ich formuliert, dass *THE ACT OF KILLING* eine Erfahrung des Einspruchs denkt – von und durch Dynamiken der Adressierung. An dieser Stelle kann dieser Gedanke (und damit die Frage eines filmischen Denkens) wieder aufgegriffen und fortgeführt werden.

¹⁴⁵ Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 84. Kappelhoff beschreibt Politik und Poetik mit Richard Rorty als zwei aufeinander verweisende Aspekte des Politischen. Das poetische Machen meint die permanenten Beschreibungen und Neubeschreibungen einer gemeinschaftlich geteilten Wirklichkeit und eine damit verbundene permanente Revision der Grenzen der Gemeinschaft. Vgl. Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 34–35, 37–38, im Verweis auf Richard Rorty: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Frankfurt a. M. 1989, S. 16, Richard Rorty: Der Vorrang der Demokratie vor der Philosophie [1987]. In: ders. (Hg.): *Solidarität oder Objektivität? Drei philosophische Essays*. Stuttgart 1988, S. 82–125. Im Unterschied zu Rorty geht Kappelhoff vom Film, nicht von geschriebenen Texten aus und führt eine Unterscheidung zwischen verschiedenen Darstellungsmodi ein.

2.6 Ambivalenz, Anerkennung und Abtritt – Fallstudie: THE ACT OF KILLING

Einsprüche von und gegen THE ACT OF KILLING habe ich bereits in der Einleitung als Selbst-Verortungen verschiedener Akte des Filme-Sehens angesprochen und ihr Verhältnis zu (Geschmacks-)Urteilen anhand einer Filmkritik diskutiert, die ich als Abdruck einer Poiesis des Filme-Sehens betrachtet habe.¹⁴⁶ Nahegelegt war eine Ambivalenz des Einspruchs im Falle der reflexiven Erfahrung von THE ACT OF KILLING. Daran und an die bisherigen Ausführungen zu den Dynamiken der Adressierung anknüpfend stellen sich Fragen zur filmischen Perspektive: Welche Perspektive erfahre ich in THE ACT OF KILLING, welche Perspektive entfaltet der Film?¹⁴⁷ Inwieweit ist noch der leibliche Einspruch der Zuschauer*innen gegen die filmische Perspektive Moment eines filmischen Denkens von THE ACT OF KILLING – insbesondere, wenn man den Film als (kinematografische) ethische Erfahrung beschreibt?¹⁴⁸

146 Von drei THE ACT OF KILLING-Versionen – einem Director's Cut (159 min.), einer Kinofassung (115 min.) und einer Fernsehfassung (95 min.) – beziehen sich die folgenden Ausführungen primär auf erstere, wenn nicht explizit anders ausgewiesen.

147 Dabei geht es mir nicht um das ‚Haben einer Perspektive‘, sondern um das Herstellen von Perspektiven. Ersteres beschreibt Jens Eder in seiner Analyse zu THE ACT OF KILLING: „In diesem Sinn kann jeglichen in die Filmkommunikation involvierten oder vom Film präsentierten Akteuren eine Perspektive zugeschrieben werden. Dass Zuschauer, Filmemacher, Erzählinstanzen oder Figuren jeweils eine bestimmte Perspektive haben, bedeutet demnach, dass sie in einem spezifischen *somatisch-mental*en Verhältnis zu im Film dargestellten Gegenständen oder Ereignissen stehen.“ Jens Eder: Aus der Täterperspektive. Nähe und Erkenntnis im Dokumentarfilm. In: *montage AV* 25/1 (2016), S. 45–62, hier S. 48.

148 Als solche beschreibt Robert Sinnerbrink den Film. Mehrere Aspekte vereint für ihn die Idee von „cinematic ethics“, das heißt vom Kino als Medium ethischer Erfahrung. Drei entscheidende Dimensionen der Beziehung von Kino und Ethik – den „ethical content in narrative cinema“, zudem „the ethics of cinematic representation (from filmmaker and spectator perspectives)“ sowie „the ethics of cinema as symptomatic of broader cultural, social, and ideological concerns“ – ergänzt er um eine vierte Dimension, nämlich „the aesthetic dimension of cinema“. Diese ästhetische Dimension des Kinos sei „a way of evoking ethical experience“. An dieser Art und Weise hebt er einige Aspekte hervor: „in particular the role of aesthetic form in intensifying our experience, refining and focusing our attention, and thus conveying complexity of meaning through manifold means.“ Sinnerbrink: *Cinematic Ethics*, S. 16. Im Folgenden wird ebenfalls eine Erfahrung von audiovisuellen Bildern starkgemacht. Dabei soll der grundlegende Zusammenhang von filmischen Positionierungen, Darstellungsweisen und Dynamiken ästhetischer Figuretionen im audiovisuellen Wahrnehmungsgeschehen in einer poetologischen Analyse untersucht werden, das heißt eine ästhetische Dimension nicht als ‚Surplus‘ im Sinne einer Form angenommen werden, die einen gegebenen, repräsentierten Inhalt ergänzt.

Der Film wurde als „perpetrator documentary“¹⁴⁹ bezeichnet und den filmischen Bildern eine „Täterperspektive“¹⁵⁰ attestiert. Zurückzuführen ist dies vor allem auf den Umstand, dass die Protagonisten, die in ihrem (teilweise politischen) Alltag begleitet werden, an jenen Massenmorden verantwortlich beteiligt sind, die unter dem Vorwand der Vereitelung eines kommunistischen Putsches in Indonesien in den Jahren 1965/1966 verübt wurden. Sie sprechen freimütig über ihre Taten aus der Vergangenheit und inszenieren ihre Erinnerung in filmischen Spielszenen, deren Dreh dokumentiert wird. Vielfach sind in Kritiken die starken affektiven Wirkungen des Films beschrieben worden: surreal, bizarr, irritierend, schwer erträglich, quälend, vollkommen verstörend, paradox.¹⁵¹ Für Simon Rothöhler löst er eine Irritation aus, die vor allem von der Weise herrühre, wie die Protagonisten vor die Kamera drängen.¹⁵² Frédéric Jaeger bezeichnet ihn als „Monster“ und „Faszinosum“. Die Bilder des Films seien „schwer zu fassen“, „beizzeiten absurd, erschreckend oder unfreiwillig komisch“.¹⁵³ Bill Nichols beschreibt die Paradoxie einer Doppelbindung:

Does this film ask us to believe two or more messages that invite contradictory responses? Films such as [...] THE ACT OF KILLING (Joshua Oppenheimer, 2012) generate double binds that confound us. They call into question our relation to what we take to be reality and the conventions governing its representation. Such films may make us feel we are losing our footing and becoming unable to tell what kind of message a message is. Our perturbing encounter with a double bind upsets any clear sense of a stable self capable of comprehending a knowable world and acting in it judiciously. Such films call into question the very foundation stones of interpersonal encounter and whether our experience of the world can be truly understood as coherent. They befuddle us with paradox, itself a form of irony.¹⁵⁴

Filme, die wie THE ACT OF KILLING Doppelbotschaften generieren, würden sich durch eine affektive Involvierung ohne festen Grund auszeichnen: „They establish an affective relationship [...]. They do not merely report on the world but engage us while simultaneously undermining the terms of engagement we think we

149 Sinnerbrink: *Cinematic Ethics*, S. 167. Zum Kontext des „perpetrator cinema“ siehe Raya Morag: *Perpetrator Cinema. Confronting Genocide in Cambodian Documentary*. New York 2020.

150 Eder: Aus der Täterperspektive.

151 Vgl. zum Beispiel die Einführung in ein Spezial-Dossier zu THE ACT OF KILLING im *Film Quarterly*. B. Ruby Rich: Introduction. In: *Film Quarterly* 67/2 (2013), S. 8–9, hier S. 8.

152 Rothöhler: Vielleicht war der Fisch verdorben.

153 Jäger folgert daraus, dass das eigentliche Verdienst von THE ACT OF KILLING darin bestehe, dass man das Kino „mit einem zwiespältigen Eindruck oder einem mulmigen Gefühl“ verlasse. Vgl. Frédéric Jäger: THE ACT OF KILLING. In: *critic.de* (2013). <http://www.critic.de/film/the-act-of-killing-5049/> (letzter Zugriff: 08.11.2023).

154 Bill Nichols: *Speaking Truths with Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. Oakland 2016, S. 165.

have or wish to have.“¹⁵⁵ Unklar bleibt in Nichols' Filmbeschreibung, worin die sich widersprechenden ‚Botschaften‘ genau bestehen. Was er benennt, ist eine affektive Ambivalenz: „the viewer is left to feel she or he ought to tender sympathy for victors who also prompt revulsion.“¹⁵⁶ Wenn er allerdings in hypothetischer Rede formuliert: „If I believe this film, these killers are actually heroes, but if these killers are actually heroes, I can't believe this film“, dann stellt sich die Frage, wessen Positionierung, welchem Film (im Film) hier (nicht) geglaubt wird. Zu klären ist, wie sich eine affektive Ambivalenz zur (un-)einheitlichen Perspektive von *THE ACT OF KILLING* verhält. Über die Gestaltung des Filmanfangs im Verhältnis zu den Protagonisten schreibt Nichols: „The mise-en-scène says, in effect, ‚See us as heroes and saviors worthy of admiration.“¹⁵⁷ Fraglich ist, inwiefern von einer Aussage der *Mise en Scène* gesprochen werden kann (eine Aufforderung, die wiederum aus der Figurenperspektive formuliert ist), und ob sie das wirklich ‚sagt‘. Lässt sich behaupten, wie Nichols es tut, dass der Film den Zuschauer*innen eine Haltung der Bewunderung nahelegt?¹⁵⁸ Und vor allem: Worin gründet die Zuschreibung von Held und Retter hier, zu diesem Zeitpunkt im Film? Aufgeworfen ist die Frage nach dem Verhältnis von Perspektive bzw. Positionierung der Figuren und des Films.

THE ACT OF KILLING wurde in Rezensionen nicht nur für seine ambivalente Ästhetik gefeiert. Die politische Dimension des Films wurde sehr unterschiedlich rezipiert und bewertet. Kaum eine akademische Publikation zum Film kommt ohne einen Verweis auf das Lob für diesen oder die Kritik an diesem aus, auf welche die Texte wiederum (unterstützend, rechtfertigend, zurückweisend etc.) reagieren.¹⁵⁹ In Jaegers Beschreibung des Films als „Waffe“ und „Aktionismus“ wird eine Agenda und Positionierung angenommen.¹⁶⁰ Eine solche wird andernorts jedoch mehrfach für ihr didaktisches Konzept kritisiert, das darin bestehe, dass der Film auf eine „Katharsis-Pointe“ hinauslaufe, indem er eine moralische Wandlung des Hauptcha-

155 Nichols: *Speaking Truths with Film*, S. 173.

156 Nichols: *Speaking Truths with Film*, S. 175.

157 Nichols: *Speaking Truths with Film*, S. 175.

158 Unklar bleibt das Verhältnis von Bewunderung, Sympathie und Empathie.

159 Siehe etwa Ariel Heryanto, der schreibt, *THE ACT OF KILLING* „raised ill-fitting expectations and generated several misplaced criticisms.“ Ariel Heryanto: *Great and Mislplaced Expectations*. In: *Critical Asian Studies* 46/1 (2014), S. 162–166, hier S. 162. Sein Fazit zum Film lautet: „TAOK may or may not radically change the status quo in Indonesia or win the battle for collective memory or history. That is perfectly OK. The film is a brilliant masterpiece because (not in spite) of its many paradoxes and ironies that complicate the vision and agenda of many human rights activists whose project often requires a clear demarcation between perpetrator and victim, good and evil, hero and villain.“ Heryanto: *Great and Mislplaced Expectations*, S. 166.

160 Jäger: *THE ACT OF KILLING*.

rakters Anwar Congo behaupte.¹⁶¹ Der Historiker Wolfgang Benz sieht eine geschichtspolitische Aufgabe des Films – nämlich über die historischen Ereignisse aufzuklären – vernachlässigt. Er unterstellt dem Film einerseits einen aufklärerischen Impetus, andererseits beschreibt er die ästhetischen Verfahren als reines Abbilden, als naiven Realismus und wirft dem Regisseur „Kumpaneï“, eine fehlende Distanz zu seinen Protagonisten vor.¹⁶² Er fordert im Gegenzug eine klare Kommentierung und Distanzierung von Seiten des Films.

Ähnliche Forderungen formuliert Rothöhler, der kritisiert, dass THE ACT OF KILLING keinerlei (historisch-politischen) Kontext zeige:

[D]er Kontext, aber auch jede Form offener Widerrede, bleibt bei Oppenheimers Vorgehen im Off. Er konzentriert und verlässt sich ganz auf das pathologische Spektakel, das die Täter zur eigenen Belustigung und Opferverhöhnung inszenieren.¹⁶³

Ist der Film also weniger historiografischen Praktiken verpflichtet, weniger ein Amateur der Weltgeschichte als vielmehr ein ‚therapeutisches‘ Kino der Gegenwart?¹⁶⁴ Eine solche Entgegensetzung mag den Blick auf den Film mehr vorstellen als analytisches Potenzial zu bieten. Ein Bewusstsein für eine globalisierte Welt (und ihre Historizität) lässt sich jedenfalls nicht zuletzt in Bezug auf eine Zirkulation audiovisueller Bilder konstatieren. Leitend ist im Folgenden der Gedanke, dass für die filmische Perspektive die Selbst-Verortung (in) einer Gegenwart zentral ist.

Davon ausgehend lassen sich die Diskussionen zum „impact“ von THE ACT OF KILLING lesen.¹⁶⁵ Einen „impact“ des Films auf eine „national reconciliation“ bezweifelt Adam Tyson, der Oppenheimers Anspruch darin sieht, „[to] end impunity, unmask a regime, bring meaningful justice to victims and heal the nation“, und den Film als komplexe und antagonistische Form der Intervention bezeichnet.¹⁶⁶ Um was für eine Form der Intervention handelt es sich? Camilla Møhring Reestorff be-

161 Siehe unter anderem Rothöhler: Vielleicht war der Fisch verdorben.

162 Wolfgang Benz: Quälende Selbstinszenierung der Mörder. In: *Deutschlandradio Kultur* (2013). http://www.deutschlandradiokultur.de/quaelende-selbstinszenierung-der-moerder.954.de.html?dram:article_id=237134 (letzter Zugriff: 13.11.2022).

163 Rothöhler: Vielleicht war der Fisch verdorben.

164 Simon Rothöhler: *Amateur der Weltgeschichte: Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*. Zürich 2011.

165 Bill Nichols schreibt angesichts von THE ACT OF KILLING: „But there are impacts beyond what the surging interest in the evaluation of measurable social impact capture.“ Nichols: *Speaking Truths with Film*, S. 179.

166 Adam Tyson: Genocide Documentary as Intervention. In: *Journal of Genocide Research* 17/2 (2015), S. 177–199, hier S. 194. Tyson stützt sich vor allem auf die Befragung von Zuschauer*innen.

zeichnet *THE ACT OF KILLING* als „unruly activism“.¹⁶⁷ Wenn der Film als (bedingt erfolgreiche) Intervention, als Eingriff in die Geschichtsschreibung Indonesiens beschrieben wird, dann ist damit jedenfalls die politische Dimension eines gegenwärtigen Diskurses angesprochen.¹⁶⁸

Unter anderem mit Verweis darauf, dass Regisseur Joshua Oppenheimer den Film als „documentary of the imagination“ bezeichnet, schreibt Robert Sinnerbrink: „It is a film that explores the ongoing social, cultural, and political effects of the massacres, and attempts to expose the distorted imaginative and moral horizons of the perpetrators.“¹⁶⁹ Laut Sinnerbrink gehe es dem Film darum, zu untersuchen, „how a society founded on acts of political violence deals with the ongoing effects of this historical trauma.“¹⁷⁰ Jens Eder schreibt, dass die Kritik am Film in erster Linie auf einem Missverständnis beruhe:

Zum einen übersieht sie die diskursive Rolle und die Mehrfachadressierung des Films, der sich nicht nur an westliche Zuschauer richtet. Seine spektakuläre Täterperspektive wirkte als Diskursereignis und erzeugte internationale Aufmerksamkeit auch für Oppenheimers folgenden Film *THE LOOK OF SILENCE*, der die komplementäre Opferperspektive einnimmt.¹⁷¹

Der Aspekt einer geteilten Adressierung wird in der folgenden Analyse in Hinblick auf die Gegenwart der audiovisuellen Bilder aufgegriffen. Ausgerichtet ist jene al-

167 Camilla Møhring Reestorff: *Unruly Activism and the Participatory Documentary Ecology of THE ACT OF KILLING*. In: *Studies in Documentary Film* 9/1 (2015), S. 10–27.

168 In einem Interview danach befragt antwortet Oppenheimer: „Der Film ist eine Intervention, aber ich denke, jede genuine Kunst ist eine Intervention.“ Zu der Wirkung des Films bemerkt er weiter: „Er hat dabei geholfen, einen Wandel zu initiieren, wie Indonesien über seine Vergangenheit spricht und wie Indonesier ihre korrupte und gewalttätige Gegenwart verstehen.“ Rafael K. Dernbach: *Der Film ist ein Spiegel unserer selbst*. In: *ray Filmmagazin* (2014). <https://raymagazin.at/der-film-ist-ein-spiegel-unserer-selbst/> (letzter Zugriff: 01.12.2021). In dem Interview führt er aus, er habe mit dem Film angefangen, „um ein Regime der Straflosigkeit in Indonesien aufzudecken“. Im Laufe der Dreharbeiten habe sich aber Empathie entwickelt, was seine Abkehr von einer Ablehnung der Täter bedeute. Oppenheimer ist als Exeget seines Films omnipräsent, das Interesse am Regisseur in der Rezeption des Films unverkennbar. Der Rekurs auf dessen Aussagen prägt zahlreiche Analysen zur (paradoxen) Perspektive von *THE ACT OF KILLING*. Oppenheimer, dessen frühere Filme bereits Teil seiner Dissertation waren (siehe Joshua Oppenheimer: *Show of Force: Film, Ghosts and Genres of Historical Performance in the Indonesian Genocide*. University of the Arts London, 2004), hat *THE ACT OF KILLING* im Kontext des Forschungsprojektes „Genocide and Genre“ der University of Westminster produziert. Die Projektabschlusspublikation ist ebenfalls Teil des Diskurses zum Film: Joram Ten Brink, Joshua Oppenheimer (Hg.): *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. London / New York 2012.

169 Sinnerbrink: *Cinematic Ethics*, S. 175.

170 Sinnerbrink: *Cinematic Ethics*, S. 175.

171 Eder: *Aus der Täterperspektive*, S. 58.

lerdings nicht auf die Beschreibung der Repräsentation, an die sich die Rede vom fehlenden Einnehmen der (Opfer-)Perspektive bindet. Schließlich scheint mir THE ACT OF KILLING durchaus eine Opferperspektive erfahrbar zu machen, und zwar als stumme in einem gegenwärtigen Diskurs zu den Massenmorden der 1960er Jahre.¹⁷² Das Politische der (dokumentarischen) Poetik des Films ist in einer reflexiven Erfahrungsbarmachung einer „Aufteilung des Sinnlichen“ zu suchen, die sich insbesondere an Formen des Sprechens zeigt.¹⁷³

Gegenwärtige Strafflosigkeit, Grausamkeit und Außenblicke

THE ACT OF KILLING verfolgt eine andere poetische Strategie, als sie Rancière in Bezug auf das „abwesende Archiv“ beschreibt, wo man es mit Tätern zu tun hat, die ihre Spuren vernichten.¹⁷⁴ Rancière schreibt über den Film SHOAH (Claude Lanzmann, F 1985):

172 Die Opferrepräsentation umfasst vereinzelte Andeutungen und Offenbarungen Suryonos, eines Nachbarn Anwars, dessen Familie umgebracht wurde (TC: 00:56:40). Wenn Vanessa Hearman eine „relative absence of victims“ konstatiert, dann knüpft sie die „missing victims“ an deren (fehlende) sichtbare Repräsentation. Vgl. Vanessa Hearman: „MISSING VICTIMS“ OF THE 1965–66 VIOLENCE IN INDONESIA: Representing Impunity On-screen in THE ACT OF KILLING. In: *Critical Asian Studies* 46/1 (2014), S. 171–175, hier S. 171. Für Hearman gilt: „TAOK’s greatest contribution to advocacy for the victims is in showing us a highly realistic picture of Indonesian society and the impunity of the perpetrators.“ Hearman: „MISSING VICTIMS“ OF THE 1965–66 VIOLENCE IN INDONESIA, S. 171. An dieser Stelle soll der dominante Eindruck der Straffreiheit ebenfalls aufgegriffen werden, allerdings nicht als Frage einer realistischen Repräsentation.

173 Vgl. Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* [2000], hg. von Maria Muhle. Berlin 2008. Siehe auch: „Meint Politik hier doch den Einspruch gegen die Ordnung alltäglicher Wahrnehmung, gegen die ‚Aufteilung des Sinnlichen‘ im Namen einer aus dieser Ordnung ausgeschlossenen Erfahrungsposition.“ Hermann Kappelhoff, Anja Streiter: Zur Einführung. In: dies. (Hg.): *Die Frage der Gemeinschaft: Das westeuropäische Kino nach 1945*. Berlin 2012, S. 7–19, hier S. 9. Der Begriff des Dissens bei Rancière ist in der Doppelbedeutung von „Streit“ und „heterogener Sinnlichkeit“ zu fassen: „The essence of politics is then dissensus. But dissensus is not the opposition of interests and opinions. It is the production, within a determined, sensible world, of a given that is heterogeneous to it.“ Jacques Rancière: *The Philosopher and His Poor* [1983]. Durham 2004, S. 226. Vgl. auch Drehli Robnik, Thomas Hübel, Siegfried Mattl (Hg.): *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*. Wien / Berlin 2010. Aspekte des sinnlichen Sinns und ausgeschlossener Erfahrungspositionen bilden in Bezug aufeinander einen Fluchtpunkt der Filmanalyse in diesem Kapitel.

174 Vgl. Jacques Rancière: Etwas ist mit dem Realen geschehen [2000]. In: ders.: *Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film*, hg. von Sulgi Lie und Julian Radlmaier. Berlin 2012, S. 137–146, hier S. 142.

Was repräsentiert werden muss, sind eben nicht Täter und Opfer, sondern der Prozess der Vernichtung und Beseitigung der Spuren dieses Prozesses. Und diese Repräsentation ist keine Bestätigung. Es geht nicht darum, zu beweisen, dass es stattgefunden hat, sondern durch seine singuläre Untersuchung zu zeigen, wie es stattgefunden hat.¹⁷⁵

Die Tat selbst und die konkreten Durchführungen der Massentötungen werden von den Protagonisten aus *THE ACT OF KILLING* aber gar nicht vertuscht. Vielmehr suchen die Täter die Öffentlichkeit, um ihre Handlungen zu glorifizieren. Benz, langjähriger Leiter des Zentrums für Antisemitismusforschung in Berlin, kritisiert den Freiraum, den der Film ihnen zu dieser Selbstdarstellung gewährt und möchte in einem Gedankenspiel auf die Unangemessenheit dieser Methode aufmerksam machen:

[I]m Jahre 2000 wäre jemand auf die Idee gekommen, die Taten der SS nachzuspielen, und steckt dann einen oder zwei alt gewordene Sturmbannführer wieder in die damaligen Uniformen, geht mit denen, sagen wir mal, nach Auschwitz und lässt die dann jetzt stolz von ihren Taten berichten – sozusagen die Prophezeiung Himmlers von 1943: Das war schrecklich, aber wir mussten es tun, die Nachwelt dankt es uns. Man inszeniert so etwas, der Schrei der Entrüstung wäre, glaube ich, so laut, dass die Menschen alle zum Ohrenarzt müssten. Ähnlich ist ja aber die Qualität dieser Inszenierung.¹⁷⁶

Der Vergleich übersieht, inwieweit der Film ein „höchst befremdliche[s] Spiegelbild einer Siegergeschichtsschreibung“ ist.¹⁷⁷ Zu fragen bleibt aber, wem dieses zuzurechnen ist.

Zur Vorgeschichte eines im Zuge der Massentötungen installierten „New Order“-Militärregimes gehört, dass nach der Unabhängigkeit Indonesiens von der Niederlande 1949 die parlamentarische Demokratie 1959 durch eine gelenkte (*Demokrasi Terpimpin*) unter Präsident Sukarno abgelöst worden war.¹⁷⁸ Im Kontext des Kalten Krieges kamen 1965 Gerüchte auf, denen zufolge die USA planten, Präsident Sukarno zu stürzen. Am 30. September 1965 kam es – in der Intention, die Pläne der Amerikaner zu vereiteln – zu einem Putschversuch, bei dem sechs Generäle des Landes entführt und getötet wurden. Unter Führung des Generals Suharto, der Kontrolle über die Armee gewinnen konnte, kam es zum Gegenschlag. Für den Coup wurde die PKI (Indonesische Kommunistische Partei) verantwortlich gemacht. In den folgenden Racheakten und Massentötungen kamen nach de-

175 Rancière: Etwas ist mit dem Realen geschehen, S. 143.

176 Benz: Quälende Selbstinszenierung der Mörder. Wie sähe der Schrei der Entrüstung heute in Deutschland aus?

177 Rothöhler: Vielleicht war der Fisch verdorben.

178 Dessen *Nasakom*-Konzept (die Einheit von Nationalismus, Islam und Kommunismus) stand für ein tendenziell linksgerichtetes politisches System.

fensiven Schätzungen mehr als 500.000 Menschen ums Leben, darunter nicht nur Mitglieder der PKI, sondern auch willkürlich als Kommunisten und Staatsfeinde Diffamierte und insbesondere zahlreiche Chinesen. In Nordsumatra wurden die Taten dabei in vielen Fällen von paramilitärischen Gruppen und lokalen Gangstern ausgeführt, wie zum Beispiel der Hauptfigur des Films, Anwar Congo, der in Medan für Exekutionen verantwortlich war. In der Folge des Gegenschlags wurde Sukarno vom Militär abgesetzt, Suharto zum neuen Präsidenten ernannt und das „New Order“-Regime etabliert. Angesichts der demokratischen Reformen, der politischen und gesellschaftlichen Umbrüche, die 1998 nach dem Rücktritt Suhartos einsetzten, ließe sich fragen, inwieweit die Position Anwars und der übrigen (selbstdarstellerischen) Akteure, die sich bereitwillig der Kamera zuwenden und von ihren Taten berichten, einem Konsens der gegenwärtigen indonesischen Gesellschaft entspricht – oder vielmehr auf welche Weise sie sich zu Machtkonstellationen und einer Verteilung von Orten des Sprechens verhält.¹⁷⁹

In diesem Zusammenhang und mit Bezug auf ein öffentliches Prahlen über die Tötungen betont Benedict Anderson die historische, lokale Besonderheit von Medan und Nordsumatra etwa im Verhältnis zu Java.¹⁸⁰ Während in anderen Regionen, etwa auf Java, an Massakern beteiligte Zivilisten wieder ins alltägliche Leben zurückkehrten, hatte es auf Nordsumatra eine fortgesetzte Zusammenarbeit des Militärs mit lokalen Gangstern gegeben, mit der Organisation *Pemuda Pancasila*.¹⁸¹ „Medan’s gangsters returned to another ‚normal life,‘ of extortion,

179 Intan Paramaditha konstatiert für *THE ACT OF KILLING* eine „emphasis on the legacy of the New Order regime rather than on post-authoritarian frictions“. Intan Paramaditha: Tracing Frictions in *THE ACT OF KILLING*. In: *Film Quarterly* 67/2 (2013), S. 44–49, hier S. 45.

180 Dies betrifft eine höhere ethnische Diversität, eine weniger ausgeprägte zivile Bürokratie und eine geringere Zahl etablierter Parteien. Vgl. Benedict Anderson: Impunity and Reenactment: Reflections on the 1965 Massacre in Indonesia and its Legacy. In: *The Asia-Pacific Journal* 11/15 (2013), S. 1–16.

181 *THE ACT OF KILLING* verwendet einige Zeit darauf, die Verbindung Anwars zur *Pemuda Pancasila*, die in den englischen Texteinblendungen als *Pancasila Youth* bezeichnet wird, herauszustellen und präsentiert diese als noch aktive und einflussreiche Organisation: „Pancasila Youth has 3 million members.“ Es werden verschiedene Veranstaltungen und Festivitäten gezeigt. Wiederholt bezeichnen sich die der *Pemuda Pancasila* angehörigen Protagonisten als Gangster, als „premen“. Das Wort „premen“ stammt vom niederländischen Wort „vrijman“ ab, das mit „freier Mann“ übersetzt werden kann und sich auf befreite Plantagensklaven bezieht. Es bezeichnet eine spezifische Form von Kriminalität, deren Begriffsgeschichte eng mit Staatsgewalt verbunden ist. Für eine historische Perspektive auf die *Pemuda Pancasila* als „premen“ vgl. Loren Rytter: *Pemuda Pancasila: The Last Loyalist Free Men of Suharto’s Order?* In: *Indonesia* 66 (1999), S. 45–73, hier S. 48–51. Im Film wird diese Übersetzung und die Identität als Gangster nicht nur von Anwar, sondern auch dem Anführer der *Pemuda Pancasila* sowie von Politikern wiederholt positiv hervorgehoben. Im Anschluss an eine Szene, in welcher unter anderem Herman, der Wegge-

blackmail, ‚protection,‘ gambling dens, brothels and so on, while staying close to the military.“¹⁸² Wenn sich *THE ACT OF KILLING* für eine (geteilte) Alltagserfahrung interessiert, für den Alltag der Gangster, aber auch für Szenen eines globalen, kapitalistischen Konsumalltags, dann zeigt sich zum einen, dass eben keine einheitliche alltägliche Erfahrung vorauszusetzen ist. Zum anderen ist für den Film die Rolle audiovisueller Bilder hinsichtlich dieser Alltagserfahrungen virulent.

Das Sprechen Anwars und der anderen Gangster ist kein offizielles Sprechen, sondern ein solches lokaler Größen, die gerade keine größere, nationale Berücksichtigung gefunden haben.¹⁸³ Die Frage ist nicht, ob Anwar repräsentativ ist, sondern relevant sind die Weisen individuellen und kulturellen Erinnerns, die der Film aufeinander bezieht. Diese Auseinandersetzung erfolgt gerade durch filmische Bilder und mit ihnen. Die von Suharto errichtete „New Order“-Herrschaft installierte den Verrat der PKI zentral in der offiziellen Geschichtsschreibung, die in Schultheaterstücken, Filmen – so im jährlich in Schulen gezeigten Propaganda-Film *PENGKHIANATAN G30S/PKI* (Arifin C. Noer, IDN 1984) – und öffentlichen Zereemonien erinnerungspolitisch ihren Ausdruck fand.¹⁸⁴

Insbesondere der Propagandafilm *PENGKHIANATAN G30S/PKI* belegt, dass es einen durchaus audiovisuellen Diskurs zu den Ereignissen von 1965/66 gibt. So fungiert jener Film, in dem die Ermordung von Generälen durch die PKI in Szene gesetzt wird, als Rechtfertigung von Massentötungen, das heißt diese werden gerechtfertigt als Reaktionen auf erfahrene (bzw. im Film erfahrbar gemachte) Grausamkeit. Ausschnitte daraus werden in *THE ACT OF KILLING* gezeigt: In einer Szene des Director’s Cut ist der Propagandafilm in einer jener Sichtungsanordnungen zu sehen, in der sich Anwar auch das eigens gedrehte Filmmaterial anschaut. Im Schuss-Gegenschuss sieht man jeweils frontal Anwar und den Fernsehbildschirm, dessen Fläche parallel zum Filmbild angeordnet ist. Eine zentrale Szene, die auf dem Fernseher kurz zu sehen ist, inszeniert ein Attentat der PKI: Die Tochter eines Generals rennt vor das Haus und schmiert sich das Blut ihres ermordeten Vaters ins Gesicht – knallrote

fährte Anwars, auf einem Markt Geld von chinesischen Händlern eintreibt, sieht man, wie der Vizepräsident Indonesiens Jusuf Kalla vor jubelnden *Pemuda Pancasila*-Mitgliedern verkündet, das Land brauche Gangster. Die Uniform der paramilitärischen (Jugend-)Organisation ist eine grell-orange Camouflage, deren Funktion gerade nicht Tarnen, sondern Auffallen ist.

182 Anderson: *Impunity and Reenactment*, S. 11.

183 Anderson benennt „[a] lack of official and national recognition for their role in the massacres“. Anderson: *Impunity and Reenactment*, S. 12.

184 Vgl. David Bouchier, Vedi R. Hadiz: Introduction. In: dies. (Hg.): *Indonesian Politics and Society: A Reader*. London 2003, S. 1–24, hier S. 6. Nach dem Ende des Suharto-Regimes verschwand die Zensur auf schriftliche Publikationen (mit regionalen Unterschieden), während dies für kontroverse Filme im Fernsehen und Kino nicht galt. Das jährliche Vorführen des Propagandafilms in den Schulen wurde allerdings beendet. Vgl. Anderson: *Impunity and Reenactment*, S. 2.

Farbe; ihr lautes Schreien mischt sich mit dem Dröhnen der Musik. Insbesondere die Darstellung von (Bildern der) Grausamkeit in den Reenactments von THE ACT OF KILLING lässt sich ausgehend von jenem Propagandafilm denken, etwa wenn in einer späteren Szene Herman, Anwars Kumpane, eine kannibalische, kommunistische Frau spielt, die Anwars Leber isst und sich das Blut, das heißt die rote Farbe im Gesicht verschmiert. In der Perspektive dieser Racheszene erscheint THE ACT OF KILLING als ein Film über die Grausamkeit von Tätern, die insbesondere durch die Aneignung eines Filme-Sehens reflexiv erfahrbar wird.

In seiner reflexiven Darstellung der Aneignung propagandistischer Filmbilder lässt er die Anerkennung einer verübten und eingeübten Grausamkeit aufscheinen und interveniert mit diesem Bild eines Filme-Sehens in den Diskurs. Gerade damit ist eine Intervention des Films in eine Gegenwart der Straflosigkeit zu fassen und kristallisiert sich eine Diskursposition heraus. Der Film inszeniert ein Gefühl für das anwesende Abwesende eines insistierenden Unrechts, für eine *Anerkennung* der eigenen Grausamkeit, die selbst nicht Teil eines gesellschaftlichen, öffentlichen Diskurses ist. In dieser Hinsicht verhält sich THE ACT OF KILLING zur offiziellen Geschichtsschreibung, die durch den Propagandafilm PENGKHIANTAN G30S/PKI getragen wurde, zu ihrer Bedrohungsrhetorik, nach welcher die Kommunisten Grausamkeiten verübten (bzw. weitere verüben wollten) und deswegen beseitigt werden mussten. Erinnerungspolitisch diente die Darstellung der (angeblichen) Grausamkeiten der Kommunisten dem (Droh-)Szenario der eigenen Grausamkeit. Für die Dynamiken der Adressierung und den Einspruch von THE ACT OF KILLING ist der Bezug auf die Diskursivität audiovisueller Bilder, wie sie hier an der Aneignung propagandistischer Rhetorik deutlich wird, entscheidend.

Eine aktivistische Leistung des Films als Stimme im öffentlichen Diskurs betont wiederholt Oppenheimer: „The film has forever broken the silence on the 1965–66 genocide.“¹⁸⁵ Er führt mit einem Fokus auf das Aufdecken weiter aus:

In that sense it's an expose on the nature of the regime that makes it possible to say what everybody knew but was too afraid to say. It opens a space for Indonesians for the first time in forty-seven years, starting to really talk about what happened honestly.¹⁸⁶

In Bezug auf den audiovisuellen Diskurs ist an dieser Stelle jedoch anzumerken, dass THE ACT OF KILLING nicht der erste Dokumentarfilm ist, der sich (kritisch) mit

185 Oppenheimer zitiert nach Leslie K. Dwyer: PICTURING VIOLENCE: Anti-Politics and THE ACT OF KILLING. In: *Critical Asian Studies* 46/1 (2014), S. 183–188, hier S. 186. Vergleichbar zur Kritik an einer fehlenden Opferperspektive knüpft sich Dwyers Vorwurf, der Film gäbe „strength to the exclusion of activist voices from Indonesia's political sphere“, primär an die Repräsentation von Akteuren und Personen. Vgl. Dwyer: PICTURING VIOLENCE, S. 184.

186 Oppenheimer zitiert nach Dwyer: PICTURING VIOLENCE, S. 186.

den Massentötungen von 1965/66 auseinandersetzt. Zu verweisen ist etwa auf *40 YEARS OF SILENCE: AN INDONESIAN TRAGEDY* (Robert Lemelson, USA 2009), der Bilder eines offenen Drohens zeigt.¹⁸⁷ In einer der letzten Sequenzen jenes Films, in der die gesellschaftliche „reconciliation“ verhandelt wird, besucht ein Angehöriger von Opfern seinen Nachbarn. Inwieweit war dieser auch ein ‚perpetrator‘, möchte jener wissen. Das Gespräch kippt – eine tiefe, basslastige Musik untermalt den Schwenk auf den Fragenden angesichts der Antwort des Nachbarn: Wenn er ein ‚perpetrator‘ gewesen wäre, hätte keiner von ihnen überlebt. Es sind gerade solche Bilder des drohenden Sprechens, die *THE ACT OF KILLING* als Bilder einer Gegenwart unter anderem in verschiedenen Gesprächen mit der Figur Adi aufgreift und in Bezug auf Ausschlussprozesse eines gesellschaftlichen Diskurses perspektiviert, nämlich im Zielen auf die Anerkennung der eigenen Impliziert- und Involviertheit in Grausamkeit.

Angesichts solcher Beziehungen verhält sich die intervenierende Selbst-Verortung von *THE ACT OF KILLING*, interveniert hier also dessen Einspruch in einen Diskurs grausamer und drohender Bilder, Bilder der Grausamkeit und des Drohens.¹⁸⁸ Der Film perspektiviert die Grenzen der innerhalb der indonesischen Gesellschaft zur Geltung kommenden Opfer- und Täterpositionen: den Ausschluss einer Opfergemeinschaft. In diesem Zusammenhang lässt sich Rothöblers Formulierung von einem fehlenden ‚Außenblick‘ des Films von der Forderung nach einer korrekten Repräsentation der Ereignisse auf die Frage nach Gemeinschaften und in dieser Hinsicht auf die Erfahrung eines Innenblicks sowie die Insistenz eines Ausgeschlossenen wenden. Die These, die ich hier in Bezug auf die Inszenierung des Offs diskutiere, lautet, dass der Film durchaus eine Perspektive der Opfer, nämlich *als* abwesende, inszeniert.

Die Frage nach dem ‚Außenblick‘ stellt sich gerade anhand der Reflexivität im Denken eines Films, der deutlich macht, dass die (alltägliche) Welt immer schon von audiovisuellen Bildern durchzogen ist. *THE ACT OF KILLING* verhandelt und thematisiert insbesondere die Rolle, welche das Kino und (Film-)Genres für die Taten der – selbsternannten – Gangster spielten. Nicht nur sprechen diese über ihre filmischen Vorbilder, die sie als Anleitungen zum Töten betrachten und

187 Keineswegs soll *40 YEARS OF SILENCE: AN INDONESIAN TRAGEDY* damit zur ersten (audiovisuellen) Auseinandersetzung ernannt werden. Der Film macht seinerseits in seinem Schluss auf weitere Aktionen zum 40. Jahrestag aufmerksam. Andere Werke sind der kürzere, 26-minütige Dokumentarfilm *MASS GRAVE* (Lexy Rambadeta, IDN 2001) oder das Biopic *GIE* (Riri Riza, IDN 2005). Vgl. Paramaditha: *Tracing Frictions in THE ACT OF KILLING*, S. 45.

188 Zweitrangig ist hier allerdings die Frage, ob nun Joshua Oppenheimer den Film *40 YEARS OF SILENCE: AN INDONESIAN TRAGEDY* in der Vorbereitung zur Produktion von *THE ACT OF KILLING* gesehen hat. Vielmehr hängt die Verortung an einem jeweilig gegenwärtigen Filme-Sehen.

deren fiktionalen Tötungsakte sie als Inspiration angeben, sondern auch über Gangsterfilme und Musicals, deren Stimmungen sie wiederholt aufsuchen und (jenseits des Kinosaals) weitertragen. In einer Szene reinszenieren Anwar, der damals als Kinokartenabreißer tätig war, und sein Begleiter Herman den Gang vom Kino zum nahegelegenen Ort, an dem sie Verhöre und Folterungen durchführen – als tänzelndes Schlendern.¹⁸⁹ Das Reenactment und Reinszenieren in Genreszenen ist gerade rückgebunden an die Aneignung audiovisueller Bilder und deren Relevanz für den Auftritt der Täter als Gangster. Diese Aneignung betrifft sowohl den Propagandafilm PENGKHIANATAN G30S/PKI des Militärregimes, das ab 1965 das Land regierte, als auch global zirkulierende (Hollywood-)Genrefilme. Jene prägen schließlich auch die mehrdeutige, dokumentarische Perspektive von THE ACT OF KILLING.

Grotesker Beginn: Musical, Making-of und Off

Der Film beginnt mit einem schwer einzuordnenden Bild: vor rötlichem Wolkenhimmel und idyllischem See die plane Ansicht der Ruine eines riesigen Fisches, dessen Maul mehrere tänzelnde Frauen entsteigen (Abb. 2). Leise setzt ein gesumtes Lied ein. Ein bizarrer Establisher, eine groteske Atmosphäre: Ist der rötliche Himmel Ausdruck einer lyrischen Selbstinszenierung der Täter oder ein Kommentar Oppenheimers? Infrage gestellt ist die einfache Zuordenbarkeit von Perspektiven. Diese Infragestellung vollzieht sich gerade im Zuschauergefühl durch das Groteske als Störung der Ordnung.¹⁹⁰

189 Sehr wahrscheinlich handelt es sich dabei um eben jenen Ort, den Loren Ryter erwähnt, wenn sie über die Geschichte der *Pemuda Pancasila* schreibt, dass in den 1960er Jahren der Boxer Effendi Nasution (auch bekannt als Effendi Keling oder „the Lion of Sumatra“) als Vorsitzender der Organisation rekrutiert wurde: „He was acquainted with the North Sumatra IPKI chief because he controlled black market sales of movie tickets at the Medan Theater, located directly across the street from the IPKI offices.“ Ryter: *Pemuda Pancasila*, S. 55. Die IPKI ist eine in den 1950er Jahren gegründete Partei, als deren Jugendorganisation *Pemuda Pancasila* angesehen werden kann.

190 Für Wolfgang Kayser löst sich das Groteske in heterogenen Inszenierungen ein, in der „Vermischung von Stilen, Ordnungen, Bereichen“, wie Carl Pietzcker schreibt. Carl Pietzcker: *Das Groteske*. In: Otto F. Best (Hg.): *Das Groteske in der Dichtung*. Darmstadt 1980, S. 85–102, hier S. 86. Zentral ist dabei das Ineinanderfalten verschiedener Affektregister: „mehrere und offensichtlich widersprüchliche Empfindungen werden erweckt, ein Lächeln über die Deformationen, ein Ekel über das Grausige, Monströse an sich, als Grundgefühl aber, [...] ein Erstaunen, ein Grauen, eine ratlose Beklommenheit, wenn die Welt aus den Fugen geht und wir keinen Halt mehr finden.“ Wolfgang Kayser: *Das Groteske in Malerei und Dichtung* [1957]. München 1960, S. 23. Das Groteske stellt für Kayser in dieser Hinsicht die Störung einer Ordnung dar: „Die Groteske ist ‚übernatür-



Abb. 2: Fisch-Ruine am Anfang von *THE ACT OF KILLING*.

In den ersten Einstellungen der Eingangssequenz des Films werden unterschiedliche Perspektiven verwoben: Wie der Beginn einer Szene mitten aus einem Musical erscheint das erste Bild, wenn die Musik über einen Umschnitt und Szenewechsel hinweg weiter zu hören ist – zu einem Schwenk von der blassen Fläche eines Wasserfalls hinab auf zwei Männer. Der eine (Anwar) trägt eine lange schwarze Robe, der andere (Herman) ein Hütchen und ein viel zu enges Kleid, dessen Blauton durch einen Weichzeichner zum Strahlen gebracht wird.¹⁹¹ In der nächsten Einstellung von tanzenden Frauenkörpern vor dem Wasserfall hört man aus dem Off allerdings beschwörende Anweisungen auf Indonesisch über Megafon, die englisch untertitelt sind: „*Peace! Happiness! Real joy and natural beauty! This is not fake!*“ So auch in den folgenden Einstellungen, in denen verschiedene Tänzerinnen in der Landschaftskulisse zu sehen sind. Choreografien werden eingezählt. Mehr-

lich‘ und ‚widersinnig‘, d. h. in ihr zerbrechen die Ordnungen, die unsere Welt beherrschen.“ Kayser: *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, S. 23.

¹⁹¹ Ein grotesker Modus zeigt sich auch an der Körperinszenierung Hermans: der Ineinanderfaltung einer rohen, gewalttätigen Körperlichkeit, wie sie in einem der ersten Reenactments deutlich wird, und einer burlesken Erscheinungsweise als Diva. Sie bringt nicht nur Formen der Angst und Bedrohung, sondern auch Formen der Komik hervor, welche sich an Herman als grotesken Typus binden. Eine paradigmatische Szene ist in dieser Hinsicht auch eine der Alltagsszenen, in welcher sich Herman die Zähne putzt und sein Körper als gleichzeitig roh und empfindlich erscheint. Die Bedrohlichkeit, Verletzlichkeit und Lächerlichkeit fallen in seiner Selbstinszenierung als Diva zusammen.

fach setzen rhythmisch verzögert Kamera- und Tanzbewegungen ein, die jeweils auf die Männer als inszenatorisches Zentrum deuten (Abb. 3). Plötzlich: „Cut, Cut, Cut“. Der Blick springt zu einer Totale, in der den Aufführenden Jacken gereicht werden (Abb. 4).



Abb. 3: Choreografiertes Zentrum: jeweils erstes und letztes Frame der zweiten bis fünften Einstellung des Director's Cut von THE ACT OF KILLING, Pfeile zeigen die Richtung der Kamerabewegung an.



Abb. 4: „Cut, Cut, Cut“: fortgesetzter Weichzeichner in der sechsten Einstellung.

Durch die rhythmischen Verzögerungen und lautstarken Regieanweisungen der Stimme aus dem Off erscheinen die weichgezeichneten Bilder als Aufnahmen eines Filmdrehs. Was daran ist die Inszenierung eines Films im Film, inwieweit handelt es sich um ein dokumentarisches Making-of, eine Hinterbühnen-Perspektive? Das Verhältnis zur Filmproduktion bleibt ambivalent: Vor allem der Weichzeichner prägt einen filmischen Blick, der hier nicht trennscharf zwischen einer Musical-Nummer und deren Dokumentation unterscheiden lässt.

Der Film beginnt im Verweben von Musical und Making-of-Perspektive, von Traumbildern und dokumentarischen Blicken bzw. Anreden: „Das Musical ist die depersonalisierte und pronominalisierte Welt par excellence: der Tanz, der eine entstehende Traumwelt entwirft.“¹⁹² Dieser Gedanke von Deleuze ist für die Anfangssequenz aufschlussreich, die einen dokumentarischen Blick auf tänzelnde Körper wirft. Gehen die Körper in der Landschaft auf und oder fallen sie aus ihr heraus? Ansätze einer depersonalisierten Choreografie treffen auf die Fokussierung der performenden Darsteller*innen einer Filmproduktion. Durch Entleerungen zeichnen sich hingegen die beobachtenden Blicke des zweiten Teils der Sequenz aus.

Mit der folgenden statischen, fast leeren Einstellung ist es Nacht in einer modernen Großstadt Indonesiens. Ein einzelnes Auto fährt an der Kamera vorbei ins Off. Der Titel des Films blendet im Blau des Nachthimmels ein und mit einem weiteren ins Bild hereinfahrenden Fahrzeug wieder aus. In der nächsten nächtlichen Aufnahme der Fassade eines Einkaufszentrums blendet absatzweise Text ein (und aus), der als Exposition historische Hintergründe über die Ereignisse liefert (Abb. 5):

¹⁹² Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 85.

In 1965, the Indonesian government was overthrown by the military.

Anybody opposed to the military dictatorship could be accused of being a communist: union members, landless farmers, intellectuals, and the ethnic Chinese.

In less than a year, and with the direct aid of western governments, over one million „communists“ were murdered.

In der nächsten Einstellung, einem Heransprung an das Einkaufszentrum, vor dem sich im Bildvordergrund eine leuchtende Werbeanzeige dreht, folgt eine zweite Texteinblendung:

The army used paramilitaries and gangsters to carry out the killings.

These men have been in power – and have persecuted their opponents – ever since.

Schließlich folgt eine dritte Einstellung des Einkaufszentrums, nun ein Wegsprung, mit einem Skatepark im Bildvordergrund und einer dritten Texteinblendung, die auf das Konzept der Filmproduktion eingeht:

When we met the killers, they proudly told us what they did.

To understand why, we asked them to create scenes about the killings in whatever ways they wished.

This film follows that process, and documents its consequences.

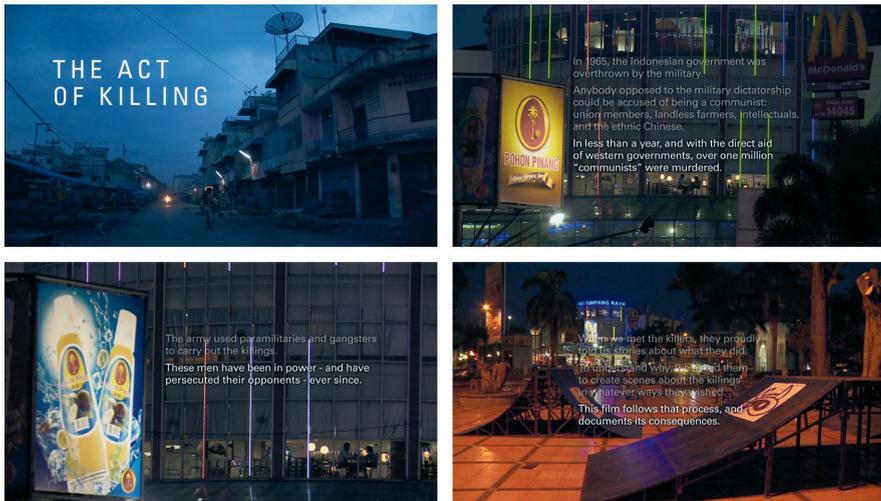


Abb. 5: Stadt bei Nacht: Exposition in siebter bis zehnter Einstellung des Director's Cut von THE ACT OF KILLING.



Abb. 6: Die zweigeteilte Eingangssequenz von THE ACT OF KILLING und ihre dynamischen Inszenierungsmuster: Annotationen im Interface der Annotationssoftware *Advene*.

Exposition (Off)

THE ACT OF KILLING

|00:01:59.252 |00:02:29.065 |00:02:58.878 |00:03:28.691 |00

Casti

The , In 1965, the Indones The army When we met the

7 8 9 10 11

Statische Aufnahmen einer Stadt bei Nacht,
Titel und expositorische Texteinblendungen,
Tonakzente mit Bewegungen ins und aus dem Off

In mehrererlei Hinsicht ist diese zehnte Einstellung markant für die Verortung der filmischen Perspektive im gegenwärtigen Indonesien. Nicht nur durchziehen den Film – als kurze Momente stiller Tableaus – die Ansichten eines modernen Stadtbilds, das hier am Filmanfang nicht explizit (oder explizit nicht) als die Stadt Medan gekennzeichnet wird, jedoch im Kontrast zur (fantastischen) Wasserfall-Landschaft erscheint. Auch wird in dieser Einstellung – just als es um das Projekt des Films geht – die Statik des Bildes kurz erschüttert, wenn mit einem Knall ein BMX-Fahrer ins Bild springt. Dieser Moment ließe sich nun als ins-Bild-gesetzte Erfahrung einer Unterbrechung interpretieren; vor allem legt er aber eine intime Beziehung zum Off offen, die noch auf die Frage einer fehlenden Opferperspektive bezogen werden kann. Eine Perspektive der Opfer, so ließe sich argumentieren, ist grundlegend im Off verortet. (Dies ist dann wiederum etwas anderes als ihr Fehlen im Film, also ihre Abwesenheit zu beklagen oder anzuklagen.)

Zeichnet sich der Beginn auch durch eine Uneindeutigkeit der Perspektive aus, dann ist die Entfaltung gleichzeitig durch eine Teilung bestimmt, die durch die Dynamik der Einstellungsgrößen, also Annäherungen und Heraussprünge, parallelisiert ist. Eine Visualisierung des rhythmischen Profils der Eingangssequenz (Abb. 6) zeigt die dynamischen Muster der Komposition zweier Teile, die die Wahrnehmung strukturieren: so die rhythmischen Verzögerungen der Kameraraschwenks, den Übergang von Musik und Off-Stimme in Differenz zu den akustischen Akzenten, die eng an das filmische Off geknüpft sind, und schließlich den Wechsel von Tag zu Nacht.¹⁹³ Gegenübergestellt werden mit den beiden Teilen nicht Fiktion und Dokumentarisches, das Imaginäre und das Reale, vielmehr betrifft ihr Verhältnis die Differenz, die Relation von Traum und Alptraum in der Entfaltung der filmischen Welt.

Die Fiktion des (Alp-)Traums

Ausgehend von der Eingangssequenz lässt sich das Motivgeflecht des Films durch die Logik des Traumbilds nach Deleuze begründen, der über den impliziten

¹⁹³ Das methodische Vorgehen, das sich auf die Praxis der Videoannotation stützt, sowie die verwendeten digitalen Tools beschreibe ich ausführlicher in Kapitel 5. Abbildung 6 zeigt einen in *Keynote* und *Affinity* bearbeiteten Screenshot vom Interface des Annotationsprogramms *Advene*. Die Luminance-Werte wurden mit *VIAN* erstellt, der Movie Barcode mit *Timelens*.

Traum als „*Bewegung der Welt*“ spricht.¹⁹⁴ Deleuze verweist in diesem Zusammenhang konkret auf das Musical und beschreibt die Logik des Traumbilds als

ein[en] große[n] Kreislauf, in dem jedes Bild das vorhergehende aktualisiert und sich selbst in dem nachfolgenden aktualisiert, um möglicherweise zu derjenigen Situation zurückzukehren, aus der es entstanden ist.¹⁹⁵

Es komme vor, schreibt Deleuze, „daß die Traumbilder über den ganzen Film verstreut sind, damit sie in ihrem Zusammenhang wieder zusammengefügt werden können.“¹⁹⁶ Eine Serienbildung verstreuter Traumbilder konstituieren in THE ACT OF KILLING verschiedene Motive, Formen und sogar Farben: so das Grün jener Wasserfall-Landschaft, das im Grün des kurzärmeligen Hemds von Anwar in der ersten Szene auf der Dachterrasse wiederkehrt, das sich im Grün eines Felds fortsetzt, auf dem die Organisation *Pemuda Pancasila* aufmarschiert, das im Grün eines Golfplatzes aufgegriffen wird ... Aber auch der Fisch findet seine Wiederkehr in den zahlreichen lebendigen und toten Tieren des Films: Enten und deren Küken, mit denen Anwar und seine beiden Enkel spielen; Pferde und Elefanten gepaart im Grün des Dschungels eines Western-Drehs; ein ausgestopftes Krokodil; Affen im Gehege; ein animatronischer, singender Fisch; ein Diorama in einem naturhistorischen Museum mit der Szene eines jagenden Löwen; Köpfe erlegter Tiere an der Wand ...¹⁹⁷ Insgesamt ist der Film von wiederkehrenden Motiven und Blickkonstellationen durchzogen: zum Beispiel von verschiedenen Autofahrten mit jeweils verschiedenen Innen-Außen-Verhältnissen oder von den bereits in der Einleitung angeführten wiederkehrenden Szenen von Sichtungsanordnungen.

Für die Traumlogik relevant sind aber nicht primär oder alleine die Serien von Motiven, sondern vor allem ihre Übergänge und Relationen. Besonders eindrücklich sind diesbezüglich die verschiedenen Tierbilder, die nicht als (eindeutige) Symbole zu lesen sind. Ausgehend vom Diorama des jagenden Löwen, der von Yapto Soerjosoemarno, dem misogynen Anführer der *Pemuda Pancasila* bewundert wird, eröffnen sich mit der Jäger-Beute-Beziehung Relationen der Jagd (als eine Art des „Act of Killing“). Aber auch in Bildern des Konsums und des Sammelns setzen sich die Tierbilder fort: Paradigmatisch hierfür ist der singende Fisch, der stolz und amüsiert von einem Geschäftsmann und paramilitärischen Anführer präsentiert

194 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 83. Das soll allerdings nicht in Abrede stellen, dass auch andere Bildarten, etwa das Wahrnehmungsbild oder das Zeit-Bild für diese Sequenz und ihre Ambivalenz zentral sind.

195 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 82–83.

196 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 81.

197 Es ist nicht zuletzt diese Serienbildung des Films, die eine anthropologische Befragung des „Act of Killing“ nahelegt.

wird. (Als Geschmacklosigkeit erscheinen nicht nur sein Plastikfisch, sondern auch seine Sammlung von Kristallobjekten und sein [Privat-]Zoo ...)

Der Wechsel zu nächtlichen Stadtbildern in der Eingangssequenz ist nicht von der hier skizzierten Logik der Traumbilder abzugrenzen. In der Modulation der Sequenz drückt sich eine Verschiebung aus, die den Film als Ganzes kennzeichnet. Der Film entwirft in der Entfaltung der filmischen Welt die Fiktion eines (Alp-)Traums. Diese Fiktion, die im Fiktionalisierungsprozess des Filme-Sehens gründet und gerade Traumbilder und dokumentarische Perspektiven aufeinander bezieht, etabliert der Film bereits früh, wenn Anwar davon berichtet, dass er von Alpträumen heimgesucht werde.¹⁹⁸ Das Sprechen über die Träume entwickelt sich zu filmischen Reinszenierungen von Träumen. So blickt in einer Szene Anwar in die Kamera, in ein unbestimmtes Off.¹⁹⁹ Doch was ist dort zu sehen? In einem Umschnitt tritt eine Gestalt, der Geist der rächenden Toten, gespielt von einem zur Zeit der Massentötungen tätigen Journalisten, aus grünen Nebenschwaden heraus. Herman verfolgt den Dreh auf einem Fernsehbildschirm, auf dem zu sehen ist, wie Anwar mit der rechten Hand eine Pistolengeste macht und zur Kamera gerichtet spricht: „*I thought I killed you.*“ Nahegelegt wird eine Beziehung des Kamerablicks zum Reich der Toten, wie sie für Marc Vernet eine Position des radikal Ausgeschlossenen und Uneinsichtigen begründet: „What is seen in the look at the camera is the Invisible, the Elsewhere, Death.“²⁰⁰

In einer anderen Sequenz gegen Ende des Films stellt Anwar mit Unterstützung zahlreicher *Pemuda Pancasila*-Mitglieder den Überfall auf ein Dorf nach. Diese Reinszenierungen als Reenactments sind eine performative Strategie, die den Körper als Ort der Aushandlung nutzt. In Bezug auf „eine Erfahrung der Vergangenheit in der Gegenwart“ lässt sich von einem aktuellen und einem virtuellen Anteil sprechen.²⁰¹ Verkörperung ist integraler Bestandteil einer Strategie der Aktualisierung, die die Bedeutsamkeit des Ereignisses für die Gegenwart proklamiert. Man kann jedoch zwei Arten unterscheiden, diese Bedeutsamkeit herauszustellen: In einem Fall wird die Gegenwart der Verkörperung betont und damit der performative Akt selbst als bedeutsam markiert. Im anderen Fall wird das

198 Vgl. Hermann Kappelhoff, Sarah Greifenstein: *Audiovisual Metaphors. Embodied Meaning and Processes of Fictionalization*. In: Kathrin Fahlenbrach (Hg.): *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games. Cognitive Approaches*. New York / London 2015, S. 183–201.

199 TC: 01:30:35–01:36:04. Auf einer Filmklappe ist zu lesen: „Anwar’s Nightmare, Take 2“.

200 Marc Vernet: *The Look at the Camera*. In: *Cinema Journal* 28/2 (1989), S. 48–63, hier S. 60.

201 Inke Arns, Gabriele Horn: Vorwort. In: dies. (Hg.): *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*. Dortmund / Berlin 2007, S. 6–11, hier S. 6.

Virtuelle des Ereignisses betont, seine Unabgeschlossenheit und fortwirkende Bedeutung für die Gegenwart.²⁰² So auch im Falle dieses Reenactments.

Im Anschluss an eine längere Szene, in der die Vorbereitungen gezeigt werden – unter anderem der Besuch eines hochrangigen Politikers am Set²⁰³ – und die mit einer Einstellung eines *Pemuda Pancasila*-Mitglieds endet, der Anweisungen durch ein Mikrofon erteilt („*Think Positive!*“), erfolgt ein Sprung, ein Ortswechsel: In einer Totalen ist Anwars Schlafzimmer zu sehen, das durch einen eingeschalteten Fernseher beleuchtet wird.²⁰⁴ Anwar liegt auf dem Bett und scheint zu schlafen, der Brustkorb bewegt sich regelmäßig auf und ab. Auf der Tonspur schwellen langsam Lärm-, Schrei- und Brüllgeräusche an. Das Schlafzimmer wird mit der folgenden Inszenierung des Dorfmassakers als Bild des Leidens verwoben, in der wiederum leise Atemgeräusche zu hören sind. Vor allem diese Verschränkung von Anwars Schlafzimmer mit der Inszenierung des Dorfmassakers ist zentral in Hinblick auf eine Fiktion des Alptraums.

Das Reenactment setzt mit einer Totalen ein: Ein Mann wird von mehreren *Pemuda Pancasila*-Mitgliedern, die auf ihn einschlagen, in den Bildhintergrund verschleppt. Der schwarzgekleidete Anwar ist immer wieder in Halbnahen zu sehen, in denen er durch das Bild wandelt, beobachtet oder Anweisungen erteilt, ohne aktiv handgreiflich zu werden. Es folgt eine nähere Einstellung der Gruppe. Nicht nur werden die Einstellungsgrößen kleiner – fast alle sind halbnah – und beschleunigt sich die Schnittfrequenz der Szene, auch die Bildkompositionen werden unübersichtlicher: Verschlungene Leiber füllen das Bild aus. Mit dem Kamerablick durch Flammen hindurch verschwimmen kurzzeitig Partien des Bildes und werden unkenntlich. Gleichzeitig sind mit den abrupt springenden Flammen und dem wabernden Rauch die Qualitäten des Flackerns und Vibrierens verbunden. Ruckartig bewegt sich die Kamera. Im Bild rennen Menschen wild durcheinander. Auf der Tonspur hört man ein Brüllen und Schreien; die Stimmen werden dabei durch einen hellen, sirrenden Ton überlagert, der – wie auch die Atemgeräusche – zunehmend lauter wird. Die atmosphärischen Geräusche und Stimmen werden immer leiser, während die reglosen Körper der Opfer und deren Misshandlung in nahen Einstellungen zu sehen sind. Es folgt schließlich eine Ein-

202 Jede Form der Wiederholung eines Ereignisses bezieht sich auf den virtuellen Anteil desselben und bringt Differenzierungen, z. B. Ähnlichkeiten zwischen Gegenwart und Vergangenheit, erst im Aktuellen hervor. Auf die Strategie der Verkörperung trifft daher zu, was Arns als konstitutives Moment des Reenactments beschreibt, nämlich das „Paradoxon von Löschung und gleichzeitiger Schaffung von Distanz“. Arns, Horn: Vorwort.

203 Die Bauchbinde lautet: „Deputy Minister of Youth and Sport Sakhyan Asmara“.

204 TC: 01:58:22–02:00:18. Die gleiche Schlafzimmer-Einstellung folgte bereits auf den Auftritt des Rachegeistes in der zuvor beschriebenen Szene.

stellungsfolge, in der die Körper in starren Halbtotalen leblos im Gras liegen. Nur noch der sirrende Ton und die Atemgeräusche sind zu hören. Damit ist im Szenenverlauf der Schlusspunkt einer Stillstellungsbewegung (des Bildes und im Bild) markiert.

Die Szene endet mit mehreren Rufen aus dem Off („*Cut, Cut, Cut*“) und dem Umschnitt auf eine Totale: Körper erheben sich. Die Schauspieler beginnen zu jubeln, ihre Arme in die Höhe zu reißen und zu klatschen (Abb. 7). Das Kontrastbild der Filmproduktion stellt einen Unterschied zur Eingangssequenz dar, in der die Performance von Körpern durch einen Making-of-Blick erfahren wird. Im soeben beschriebenen Reenactment steht hingegen weniger das Spiel der Akteure als die Inszenierung der Körper als verstummende (im Verhältnis zum atmenden Körper) im Vordergrund. Ein Leiden wird im Akt des Verstummens aktualisiert. Dabei verschafft der Film einer Subjektivität Gehör, welche als ‚nicht mehr sprechen könnend‘ erfahren wird, und zwar in der Verschränkung mit dem Bild des schlafenden Anwars, in der Bild-Ton-Montage einer Ausdrucksbewegung.



Abb. 7: Reenactment eines Dorfmassakers: ein Bild des Leidens.

Dass im Film *Alpträume*, von denen Anwar berichtet, auch nachgestellt und inszeniert werden, ist allerdings nur ein Aspekt davon, dass der Film selbst einer Traumlogik (und zunehmend einer Alpträumlogik) folgt. Zu dieser Logik tragen auch einzelne unverbundene Momentaufnahmen und Stilleben (etwa eines Flugzeugabsturzes) bei, sowie eine allmähliche Verdunklung des Bildes: Vermehrt

spielen die Szenen bei Nacht oder in dunklen Räumen.²⁰⁵ Diese Dynamik betrifft schließlich auch das Intervall zwischen zwei Dachszenen.

Auf- und Abtritt: zwei Bühnensituationen

An dieser Stelle soll zurückgekehrt werden zu jener Gegenüberstellung zweier Dachszenen, von der bereits in der Einleitung die Rede war, und zu dem jeweiligen Bild einer Adressierung, dem Auf- und Abtritt, dem Zu- und Abwenden. Mit den genannten Dimensionen sind bereits Aspekte benannt, die eben nicht um das Bewusstsein Anwars kreisen, darum, dass (oder ob) dieser zu einer moralischen Einsicht gelangt. Die zentrale Stellung der zweiten Dachszene ergibt sich erst im Verhältnis zu jener – ebenfalls auf der kleinen Dachterrasse stattfindenden – Szene zu Beginn des Films, in der Anwar zusammen mit seinem Nachbarn Suryono eine Ermordung mit einem dünnen Metalldraht nachstellt und einen Cha-Cha-Cha aufführt (Abb. 8).²⁰⁶

In dieser Hinsicht ist die Konzentration auf das Würigen als singulärem Akt in der zweiten Szene, als Ausdruck eines unbewussten Körpergedächtnisses, zurückzuweisen. Anhand der Gegenüberstellung des Tanzens und des Würigens kann eine Distanz der beiden Szenen bemessen werden: Die Souveränität des Tanzens steht dem Kontrollverlust des Würigens gegenüber. Beides ließe sich unter dem Thema der unterdrückten Wahrnehmung und Erinnerung subsumieren. So berichtet Anwar in der ersten Szene von Rauschmittelkonsum und Tanzen-Gehen, die in ihrer direkten Folge auf die damaligen Tötungen die Funktion der Verdrängung annehmen. Bereits damit liegt dem Tanzen ein unterdrückter Sinn zu Grunde, der zwar noch beherrscht werden kann, sich aber im Draht, dem Tötungswerkzeug, das während des Tanzens um Anwars Hals hängt, manifestiert. In einem solchen Fokus auf die Figurenhandlungen, die in ihrer Körperlichkeit als vorsprachlichem Ausdruck eines Schuldeingeständnisses lesbar werden, scheint sich zunächst die Katharsis-These zu bestätigen. In der Fixierung auf die Frage nach dem Bewusstsein Anwars übersieht man jedoch leicht entscheidende inszenatorische Abweichungen, an denen sich aufzeigen lässt, inwieweit die beiden Szenen als aufeinander bezogene Einheiten zu verstehen sind, die in ihrer sich erst gemeinsam realisierenden Bewegung eine Differenz eröffnen. Diese gründet im Kon-

²⁰⁵ In einer Szene sitzt Anwar nachts an einem Steg und sinniert über Karma und Gott („*Karma is like a law of nature*“), während Blitze kurzzeitig den pechschwarzen Hintergrund erhellen und abgetrennte Blicke auf den Mond und das lichtbeschienene Wasser eine Loslösung von einem spezifischen Ort suggerieren. TC: 02:08:26–02:10:34.

²⁰⁶ Erste Dachszene TC: 00:08:02–00:11:24, zweite Dachszene TC: 02:37:12–02:43:03.



Abb. 8: Tanzen und Würgen: Anwar am Anfang und am Ende auf dem Dach.

trast von Tag und Nacht, der unterschiedlichen Kleidung, der Abwesenheit des Nachbarn in der zweiten Szene, aber vor allem dem Aufbau der jeweiligen Szenen, die im Zusammenspiel eine spiegelbildliche Struktur bilden.

Die erste Dachszene beginnt damit, dass die Kamera Anwar und seinem Nachbarn durch einen Laden folgt und den beiden hinterherblickt, während sie eine Treppe hinaufgehen, die einen Knick macht. In dem Moment, da sie den Treppenabsatz erreichen, wechselt die Kameraposition zum Ende der Treppe, so dass beide nun auf die Kamera zugehen. In der folgenden Nachstellung des Tötungsaktes blickt Anwar immer wieder direkt an der Kamera vorbei und scheint einen unmittelbaren Gesprächspartner, den Regisseur, zu adressieren. Der Nachbar setzt sich, an einer Stange lehnend, auf den Boden, Anwar wickelt ihm den Draht um den Hals und beginnt zu ziehen. Beide lachen. Anwar wendet sich währenddessen dem Gesprächspartner im Off zu und kommentiert seine Handlungen. Der Anschein einer Beobachterposition und ihre Suggestion einer Distanz zum Gegenstand entstehen immer wieder dadurch, dass die Kamera sich als Rea-

gierende inszeniert. Sie kadriert entweder Anwar im Mittelpunkt und folgt seinen Bewegungen oder stellt ein Gleichgewicht zwischen den beiden Männern her. So etwa, wenn Anwar zu tanzen beginnt und er die linke Bildhälfte ausfüllt, während sein Nachbar die rechte Bildhälfte dominiert. Während der Nachbar fast durchgehend die Kamera fixiert und Anwar als „*Happy Man*“ bezeichnet, blickt dieser gar nicht auf. Anwar dreht sich um die eigene Achse und wendet der Kamera immer wieder den Rücken zu. Die doppelte Bedeutung des Tanzes – als Machtdemonstration, das heißt als Tanz für ein Publikum (nämlich sowohl Suryono als auch die Kamera), sowie als Betäubung, als Tanz für sich selbst – vermittelt sich dem Zuschauer als bildlicher Eindruck gerade in der Weise, wie die beiden Figuren im Verhältnis zur Kamera ins Bild gesetzt werden. Im Moment des Tanzens zeigt sich eine geteilte Hinwendung beider Männer zur Kamera.

Der entscheidende Bezug der beiden Szenen wird jedoch erst in einem Vergleich ihrer Anfänge und Schlüsse deutlich. Während die erste Dachszene mit dem Tanz endet, wird Anwar am Ende der zweiten Dachszene gezeigt, wie er die Treppe hinabsteigt. Dabei nimmt die Kamera die gleiche Position ein, von der aus sie das Auftreten der Figuren in der früheren Szene beobachtete. Insbesondere durch diese Blickposition ergibt sich eine Spiegelstruktur, in der die beiden Szenen komplementäre Bewegungen realisieren: Das Auftreten steht dem (widerständigen) Abtreten gegenüber.²⁰⁷

Das Verhalten Anwar Congos ist in der dokumentarischen Perspektive von THE ACT OF KILLING abhängig von der Interaktion mit der Kamera: Der (Figuren-)Körper tritt in der Gegenüberstellung der beiden Szenen im Verhältnis zur Kamera einmal als auftretender und einmal als abtretender in Erscheinung. In dieser Relation wird ersichtlich, inwieweit die Dachterrasse in der Entfaltung des Films und den Dynamiken der Adressierung als Bühne funktioniert. Zur Bühne wird der Tatort durch die (Tanz-)Aufführung, die filmische Montage und das Verhalten der Kamera. Die Aufzeichnungsfunktion der Kameratechnologie bildet einen wichtigen Faktor für die dokumentarische Perspektive, ohne dass sie auf jene zu reduzieren oder per se daran

²⁰⁷ Dass in permanenter Adressierung die Verbindung zur Kamera nur schwer zu lösen ist, zeigt sich auch daran, dass Anwar auf dem Treppenabsatz länger verharrt, bevor ein letztes Mal auf die Fisch-Ruine geschnitten wird. So das Ende des Director's Cut. In der Kinofassung taucht die Einstellung des Verharrens auf der Treppe nicht auf, dafür sieht man in einer Halbtotale Anwar auf eine offene Tür zugehen, die zur Straße führt. Kurz bleibt er im Türrahmen stehen, tritt dann auf die Straße und verschwindet komplett aus dem Sichtfeld. Autoscheinwerfer leuchten im Dunklen auf; Straßenlärm ist zu hören, auch noch als ein Schriftzug auf schwarzem Grund einblendet: „A Film by Joshua Oppenheimer“. Danach erfolgt der Umschnitt auf die Fisch-Ruine. Die Tonatmosphäre jener Einstellung der Fisch-Ruine blendet im Abspann beider Fassungen in Stadtgeräusche über, während die Credits hochrollen.

zu knüpfen ist.²⁰⁸ In der sozialen Situation reagieren mehrere Bewegungen (der Körper vor und hinter der Kamera sowie der Kamera selbst im [Handlungs-]Raum) aufeinander, orientieren sich, richten sich aus – und lassen darin das Bild einer Interaktion entstehen. Relevant sind die Weisen, in denen die Kamera in einer sozialen Situation als anderer Blick adressiert wird. Dabei ist die Kamera auch immer schon nicht mehr Teil der dargestellten Welt: Das betrifft die Weise der Hinwendung der Figur zur Kamera als Adressierung eines unzählig erweiterten (öffentlichen) Publikums, deren Kehrseite die Wahrnehmung einer bewegungsbildlichen Weltentfaltung via Blick ist. Schließlich kann sich die Kamera nicht selbst filmen und ist in dieser Hinsicht gerade konstitutiv nicht im filmischen Bild erfasst.²⁰⁹



Abb. 9: Konfrontation zweier (Kamera-)Blicke.

Dieser Umstand ist auch als Konfrontation von Bildproduktionen in einer früheren Szene arrangiert, in der Anwar auf einem Kamerawagen sitzend deren Kamera um 180 Grad schwenkt (Abb. 9).²¹⁰ Für einen kurzen Augenblick trifft dieser Kamerablick jenen der Filmkamera. Das Verhältnis zweier (Kamera-)Blicke erscheint im Unterschied zweier Bewegungen: einerseits der Schwenk als Bewegung im Bild und andererseits die Dauer eines statischen Blicks. Die Einstellung knüpft den Blick der im Bild sichtbaren Kamera an Anwar, der die Kamera als zu bedienendes Instrument bewegt und damit als Urheber einer Bildproduktion registriert wird.²¹¹ Der filmische Blick wiederum ist nicht in einem Spiegelverhältnis zu fassen, sondern ließe sich der sichtbaren Kamera entgegenstellen: eine asymmetrische Blickerwiderung, ein Gegenblick, der seine ‚outsideness‘ anerkennt.

²⁰⁸ Vgl. beispielsweise die Analyse der dokumentarischen Redeperspektive anhand der Aneignung von Gemälden am Anfang eines Filmes in Kapitel 3.6.

²⁰⁹ Vgl. Cavell: *The World Viewed*. Siehe auch Lie: *Die Außenseite des Films*.

²¹⁰ TC: 01:07:00.

²¹¹ Ein doppelter Status als Instrument der Wahrnehmung und als (expressive) Wahrnehmungsweise kommt der Kamera in der neophänomenologischen Filmtheorie Sobchacks zu, wobei das Instrument nur indirekt im Ausdruck von Erfahrung durch Erfahrung in Erscheinung tritt.

nen muss und sich darin gerade auf eine Dimension des filmischen Offs hin öffnet, die nicht mehr in einem Handlungsraum liegt. Der filmische Blick ist in dieser Asymmetrie in einer Welt engagiert.

Mit den Modulationen eines Sehens und Hörens ist das audiovisuelle Bild nicht als Verbindung getrennter Modalitäten bestimmt, es soll nicht als die Summe von Bild und Ton durch das Zusammenspiel von Kamera und Mikrofon gefasst werden.²¹² Vielmehr entfalten sich leibliche Dynamiken mit dem audiovisuellen Bild als Ganzem. Insbesondere die zweite Dachszene ist in ihrer leiblichen Involvierung der Zuschauer*innen über die Differenz von (Kamera-)Blick und affektiver Tongroßaufnahme als Dynamik von Distanz und Nähe zu beschreiben.²¹³ Im Bild einer Interaktion ist der filmische, leibliche Blick hier verschränkt mit der akustischen Dynamik einer körperlichen Nähe und Resonanz: Ein verharrender (Kamera-)Blick trifft auf einen sich abwendenden Körper, dessen Würgen in einer Tongroßaufnahme zu hören ist.²¹⁴ Das Würgen ließe sich als körperlicher Reflex aufseiten

212 Poetologisch zu bestimmen ist das Hören und Sehen je spezifisch. Für einen Begriff von Bewegungskomposition siehe Bakels: *Audiovisuelle Rhythmen*.

213 Zur affektiven Tongroßaufnahme siehe Sarah Greifenstein: *Tempi der Bewegung – Modi des Gefühls. Expressivität, heitere Affekte und die Screwball Comedy*. Berlin / Boston 2020, S. 89–90.

214 Insbesondere die Stellung der Tongroßaufnahme ist von Interesse, wenn man die Szene als Teil einer (Film-)Geschichte dokumentarischer Geständnisse betrachtet. Zu verweisen ist etwa auf das Ende von *THE THIN BLUE LINE* (Errol Morris, USA 1988). Die multiplen Ansichten eines Diktiergeräts in (immer extremeren) Großaufnahmen der drehenden Spulen und des Sekundenzählers, deren rhythmischer Wechsel synchron zu den etwas verzerrt zu hörenden Fragen von Morris an David Harris erfolgt, konstituieren einen Perspektivwechsel, der dieses Geständnis ist. Eine halbkreisförmige Annäherungsbewegung der Kameraperspektiven an den Lautsprecher des Geräts endet mit dem entscheidenden Satz von Harris („*Cause I'm the one that knows.*“), nach welchem die Kameraperspektive zu einer seitlichen Ansicht der Schalter und Anschlüsse des Geräts springt. Die mechanische Zeit der Aufzeichnung, des Dokuments ist bezogen auf die Dauer des Sprechakts eines Geständnisses, das sich durch die Interaktion eines filmischen Blicks realisiert und sich als Affektbild vollzieht. Die Aufzeichnung eines anderen Geständnisses steht am Ende der dokumentarischen Serie *THE JINX (DER UNGLÜCKSBINGER: DAS LEBEN UND DIE TODE DES ROBERT DURST)*, Andrew Jarecki, USA 2015), in der ein leeres Zimmer mit Filmequipment zu sehen und die Stimme des murmelnden Robert Durst zu hören ist, dessen Mikro weiter aufzeichnet, während er ins Badezimmer geht. Der nicht sichtbare sprechende Körper bedeutet hier gerade keine Unterbrechung der filmischen Aufzeichnung. Doch zeichnet die Kamera weiter auf? Die filmische Montage jedenfalls betont die Abwesenheit des Körpers vor der Kamera in einer Pause in der Situation des Filmdrehens. Als ein überhört wird das Geständnis einer Selbst-Adressierung öffentlich gemacht. Die Aufzeichnung wird jeweils zentral inszeniert, nicht als Markierung des Umstands der Aufzeichnung, sondern im Sinne einer intervenierenden Selbst-Verortung, die je die Frage stellt, was es bedeutet, von filmischer Zeugenschaft zu sprechen, und in welcher Weise die audiovisuellen Bilder durch diese audiovisuell bewerkstelligten Geständnisse Einspruch erheben. Im Verhältnis dazu gilt es noch einmal hervorzuheben, dass es im Falle von *THE ACT OF KILLING* nicht um ein Geständnis als Klärung der Identität des Täters geht, sondern um die Anerkennung einer Schuld.

eines dargestellten Körpers interpretieren. In erster Linie ist es Moment einer leiblichen Reflexion in der und durch die Dramaturgie der Körperbilder und deren unterschiedliche Weisen eines Erinnerns und Vergessen-Wollens. Das meint ein eigenes Denken der Adressierung durch den Film.

Die Nähe-Distanz-Dynamik eines asymmetrischen filmischen Blicks, die affektive Tongroßaufnahme im Verhältnis zur Distanzierungsbewegung des Abwendens, macht in ihrer leiblichen Involvierung jene permanente Spaltung der Wahrnehmung spannungsreich erfahrbar, die Kappelhoff in der phänomenologisch orientierten Lektüre von Cavell mit Sobchack plastisch beschreibt:

Der Film produziert ein Wahrnehmen, das sich als permanente Spaltung seiner Zuschauer vollzieht. Zum einen sind die Zuschauer als affizierte Körper mit ihren Sinnes-, Gedanken- und Gefühlsbewegungen das mediale Material, in das sich die filmische Expressivität als Prozess des Entstehens der Sichtbarkeiten und Hörbarkeiten des kinematografischen Bildraums einschreibt. Und zugleich werden sie als Zuschauer im Außerhalb dieses Bildraums verortet: in der Position eines transzendentalen Ichs, von welcher aus die gesehene und gehörte Welt als ein Sinnganzes zu fassen ist, auf das hin sich die Weltprojektionen ordnen.²¹⁵

Die Filmwahrnehmung, die Hervorbringung von Bewegungsbildern durch die Ko-Produktion des Filme-Sehens vollzieht sich als permanente Aufspaltung der Zuschauer*innen. Die Perspektive der filmischen Weltentfaltung ist eine bewegungsbildliche, die sich im Filme-Sehen als wechselseitigem Subjektivierungsprozess realisiert. Die Zuschauer*innen erfahren sich als von dieser Welt abwesend, aber gleichzeitig in deren Entfaltung qua Wahrnehmung involviert.²¹⁶ Der Film *THE ACT OF KILLING* entdeckt diese mediale Struktur der Spaltung durch die eigene Ambivalenz, gewissermaßen als eine Bedingung für die Möglichkeit einer ambivalenten Perspektivität.

Die Dynamiken der Adressierung entfalten im Vergleich der Dachszene eine filmische Welt, die durch die Darstellung von Adressierungsweisen gekennzeichnet ist, in die interveniert wird. Worin besteht diese Intervention in Adressierungsweisen? Zielt die Intervention auf die Interaktion im sozialen Raum des Filmdrehs oder auf eine bewegungsbildliche Perspektive? Unterschieden werden kann zwischen zwei Interaktionen: der des Filmteams mit Anwar in der sozialen Situation des Filmdrehs als einer Produktion von Bewegungsbildern, und der von Bewegungsbildern und verkörperten Zuschauer*innen, deren Ko-Produktion Bewegungsbilder hervorbringt. Dabei ist das Filme-Sehen immer schon als adressiertes und anvisiertes in verschiedenen sozialen Situationen und in der Bindung der Protagonisten an die Kamera impliziert, einkalkuliert bzw. als Sichtungsanordnung, in der Anwar selbst

²¹⁵ Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 230.

²¹⁶ Vgl. Cavell: *The World Viewed*, siehe auch Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*.

als Adressat der Filmbilder erscheint, wiederum selbst in Szene gesetzt. In der Verschränkung der genannten Interaktionen, in denen Anwar durch einen filmischen Blick als Körper erscheint, richtet sich der Einspruch an ein Gegenüber. Wenn Kritik an der Katharsis-Dramaturgie geübt wird, dann sowohl hinsichtlich der Aufrichtigkeit Anwars als auch jene der Filmemachenden, etwa mit Blick auf die Diskussion um den Zeitpunkt der Aufnahme, über eine moralische Einsicht des Protagonisten. Dabei ist entscheidend, dass sich der Zweifel an der Aufrichtigkeit eines Gegenübers ausgehend von einer Performativität und ihren Adressierungsdynamiken, den im Filme-Sehen verteilten Rollen von Adressierenden und Adressierten ergibt – also ausgehend von einer interagierenden Performanz Anwars und (im Verhältnis zu) der Kamera bzw. nicht zuletzt ausgehend von einer Performativität des Bildes, in welche die Zuschauer*innen impliziert sind. Hergestellt wird das (Bühnen-)Bild einer Situation durch die Situation des Filme-Sehens. Von der ersten Musicalnummer bis zum Abtritt Anwars vom Dach ist für THE ACT OF KILLING die Präsenz der Kamera als Instrument der öffentlichen Adressierung entscheidend. Die Intervention besteht allerdings nicht in dem Aufdecken dieser Präsenz etwa durch Formen einer Selbstreferenz. Cavell schreibt: „If the presence of the camera is to be made known, it has to be acknowledged in the work that it does.“²¹⁷ Dieses Tun (in Analogie zu dem, was jemand sagt) realisiert sich erst in einer „world viewed“, einer filmischen Weltentfaltung, die im Falle von THE ACT OF KILLING dramaturgisch mit dem Abtritt Anwars von der durch den Film hergestellten Bühne endet: „the camera must now, in candor, acknowledge not its being present in the world but its being outside its world.“²¹⁸ Der filmische Blick von THE ACT OF KILLING schafft nicht nur eine Bühne, sondern macht auch eine Perspektive erfahrbar, die von dieser ausgeschlossen ist. Die ambivalente Perspektive führt Fantasien und (Alp-)Träume auf und vor. Dabei inszeniert der Film Feedback-Loops, in denen eine filmische Weltwahrnehmung selbst wiederum Teil der filmischen Weltentfaltung wird. Die Intervention in eine öffentlichkeitsstiftende Adressierung besteht in der Anerkennung der ausgeschlossenen Perspektive der Opfer, die als Blickspur auf die Selbstinszenierung der Täter angelegt ist, im Wandel der Bühne und in der aufgelösten Bindung des Protagonisten an die Kamera, einer Bindung, die erst mit dem Schluss des Films ihr Ende findet.

Mit diesem intervenierenden Verhalten öffnet der Film die Gegenwart für die Möglichkeit einer neuen Zukunft. In diesem Zusammenhang ist auch darauf zu verweisen, dass der Abspann noch als Teil der filmischen Poetik zu sehen ist: In diesem werden große Teile des Filmteams einzeln als „anonymous“ aufgelistet,

²¹⁷ Cavell: *The World Viewed*, S. 128.

²¹⁸ Cavell: *The World Viewed*, S. 130.

sie sind also nicht zu einem anonymen Eintrag oder Pseudonym zusammengefasst, sondern erscheinen im Rolltitel als eine anonyme Pluralität. Die Gegenwart bleibt bis auf Weiteres bedrohlich.

THE ACT OF KILLING oder JAGAL: Multiple Verortungen

Teil der Adressierung ist auch der Filmtitel. Einigen Interpretationsspielraum lässt der internationale Verleihtitel „The Act of Killing“: Er kann den Akt des Tötens meinen wie auch den „Act“ als Reenactment, als Reinszenierung, das „Killing“ sowohl die „Tötung“ als auch das „Morden“ oder die „Ermordung“. In dieser Mehrdeutigkeit wirft der Titel die Frage nach der politischen und moralischen Perspektive des Films auf. Impliziert diese das Aussetzen eines Urteils, eine „Suspension des Urteils im Prozess des Urteilens“?²¹⁹ Die multiplen Ausdeutungen des Titels sind Ausdruck einer Ambiguität der filmischen Perspektivität. In Indonesien heißt der Film hingegen „Jagal“, übersetzt „Butcher“ oder „Schlächter“, ein Titel, der die Dimension der Grausamkeit der Massentötungen betont und in spezifischer Weise in das metaphorische Motivnetz der toten Tiere eingeflochten ist.

Während der Film international im Kino gezeigt wurde und auf zahlreichen Festivals Preise und Auszeichnungen erhielt, war dies in Indonesien nicht der Fall. Die Entscheidung, ihn dort nicht der Zensur vorzulegen, mag eng verbunden sein mit einer Angst vor Repressalien für die Produktion, die im Filmabspann aufscheint. In Indonesien wurde der Film trotzdem sowohl in einzelnen Screenings aufgeführt als auch über das Internet verbreitet. Ein Moment der Adressierung ist in jedem Fall die Verortung von THE ACT OF KILLING als ‚Kino‘-Film. Diese ist abhängig von der diskursiven Verortung des Films im Zusammenhang sowohl einer nationalen, institutionellen Erinnerungskultur als auch einer globalen Filmdistribution und Bildzirkulation. Handelt es sich um einen politisch aktivistischen Film, um ein Kunstwerk, das sich durch seine Strategie der Reenactments auszeichnet und das die Verläufe und Verhältnisse von Fiktionalem und Dokumentarischem auslotet? Als eine Entgegensetzung zweier getrennter Zuschreibungen mag dies wirken, wenn ein zweifacher Einfluss des Films behauptet wird: „on cultural life, particularly in North America and Europe, and on civil society and public discourse, particularly in Indonesia“.²²⁰ Allerdings sind die vielfältigen Verortungen, so hier die

²¹⁹ Ludger Schwarte: Zu Dumm zum Applaudieren? Zur Politik des Geschmacksurteils. In: Matthias Grotkopp, Hermann Kappelhoff, Benjamin Wihstutz (Hg.): *Geschmack und Öffentlichkeit*. Zürich 2019, S. 45–59, hier S. 57.

²²⁰ Das Zitat stammt aus dem „Impact“-Abschlussbericht des Forschungsprojekts „Genocide and Genre“.

Annahme, in der kulturellen Fantasietätigkeit von THE ACT OF KILLING gerade miteinander verschränkt.²²¹ Die Verortung des Films als diskursive Intervention in eine bedrohliche indonesische Gegenwart, in eine Kultur des Drohens, ausgehend von lokalen Begebenheiten, schließt in dieser Adressierung auch immer schon den Blick einer globalen Bildzirkulation ein.

(K)ein Ende: Jagdunfall in Deutschland (REVISION)

Wenn ich überlege, was in diesem Zusammenhang die Gegenwart von THE ACT OF KILLING für mich in Deutschland bedeutet, dann denke ich nicht nur an verschiedene filmkritische Stimmen, auf die ich bereits kurz eingegangen bin, sondern auch an einen anderen (Dokumentar-)Film: REVISION (Philipp Scheffner, D 2012), der ebenfalls auf der Berlinale lief (ein Jahr vor THE ACT OF KILLING und ein Jahr vor der Gründung der AfD, einer Partei, die einige Jahre später mit der bedrohlichen, menschenverachtenden Kampfansage einer Jagd Schlagzeilen machen wird²²²).

Die Filme lassen sich entlang zahlreicher Aspekte ihrer Weltentfaltungen vergleichen (Abb. 10). Beide Filme beginnen mit einem strukturierenden, wiederkehrenden Motiv – in dem einen Fall eine Fisch-Ruine vor einem See, im anderen Fall ein Feld, auf das Windränder ihren Schatten werfen.²²³ Beide nehmen ihren Ausgang von einer ausgebliebenen juristischen Verurteilung, einer Schuldfrage, wobei die Identität der für die Tötungsakte verantwortlichen Täter kein Mysterium, sondern offiziell geklärt ist.²²⁴ Im Falle von REVISION wird die Tat, die zum Tod zweier rumänischer Roma auf einem Feld nahe der polnischen Grenze in Mecklenburg-Vorpommern 1992 führte, explizit als (angeblicher) Jagdunfall verhandelt. Ein Netz der Jagd-Metaphorik verbindet die Filme. Zudem ist jeweils die zentrale Stellung von Nachtszenen hervorzuheben. In der Mitte von REVISION werden die Sichtverhältnisse der Tatnacht nachgestellt. Reproduziert wird aber nicht eine menschliche Wahrnehmung, sondern die Kamera imitiert den Blick des Zielfernrohrs eines Jagdgewehrs bzw. stellt ihn nach: Was werden die Täter in jener

²²¹ Das meint auch, dass sich keine diskursive Aussage jenseits der spezifischen filmischen Perspektivität ausmachen lässt.

²²² Siehe o. A.: AfD will Flüchtlinge notfalls mit Waffengewalt stoppen. In: *Zeit Online* (2016). <https://www.zeit.de/politik/deutschland/2016-01/frauke-petry-afd-grenzschutz-auf-fluechtlinge-schiessen> (letzter Zugriff: 16.04.2024); o. A.: Gauland über AfD-Erfolg: „Wir werden Frau Merkel jagen“. In: *Spiegel Online* (2017). <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/afd-alexander-gauland-wir-werden-frau-merkel-jagen-a-1169598.html> (letzter Zugriff: 16.04.2024).

²²³ Dabei durchziehen beide Filme auffällig die Farben Grün und akzentuell Rot.

²²⁴ Jedoch kann in REVISION nicht eindeutig geklärt werden, wer der Todesschütze gewesen ist, weswegen die beiden ermittelten Männer freigesprochen werden.

Nacht gesehen haben? Was konnten sie sehen? Der Film setzt hier eine Umkehrung jenes Verfahrens in Szene, über das Christian Metz als „innere Leinwand“ schreibt: ein Verfahren, in dessen Zuge die Kinoleinwand die Form eines gewöhnlichen Objektes annimmt – etwa das „Zielfernrohr eines Gewehrs“.²²⁵ In der Nachtszene von REVISION evoziert nicht ein diegetischer Blick durch ein solches die Kinoleinwand oder reflektiert den Kamerablick. Vielmehr wird die Kamera zum Instrument der Wahrnehmung, um den Blick durch das Gewehr nachzustellen, wenn sich in Reaktion auf die Stimmen des Regisseurs und seines Kameramanns Bildhelligkeit und -ausschnitt verändern. In Szene gesetzt wird dabei in den verschwommenen Bewegungen der Windränder der differente, technologisch bedingte Blick des Nachstellens, eine andere Wahrnehmung, die eine Vergangenheit evoziert.²²⁶

Beide Filme werden von Bildern (und der Auseinandersetzung mit ihnen) geprägt: solche, die gezeigt werden – etwa die potenziell traumatischen Ausschnitte des Propagandafilms PENGKHIANATAN G30S/PKI in THE ACT OF KILLING oder Fotografien von 1992 aus Rostock-Lichtenhagen in REVISION –, und solche Bilder, die gerade nicht gezeigt werden. So beginnt REVISION mit der Beschreibung eines Feuers, das auf dem Feld brennt, auf dem die beiden Männer Grigore Velcu und Eudache Calderar zuvor erschossen wurden. Der Resonanzraum des abwesend-anwesenden Bildes des Feuers steht im Zentrum des Films überhaupt. Es setzt sich fort in der Erinnerung an einen Verkehrsbericht über eine Straßensperrung aufgrund jenes Brandes nahe einer Autobahn im Grenzgebiet zu Polen und schließlich, im letzten Drittel des Films bei einem Rundgang durch Rostock, in der Erinnerung eines Fotografen an die dortigen Übergriffe, das Anzünden von Asylheimen.

REVISION setzt das rätselhafte Bild des Feuers als den ersten Anfang in einer Serie verschiedener Anfänge.²²⁷ Darin unterscheiden sich die Serienbildungen der beiden Filme: Folgt der eine Film einer (Alp-)Traumlogik, so fragt der andere wiederholt nach den Anfängen seiner Geschichte. Mehrmals wird in REVISION der

225 Metz: *Die unpersonliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 60.

226 Das Eigensinnige dieser Wahrnehmung lässt sich einem Ermittlungsverfahren nicht unterordnen und könnte eher im Sinne einer „film truth“ auf juristische Prozesse bezogen werden. Der Begriff rekurriert an dieser Stelle auf die avantgardistische Tradition Dziga Vertovs, auf die Charles Musser verweist, wenn er anhand von Errol Morris' THE THIN BLUE LINE von einer „legal film truth“ spricht, die sich zu einer von Gerichten etablierten „legal truth“ verhält. Vgl. Charles Musser: *Film Truth in the Age of George W. Bush*. In: *Framework: The Journal of Cinema and Media* 48/2 (2007), S. 9–35.

227 Zum Rätsel in Bezug auf Kriminalliteratur siehe auch Luc Boltanski: *Rätsel und Komplote. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*. Berlin 2015. Der Modus prägt den Film nicht durchgehend. Am Ende des Films geht es nicht um die Reetablierung einer Realität durch die Aufklärung des Rätsels, die Lösung des Falls durch die detektivische Ermittlung.

Filmtitel eingeblendet; das erste Mal, nachdem die (Erzähl-)Stimme des Regisseurs Philipp Scheffner über eine beinahe monochrome Einstellung eines blauen Himmels (mit umherschwirrenden Vögeln und aufgewirbeltem Staub) spricht:

Nadrensee, Mecklenburg-Vorpommern, 29. Juni 1992. Zwei Erntearbeiter entdecken von ihrem Mährescher aus etwas im Getreide liegen. Beim näheren Hinsehen erkennen sie die Körper zweier Menschen. Sie fahren mit dem Mährescher Richtung Dorf, um Hilfe zu holen. Hinter ihnen steht das Feld in Flammen.

Es folgen Schwarzbild, der Filmtitel und eine rumänisch sprechende (und deutsch untertitelte) Stimme: „*Ich würde so anfangen: Wir waren eine sehr glückliche Familie.*“ Nach einer kurzen Pause ändert sich die Stimmqualität zur Wiedergabe einer Aufzeichnung: „*Wir fünf Kinder und unsere Eltern.*“ Erst danach wechselt das Schwarzbild zu einer Einstellung, in der drei Personen zu sehen sind – wie sich herausstellen wird: Grigore Velcus Frau und zwei seiner Söhne, die der aufgezeichneten Stimme Colorado Velcus, dem Sohn links im Bild, zuhören. Auch REVISION zeichnet sich durch die Methode der Feedback-Schleife aus, in der den Protagonist*innen aufgezeichnetes Material vorgeführt und ihre Reaktion ins Bild gesetzt wird. Allerdings handelt es sich dabei nicht um die Sichtungsanordnungen von Genre-Reinszenierungen, sondern um das Zuhören und Bezeugen von Interviews. Zielt die eine Strategie auf die Anerkennung der eigenen Schuld durch die Täter, so eröffnet die andere einen Raum für die Interviewten, der sie nicht auf eine Rolle festlegt.

In einem ebenfalls in Rumänien gedrehten Interview mit Eudache Calderars Familienangehörigen – die auf die (von einer Dolmetscherin übersetzte) Frage Scheffners, was sie damals wussten, berichten, dass sie kaum etwas erfahren hatten und darum schockiert sind, dass jemand nach 20 Jahren kommt und einen Film drehen möchte – wechselt mit einem Schnitt der (Gegen-)Blick auf das Filmteam, den Filmemacher und seine Dolmetscherin. Gleichzeitig multipliziert sich die Richtung der Fragen und Entgegnungen von verschiedenen Stimmen aus dem Off: „*Wer hat ihn zurückgeschickt zum Flughafen Bukarest-Otopeni?*“ „*Nein ...*“ „*Aber das ist der Anfang.*“ „*Nein, das ist schon fast das Ende.*“ „*Aber klar ist das der Anfang.*“ „*Wer hat ihn auf dem Feld gefunden? Wo genau wurde er eigentlich aufgefunden?*“²²⁸ Scheffner und seine Dolmetscherin blicken an der Kamera vorbei, wobei sie sich beim Übersetzen immer wieder kurz zu ihm wendet („*Who send him back.*“ ... „*Who found him.*“ ... „*and where.*“). „*Ok*“, setzt Scheffner an, es folgt erneut ein Schwarzbild mit einer – der zweiten – Einblendung des Titels.²²⁹

228 Zitiert werden hier die deutschen Untertitel.

229 TC: 00:16:30.

THE ACT OF KILLING (Joshua Oppenheimer, DK/ NO/ GB 2012)

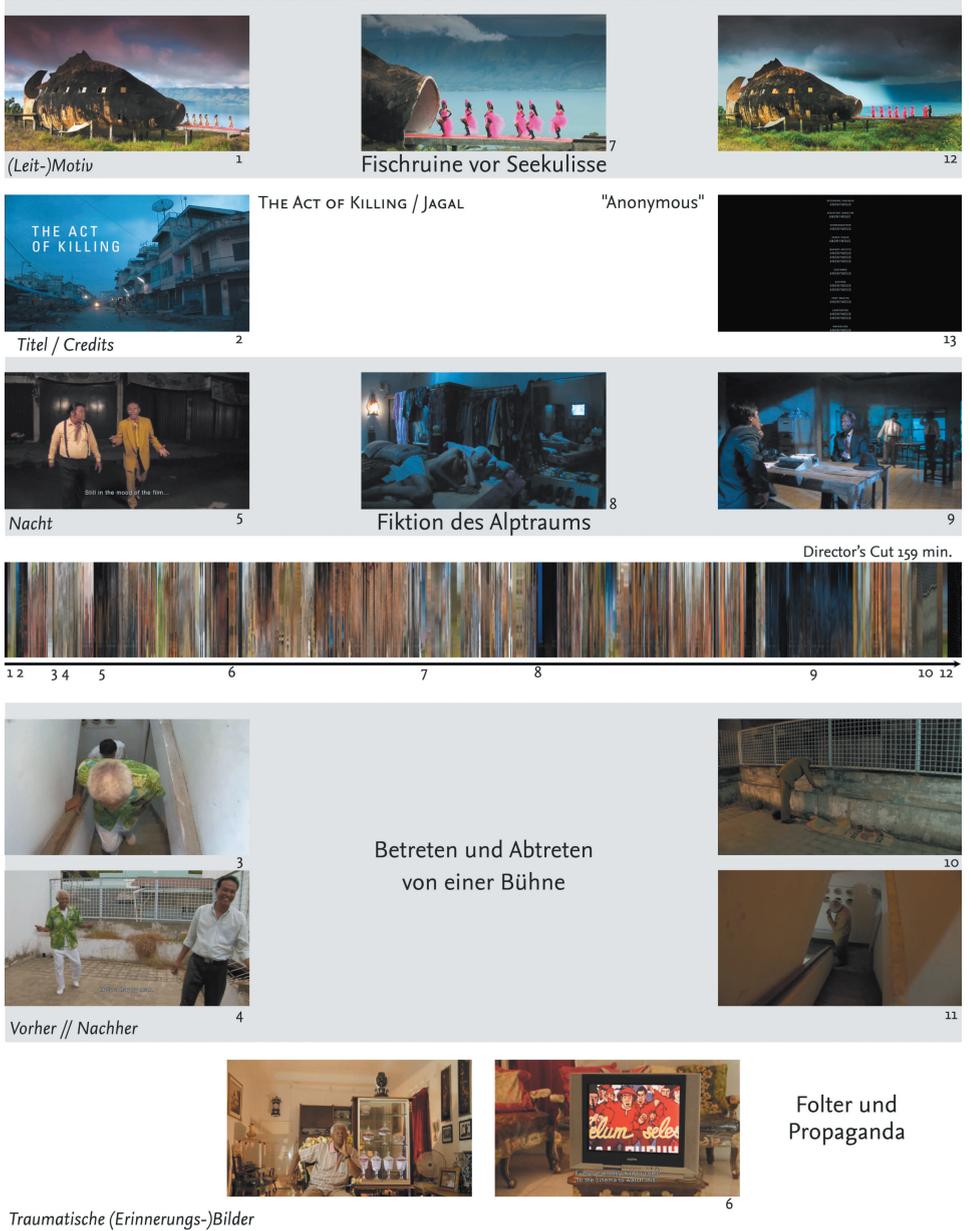


Abb. 10: Vergleichsaspekte der filmischen Weltentfaltungen von THE ACT OF KILLING und REVISION.

REVISION (Philipp Scheffner, D 2012)



1



6

Feld mit schattenwerfenden Windrädern



10



2



5

Multiple Anfänge

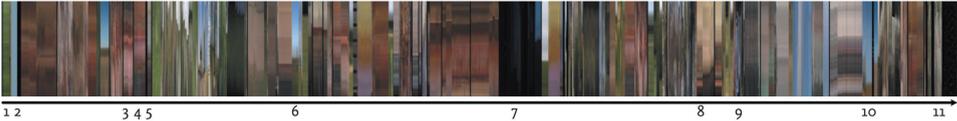
REVISION



7

Nachstellung der Tatnacht

106 min.



1 2

3 4 5

6

7

8

9

10

11



3



4

Kontakt und (Neu-)Anfang



11

Feuer und Fotos



8



9

Verschiedene Anfänge als Perspektivwechsel prägen REVISION und thematisieren dabei (etwa durch Übersetzungsvorgänge) dessen eigene Verwicklung. Reperspektiviert wird auch eine öffentlich-rechtliche Medienberichterstattung, wenn den Bildern zum Justizprozess in einem rumänischen Privatarchiv begegnet wird. Für REVISION ist die Gleichgültigkeit (der Justiz) gegenüber den Angehörigen der Getöteten zentral, die nicht über den Prozess informiert wurden und somit auch keine Möglichkeit hatten, Schadensersatzforderungen zu stellen. Nicht um die Repräsentation von Opfern geht es dem Film aber, sondern um einen Kontakt und die Möglichkeit eines (Neu-)Anfangs.

Schließt THE ACT OF KILLING mit dem Abtritt Anwars, mit dessen Abwenden von der Kamera als einer Öffnungsfigur, so bildet in REVISION der Gang einer Angehörigen über einen Friedhof eine solche Figur, und zwar mit einer mobilen, der Tochter folgenden Kamerabewegung in die Bildtiefe, entlang an Gräbern und roten Grablichtern. In der filmischen Dramaturgie handelt es sich um eine auffallende Form der Kamerabewegung als wiederum besonderes Mittel der Inszenierung. Die Zeitlichkeit des Films als Prozess führt auf den Friedhof.²³⁰ Körper in Bewegung und verkörperte Bewegung: Die lebendige Erinnerung an die Toten markiert einen Neuanfang. Im Zuge des filmischen Bilds eines Filme-Machens ist auf den Moment der Kontaktaufnahme mit den Angehörigen zu verweisen. Der Neuanfang meint auch die spezifische Zusammenführung von Kamera- und Figurenbewegung in der Dauer der filmischen Weltentfaltung (und im Verhältnis dazu die roten Grablichter).

Die jeweilige Selbst-Verortung beider Filme verhält sich zu traumatischen Bildern (aber jeweils in einem anderen Horizont medialen, kulturellen Erinnerns), welche in der filmischen Weltentfaltung durchscheinen, sie durchziehen und prägen. Beide Filme verorten sich als Eröffnung eines (Neu-)Anfangs in einer gemeinsam geteilten Welt – sie eröffnen damit einen neuen Horizont (öffentlicher Adressierungen). So zielt die Poetik jeweils auf die Intervention in eine gemeinsam geteilte Welt, verortet ihre Perspektive in dieser, indem sie eine (neue) Gegenwart eröffnet.

230 Foucault beschreibt den Friedhof als Heterotopie: „Die Heterotopie erreicht ihr volles Funktionieren, wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen. Man sieht daran, daß der Friedhof ein eminent heterotopischer Ort ist; denn er beginnt mit der sonderbaren Heterochronie, die für das Individuum der Verlust des Lebens ist und die Quasi-Ewigkeit, in der es nicht aufhört, sich zu zersetzen und zu verwischen.“ Michel Foucault: *Andere Räume* [1984]. In: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1992, S. 34–46, hier S. 43.

Keine Gegenwart gäbe es, schreibt Deleuze, „die nicht von einer Vergangenheit und einer Zukunft heimgesucht wird.“²³¹ Die intervenierende filmische Selbst-Verortung führt eine Differenz in das Verhältnis von „vorher“ und „nachher“ ein:

Es gehört zum Film, diese Vergangenheit und diese Zukunft zu erfassen, die mit dem gegenwärtigen Bild koexistieren. Filmen, was *vorher* und was *nachher* kommt ... Möglicherweise muß man das, was vor und nach dem Film ist, ins Innere des Films versetzen, um der Kette der Gegenwart zu entkommen.²³²

Sowohl die Traumbilder mit aktuellem und virtuellem Anteil in *THE ACT OF KILLING* wie auch die multiplen Anfänge in *REVISION* stehen einer „Kette der Gegenwart“ entgegen. Der filmische Prozess zeigt jeweils eine traumatische Vergangenheit auf, die nicht abgeschlossen ist. Die filmische Öffnungsfigur am Schluss wiederum ist durchaus paradigmatisch für intervenierende Selbst-Verortungen, die ein „Nachher“ in ihre Perspektive verlagern, das heißt in ihrer Adressierung einschließen. Dieser Vorgang vollzieht sich bei den Öffnungsfiguren dieser beiden Filme, die sich damit auch auf ihre filmischen Fortsetzungen öffnen, durch Inszenierungen von Körpern.²³³ Im Falle von *THE ACT OF KILLING* wird der Körper Austragungsort einer Ambivalenz von (individuellem bzw. kollektivem) Traum und Trauma, zwischen Anwar als traumatisiertem Individuum und einer Intervention in einen gesellschaftlichen Diskurs. Auf die Rolle des Körpers ist auch deswegen zu verweisen, weil beide Filme diesen im Verhältnis zu unterschiedlichen Medien, nicht zuletzt zum Akt des Filme-Sehens, denken.

2.7 Multiperspektivität und Weltverhältnisse

Der leibliche Akt der Filmerfahrung als Modulation der Wahrnehmung bildete in diesem Kapitel das Zentrum der filmtheoretischen Überlegungen zu den Dynamik-

²³¹ Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 56.

²³² Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 57.

²³³ Interessanterweise folgte auf *THE ACT OF KILLING* mit *THE LOOK OF SILENCE* (IM ANGESICHT DER STILLE, Joshua Oppenheimer, DK 2014) ein (Dokumentar-)Film, dessen Titel auch das poetische Programm des vorherigen bezeichnen könnte. In *THE LOOK OF SILENCE* steht der Protagonist Adi Rukun im Fokus, dessen Bruder 1965 umgebracht wurde und der nun das Gespräch mit den Tätern sucht. Auf *REVISION* folgte ein Film, bei dem Colorado Velcu selbst Co-Regie führte: *AND-EK GHES ...* (Philipp Scheffner / Colorado Velcu, D 2016), in dem seine Familie durch Europa fährt, in Deutschland ein neues Leben aufbaut und im Rekurs auf Bollywood-Filme „sich selbst in eine neue mögliche Zukunft hinein[inszeniert]“. Vgl. <https://grandfilm.de/and-ek-ghes/> (letzter Zugriff: 15.01.2024).

ken der Adressierung. In der Enunziationstheorie Casettis, die die Frage einer Ich-Du-Relation audiovisueller Kommunikation aufwirft und auf eine verkörperte Erfahrung der Zuschauenden fluchtet, ist der Körper der Zuschauer*innen das außerhalb des Filmtexts liegende Ziel der Kommunikation, wobei ein deiktisches Du des Filmtexts das Interface zwischen filmischer Welt und dem Raum vor der Leinwand bildet. Während sich in dieser Theorie der Filmtext allerdings niemals mit dem Körper verbindet, entwirft die Neophänomenologie Sobchacks eine Vorstellung kinematografischer Kommunikation, in der ein filmisches Subjekt mit den Zuschauenden in der Filmerfahrung durch einen Chiasmus von Ausdruck und Wahrnehmung verschränkt ist. Ihre Konzeption zielt auf die primären Strukturen der Kommunikation, also auf in Struktur und Funktion äquivalente Kompetenzen der leiblichen Existenz von Film und Zuschauer*in, und eben explizit nicht auf spezifische Poetiken und Rhetoriken. Ein solcher Fokus ist wiederum theoretisch leitend für Metz und seine Beschreibung der unpersönlichen, textuellen Enunziation – in Abgrenzung zur audiovisuellen Kommunikation mit konkreten Zuschauer*innen. Die unpersönliche Enunziation beschreibt er als eine Produktion, die nicht mit den Filmemachenden als Quelle gleichzusetzen ist. In Differenz zu den Filmschaffenden betont er die eigene Stellung, den eigenen Ort des Films. Die Textproduktion wird reflektiert durch den Filmtext, indem dieser von sich selbst und der Position der Zuschauenden erzähle. Eine permanente Prozessualität der Enunziation lässt sich schließlich nicht auf einzelne, lokalisierte Markierungen reduzieren. Sie ist als Herstellungsprozess durchgehend in der filmischen Entfaltung vorhanden und aktiv. Die Enunziation diskutiert Metz als intrinsisch reflexiven Herstellungsprozess. Mit Metz wird so die Frage nach der Herstellung und Reflexivität des filmischen Selbst aufgeworfen. Wie kann sich aber der Herstellungsprozess selbst reflektieren, wenn das Selbst noch nicht hergestellt ist? Kritik an einem solchen Immanentismus übt Odin in seiner Semiopragmatik, wenn bei ihm enunziative Attributierungen, das heißt die Erfahrung eines Enunziators, an einer Produktion der Zuschauer*in als einer pragmatischen Dimension hängen, die es situativ zu (be-)denken gilt. Dabei stellt sich ihm die Frage nach dem Kontext nur ausgehend von und in Relation zum autonom existierenden Text. Anders ist es, sobald man davon ausgeht, dass sich audiovisuelle Bilder in der leiblichen Wahrnehmung von Zuschauenden vollziehen. Die Performativität der audiovisuellen Äußerung ist geknüpft an die Gegenwärtigkeit dynamischer Affizierung und eine situative Ko-Produktion des Filme-Sehens, die Bewegungsbilder hervorbringt. Bewegungsbilder sind das Produkt der Interaktion von technischen Bewegungsbildern und verkörperter Zuschauer*innenwahrnehmung. Das Verhalten eines audiovisuellen Selbst, das sich mit Bewegungsbildern in der Situation des Filme-Sehens konstituiert, lässt sich nicht vom Selbst der Zuschauer*in

trennen, das an diese und weitere mediale Erfahrungen in ihrer Historizität gebunden ist. Die zeitliche Perspektive des Bewegungsbilds ist eine Modulation der Wahrnehmung, die in einer konstitutiven Multiperspektivität gründet bzw. ihren Ungrund in diesen Subjektivierungsprozessen hat.

Mit der Frage nach der Adressierung stand am Anfang des Kapitels die Relation von Film und Zuschauer*in im Fokus. Durch die Analyse von *THE ACT OF KILLING* präsentiert sich diese Relation im unhintergehbaren Plural der Adressierung(en). So macht die ambivalente filmische Perspektive von *THE ACT OF KILLING* auch eine ausgeschlossene Perspektive der Opfer erfahrbar, gerade angesichts dessen, dass die Täter selbst als Adressaten eines Filme-Sehens inszeniert werden. Inwiefern diese Erfahrung gemeinschaftlich geteilt ist, ist eine Frage des Films selbst, des Einspruchs der Wahrnehmung. Eine Ambivalenz lässt sich ausmachen zwischen der Intervention der filmischen Weltentfaltung im Wandel der Bühne und, etwa im Grotesken, der ethischen und politischen Anerkennung der Unabgeschlossenheit der filmischen Perspektive, insofern sie vom Prozess der Selbst-Verortung abhängig ist. Die Dynamiken der Adressierung realisieren sich in einer Bewegung, die sich als Spaltung der leiblichen Zuschauer*innenwahrnehmung vollzieht. Die Dynamiken implizieren einerseits die dynamischen Muster der Inszenierung, die als Bewegungsfigurationen erfahren werden, und andererseits die Verschränkung je spezifischer Bewegungsbilder und Zuschauer*innen. Wenn der Einspruch an der Wahrnehmung eines Gegenübers hängt, dann ist er abhängig von der Performanz einer Adressierung, deren Entfaltung dieses Gegenüber erst hervorbringt.

Die filmische Perspektive besteht in Differenz zu, aber nicht unabhängig von einem Filmdreh (etwa der Präsenz einer Kamera) in der Welt. Die Reflexion des Filme-Machens in den beiden Filmen *THE ACT OF KILLING* und *REVISION* ist nicht im Sinne des Aufdeckens des Umstands dieser Produktion herauszustellen. Vielmehr ist entscheidend, in welcher Hinsicht durch diese Reflexion das Verhalten der filmischen Perspektive (ihrer Ambivalenz, ihrer Wechsel) geprägt wird und diese Reflexivität selbst noch Teil der medialen, kulturellen Verortung ist. Nicht zuletzt haben die Filmanalysen die Relevanz der Relationen zu anderen Filmen für die Geschichtlichkeit von filmischen Weltentwürfen und ihren Perspektiven aufgezeigt.

Mit der Frage nach der filmischen Perspektive wurden in der Analyse von *THE ACT OF KILLING* mehrfach Weltverhältnisse angesprochen. Diese Weltverhältnisse entwickeln sich entlang unterschiedlicher Reinszenierungen, Reenactments und deren dokumentarischer Begleitung. *THE ACT OF KILLING* ist kulturelle Fantasietätigkeit, die kulturelle Fantasien zur Aufführung bringt. Insbesondere der ambivalente Beginn des Films und die Modulation von Genre-Bezügen prägen die Verortung in einer Gegenwart, indem die Grenzziehungen eines geteilten Hori-

zonts aufscheinen. Im Fokus dieses Kapitels stand die Relation von Film und Zuschauer*in. Angesichts der virulenten Frage nach der filmischen Perspektive und ihrer Verortung in der Welt ist sie bezogen auf das Verhältnis von Film (bzw. filmischer Weltentfaltung) und gemeinsam geteilter Welt, insofern diese gerade nicht fraglos vorausgesetzt werden kann. Diese Aspekte sollen im folgenden Kapitel entlang des Begriffs der Redeperspektive eingehender besprochen werden.

3 Eine Frage der Redeperspektive: filmische Weltentfaltungen in Relation

Wie verhält sich der Einspruch von Filmen zur Wirklichkeit? Wie positionieren sich Filme in der Welt? Diesen Fragen möchte ich im Folgenden anhand des Begriffs der Redeperspektive nachgehen. Im Zentrum der bisherigen poetologischen Überlegungen stand die Erfahrung eines Gegen-übers in der Beziehung von Film und Zuschauer*in. Diese sind in einer grundlegenden Interaffektivität, in der leiblichen Reflexion der Zuschauer*innen verschränkt. Dabei ist das filmische Selbst kein Subjekt, das mit primären Bedingungen der Filmerfahrung gegeben ist. Vielmehr sind die Dynamiken audiovisueller Adressierungen als sich zeitlich entfaltende Subjektivierungsprozesse zu denken. Das Wahrnehmungsgeschehen der Medienpraxis des Filme-Sehens bildete den Ausgangspunkt dafür, audiovisuelle Bilder und Zuschauende nicht als fixierte Adressen anzunehmen. Die Zuschauer*innen sind in der Erfahrung des Filme-Sehens keine unbeteiligten Beobachtenden im Sinne einer transzendentalen Instanz, sondern durch ihr phänomenologisches Embodiment in das Entfalten der audiovisuellen Bilder und ihrer Perspektivität eingewoben. Eine bewegungsbildliche Weltentfaltung vollzieht sich dabei in einer Spaltung der Zuschauer*innen zwischen dieser verkörperten Erfahrung einer filmischen Welt und ihrer radikalen Abwesenheit von dieser Welt.¹ Bewegungsbilder gehen aus der Interaktion von technischen Bewegtbildern und verkörperten Zuschauer*innen hervor. Die Bewegung audiovisueller Bilder bleibt dabei nicht unberührt von den Modulationen des Filme-Sehens. Mit den Subjektivierungsprozessen ist auf die Wahrnehmung der Zuschauer*innen als Ort der Realisierung und Herstellung verwiesen. So sind die Bewegungsbilder von permanenten (Re-)Perspektivierungen abhängig, sie stehen in der Geschichte poetischen Machens, sind gebunden an einen Diskurs filmischen Denkens und damit auch verortet in den Relationen unterschiedlicher filmischer Welten. In diese Relationen führt das performative Verhalten, das der Einspruch ist, eine Differenz ein und eröffnet in dieser Hinsicht als eine intervenierende Selbst-Verortung eine Gegenwart. Entgegen einem Zwei-Welten-Modell der Repräsentation verhalten sich Filme als Äußerungen zur Wirklichkeit.²

Dieses Kapitel schließt an die Überlegungen zur filmischen Weltentfaltung und an die Frage nach der Verortung audiovisueller Adressierungen in einer ge-

1 Hermann Kappelhoff betont diese Spaltung in seiner Lektüre von Cavells *The World Viewed*. Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 230. Cavell bestimmt einen *screen*, der abschirmt und etwas sichtbar macht. Cavell: *The World Viewed*, S. 24.

2 Vgl. zur Kritik an einem solchen Modell Krämer: *Sprache – Stimme – Schrift*.

meinsamen Wirklichkeit bzw. Gegenwart an. Eine solche Verortung ist eng gebunden an vielfach diskutierte Unterscheidungen von (Genre-)Bezeichnungen wie Spielfilm, Dokumentarfilm oder Essayfilm. Dem wird im Folgenden als Aspekt filmischer Perspektivität nachgegangen, ist dieser doch durchaus entscheidend für das Verhalten des Einspruchs. Aus diesem Grund diskutiere ich die Generik und Performanz von Redeperspektiven (insbesondere des Dokumentarfilms), jedoch nicht mit dem Ziel einer umfassenden Definition und Systematik von Redeperspektiven, die nur in einer entsprechend umfangreichen Auseinandersetzung mit konkreten audiovisuellen Bildern zu erarbeiten wäre. Abseits einer Klassifikation zielt die Analyse von Redeperspektiven in der Fluchtung der vorliegenden Arbeit auf die Diskursivität und Historizität partikularer Redeperspektiven als Modi audiovisueller Weltwahrnehmung. Schließlich soll ein Einspruch der Wahrnehmung als Verortung in einer gemeinsam geteilten Gegenwart von *#BlackLivesMatter* anhand einer vergleichenden Analyse zweier Filme, die zentral auf existierendes Bild- und Tonmaterial zurückgreifen, und ihrer Varianz von Redeperspektiven untersucht werden – nämlich *DETROIT* (Kathryn Bigelow, USA 2017) und *BLACKKLANSMAN* (Spike Lee, USA 2018).

3.1 Einteilungen des Fiktionalen und Dokumentarischen

Üblicherweise werden Filme in fiktionale und nicht-fiktionale Filme unterteilt, bzw. Spiel-, Dokumentar- und Essayfilme unterschieden. Über die Schwierigkeit dieser Einteilung ist viel geschrieben worden.³ Koch betont einerseits, dass jeder Film mit Bezug auf die „doppelte Kodierung von Aufzeichnung und Projektion“ als Dokumentarfilm gesehen werden kann, wobei sie den „oft kritisierten Referenzialismus des fotografischen Bildes“ auch für digital aufgenommene Filme in Anschlag bringt.⁴ Andererseits entwickelt sie die Idee einer ästhetischen Fiktion – in der Abgrenzung von nicht-ästhetischen Fiktionen wie etwa der juristischen oder wissenschaftlichen –, die jenseits einer Genreeinteilung operiert:

3 Etwa kann man bei Koch lesen: „Zwar unterscheiden wir Genres nach ihrem Grad an Fiktionsbildung voneinander, aber dass wir das tun können, setzt eigentlich voraus, dass man die Begriffe voneinander trennen kann: Entweder etwas ist fiktiv oder real – und für dieses Urteil müssten dann eben Gründe anzugeben sein.“ Gertrud Koch: *Tun oder so tun als ob? – alternative Strategien des Filmischen*. In: dies., Christiane Voss (Hg.): *„Es ist, als ob“: Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*. München 2009, S. 139–150, hier S. 139.

4 Koch: *Tun oder so tun als ob?*, S. 146.

Unter ästhetischer Fiktion verstehe ich vorerst diejenigen Fiktionsbildungen, die in besonderer Weise in sich kohärente Gebilde hervorbringen, die Wahrheitsansprüche stellen, die sich nicht aus der Abbildungsfunktion ergeben, sondern die in der Organisation ihres Materials sinnlich wahrnehmbare Perspektiven eröffnen, die mit der Modulierung der Perspektive auf mein Denken/Fühlen einwirken.⁵

Nun ließe sich davon ausgehend jeder Film zunächst einmal als ästhetische Fiktion untersuchen. Auch wenn dieser Gedanke hier aufgegriffen wird, gilt es mit Blick auf das Verhalten des Einspruchs zu betonen, dass sich damit eine Differenzierung nicht erübrigt. Abschließend bilanziert Koch:

Der übliche genrebezogene Fiktionsbegriff muss mit den medialen Gegebenheiten des Films (Doppelkodierung von Aufzeichnung und Montage) differenziert werden. Das impliziert eine Unterscheidung von institutionellen und diskursiven Praktiken von Produktion und Rezeption.⁶

Die von Koch angesprochene Differenzierung in der Rückbindung an Produktion und Rezeption ist insbesondere in der Semiopragmatik Roger Odins für die Dokumentarfilmtheorie starkgemacht worden. So hat er einen dokumentarisierenden Lektüremodus konzeptualisiert als Voraussetzung für die Rezeption von Filmen als dokumentarisch.⁷ Die Unterscheidung von fiktionalen und dokumentarischen Bildern wird damit nicht als Eigenschaft von Texten diskutiert, sondern als Aktivierung bestimmter Modi in der Produktion und Rezeption. Ein wiederkehrendes Beispiel für die Analyse der Aktivierung unterschiedlicher Lektüremodi bilden semiopragmatische Studien zu wahlweise fiktionalisierend oder dokumentarisierend rezipierten Mockumentarys. Weitere Lektüremodi hat Odin in seiner Semiopragmatik dargelegt, die sowohl im „Raum der Sendung“ als auch im „Raum der Rezeption“ wirksam sind.⁸ Die (theoretische) Konstruktion der Modi beruht auf einer Differenzierung von diskursiven Formen, affektiven und enunziativen Beziehun-

5 Koch: *Tun oder so tun als ob?*, S. 141. Anhand weiterer Beispiele macht Koch deutlich, dass ästhetische Fiktionen sowohl Genres des Fiktionalen als auch des Dokumentarischen umfassen.

6 Koch: *Tun oder so tun als ob?*, S. 150.

7 Odin: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. Siehe auch Roger Odin: Wirkungsbedingungen des Dokumentarfilms. Zur Semiopragmatik am Beispiel von *NOTRE PLANÈTE LA TERRE* (1947). In: Manfred Hattendorf (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München 1995, S. 85–96.

8 Die Aktivierung von Lektüremodi ist entscheidend für die Konstruktion von Kommunikationsräumen, die „durch ein Bündel an Bedingungen bestimmt [sind], das die Aktanten (E) und (R) dazu treibt, Bedeutung entlang derselben Achse der Relevanz zu produzieren.“ Odin: *Kommunikationsräume*, S. 63–64. Die Modi sind bezogen auf einen diskursiven Raum, „der die diskursive Kommunikationskompetenz regelt.“ Odin: *Kommunikationsräume*, S. 70.

gen.⁹ Die Frage der Enunziatation zielt hier vor allem auf die Unterscheidung zwischen der Fiktivisierung der Enunziatation und einem realen Enunziator:

Ich spreche von einem realen Enunziator, wenn man eine Äußerungsinstanz konstruiert, der man eine Identität, ein Tun und Werte zuschreibt und deren Äußerungen man einen Wahrheitswert zumisst, und von einem fiktiven Enunziator, wenn man die Instanz als nicht hinterfragbar konstruiert, wie im Fall des fiktionalisierenden Modus.¹⁰

In seiner detaillierten Beschreibung des fiktionalisierenden Modus konstatiert Odin allerdings zwei enunziative Ebenen: nämlich die Konstruktion eines fiktiven und eines realen Enunziators.¹¹ Auch die Rezeption eines Spielfilms im fiktionalisierenden Modus geht einher mit der Konstruktion eines realen Enunziators, sei es in Bezug auf das Schauspiel, die Regie oder die Produktion. Jenseits der dokumentarisierenden Lektüre eines Spielfilms ist somit im fiktionalisierenden Modus ebenfalls eine Ebene eingezogen, die auf eine Instanz in einer gemeinsam geteilten Welt zielt. Für Analysen intervenierender Selbst-Verortungen in einer Gegenwart ist die filmische Inszenierung solcher Instanzen relevant, bzw. die Konstitution, das Erscheinen jener Instanzen im Filme-Sehen, gebunden an die Wahrnehmung von Bewegungsbildern, als Frage der Beziehung zu den Bildern. Dieses Erscheinen ist keine textuelle Eigenschaft, ebenso wenig meint es die Aktivierung mehr oder weniger naheliegender, gleichbleibender Lektüremodi. Die einzelnen (Lektüre-)Modi Odins (der spektakularisierende, energetische, moralisierende, dokumentarisierende, fiktionalisierende, diskursive, fabularisierende, intime, private, künstlerische, ästhetische ...) werde ich im Folgenden nicht detaillierter erläutern. Insbesondere die Konzeption des ästhetischen Modus zeigt nämlich eine für diese Arbeit zentrale Schwierigkeit der Lektüremodi auf. So wird ein offenes In-Beziehung-Setzen von Subjekt und Objekt als eigener, singulärer Modus gefasst, dessen enunziative Ebene darin besteht, „dass ich bei einer derartigen Lektüre selbst als Enunziator des ästhetischen Textes fungiere.“¹²

9 Den ersten Aspekt („Narration, Beschreibung, ‚Diskurs‘ (im engeren Sinn einer argumentativen Konstruktion), poetische Struktur etc.“) ergänzt Odin um die Art des konstruierten Raums („eine Welt, ein Ensemble von Zeichen, ein symbolischer oder ‚diskursiver‘ Raum, ein abstrakter Raum, ein plastischer Raum, etc.“). Odin: *Kommunikationsräume*, S. 72.

10 Odin: *Kommunikationsräume*, S. 75–76. Odin unterscheidet zwischen Fiktionalisierung und Fiktivisierung. Siehe dazu die Einleitung von Guido Kirsten und Frank Kessler: „Während erstere die spezifisch artikulierte Gesamtheit der Operationen meint (zu denen unter anderem auch Diegetisierung und Narrativierung zählen), bezeichnet letztere nur eine davon, nämlich die der Irrealisierung der Äußerungsinstanz, ‚den Prozess, durch den der Leser einen fiktiven Enunziator konstruiert‘.“ Odin: *Kommunikationsräume*, S. 13.

11 Odin: *Kommunikationsräume*, S. 87.

12 Odin: *Kommunikationsräume*, S. 92. „Ich bin es also, der den ästhetischen Text konstruiert – es handelt sich um die Konstruktion eines realen, hinsichtlich der Identität befragbaren Enunzia-

Einem solchen Entwerfen eines Subjekts im ästhetischen Modus, „das sich auf die Suche nach ästhetischen Werten des Objekts begibt“,¹³ steht die hier verfolgte poetologische Perspektive entgegen. Diese setzt keine Subjekt-Objekt-Beziehung voraus. Ansetzend bei der Modulation der Wahrnehmung zielt sie auf Subjektivierungsprozesse ab. Jene sind grundlegend für die Herstellung von Bewegungsbildern im Akt des Filme-Sehens als einer Ko-Produktion und lassen sich gerade nicht an einen einzelnen, partikularen Modus binden.

Den Gedanken einer Pluralität von Modi gilt es aber, gerade jenseits der binären Aufteilung in fiktional und dokumentarisch, im Sinne von Modi filmischer Wahrnehmung aufzugreifen. Aus dem Untersuchungsfokus auf die Kommunikationssituation ausgehend von einer wechselseitigen Subjektivierung durch spezifische Weisen des Hörens und Sehens im Filme-Sehen ergibt sich die Frage nach der Verortung eines ‚Sprechens‘ in einer gemeinsam geteilten Welt. Verschiedene Modi der Verortung werden im Weiteren entlang des Begriffs der Redeperspektive diskutiert. Diese wird nicht als Eigenschaft, als Merkmal von Filmen betrachtet, sondern als eine Relation zwischen einer gemeinsam geteilten Welt und filmischen Bildern verstanden, deren Geschichtlichkeit an Akte des Filme-Sehens geknüpft ist. Das meint hier auch, dass die generischen Formen von Redeperspektiven in der Relationalität und Perspektivität filmischer Bilder fußen – gemäß einem Genreverständnis, das seinen Ausgang in Überlegungen Stanley Cavells nimmt, der über die *Hollywood Comedy of Remarriage*-Filme schreibt: „they are what they are in view of another“.¹⁴ Nicht primär die Zuordnung von Filmen zu feststehenden Kategorien muss als generisch gefasst werden. Vielmehr kann ein Begriff von Genre, der Diskursivität und Historizität zentral setzt, die Dynamiken dieser wechselseitigen Perspektivierungen in den Blick bringen.

3.2 Genre und Redeperspektiven

Mit ihrem Befund einer problematischen Genreeinteilung entlang des Grads an Fiktionalität orientiert sich Koch im Grunde an einer taxonomischen Idee von Genre. Einer regelpoetischen Sortierungs- und Ordnungslogik soll im Folgenden allerdings nicht gefolgt werden. Vielmehr wird dem Zusammenhang von Genre und (dokumentarischen) Redeperspektiven ausgehend von einem Denken, das auf die

tors – und es ist sogar diese enunziative Struktur, die ein wesentliches Charakteristikum des ästhetischen Modus ausmacht.“ Odin: *Kommunikationsräume*, S. 93.

13 Odin: *Kommunikationsräume*, S. 96.

14 Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Massachusetts 1981, S. 28–29.

Geschichtlichkeit und Perspektivität von Weltentwürfen zielt, nachgegangen. In diesem Sinne hat Kappelhoff theoretische Überlegungen zur genrepoetischen Praxis entwickelt. Demnach können Genrezuschreibungen zunächst einmal auf sehr unterschiedliche Diskurse und Dimensionen bezogen sein:

Wir haben also zwischen verschiedenen Registern zu unterscheiden, auf die sich die theoretischen Bestimmungen des Genres beziehen können. Dies sind zum einen der „mode of production“ und der „mode of representation“; zum anderen die „modes of experience“, die sich gliedern in ästhetische Erfahrungsmodi, Redeperspektiven und heterogene Ausdrucksmodalitäten. Doch sind diese Unterscheidungen nicht taxonomisch zu lesen. Jede der genannten Unterscheidungen beleuchtet vielmehr bestimmte Aspekte, bestimmte Bedingungen poetischen Machens, ohne dass sich die einen den anderen subsumieren ließen.¹⁵

Im Anschluss an Christine Gledhill und Aristoteles setzt sich Kappelhoff mit dem Modus der Erfahrung bzw. unterschiedlichen Erfahrungsmodi und -modalitäten auseinander. Den Gegenstand seiner Filmanalysen bildet die Entwicklung des US-amerikanischen Kriegsfilms, der paradigmatisch unterschiedliche Ausdrucksmodalitäten dramaturgisch verbindet, und dessen Auftauchen im Genrekino Hollywoods:

Genrepoetische Systeme, wenn man etwa das Hollywoodkino als ein solches ansprechen will, sind historisch situierte, dynamisch sich verhaltende Ensembles von generischen Redeperspektiven, Ausdrucksmodalitäten und ästhetischen Erfahrungsmodi.¹⁶

Kappelhoff schränkt sogleich ein, dass diese Systeme nicht strukturalistisch zu verstehen sind, und bindet sie stattdessen an ein permanentes poetisches Machen, das heißt die „Tätigkeit des Entwerfens einer gemeinschaftlich geteilten Weltwahrnehmung“¹⁷ und dessen Geschichte. Insofern lässt sich auch festhalten, dass die Redeperspektiven nicht jenseits einer solchen Geschichte, jenseits eines Diskurses filmischen Denkens zu bestimmen sind.

Mit der Geschichte des poetischen Machens ist die Frage von Genres weiter gefasst als das, was im engeren Sinne als Genrefilm diskutiert werden mag – was wiederum meist auf einem taxonomischen Denken von Genre beruht bzw. den Logiken der Produktion und Vermarktung folgt. Eine Geschichte des poetischen

15 Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 105. Entwickelt wurden die genretheoretischen Überlegungen in einer Vorlesungsreihe an der Freien Universität Berlin zusammen mit Matthias Grotkopp und Michael Lück. Siehe auch Matthias Grotkopp: *Genre, Modus, Modalität. Petzolds WÖLFE und die Pluralität der Perspektiven*. In: *mediaesthetics – Zeitschrift für Poetologien audiovisueller Bilder* 3 (2019). Als Beispiel für eine Genreuntersuchung im Rekurs auf den „mode of production“ ließe sich etwa Rick Altmans Arbeit zur Entstehung des Musicals heranziehen.

16 Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 106.

17 Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 305.

Machens lässt sich dagegen anhand bestimmter Unterscheidungen rekonstruieren, die Aristoteles' Poetik entlehnt sind:

1. die Mittel, 2. die Gegenstände und 3. die Weisen – man könnte auch sagen die Redeperspektiven und Ausdrucksmodalitäten –, auf denen sie [die Dichtungen, J. S.] nachahmen und denen er [Aristoteles, J. S.] die Art des Vergnügens [...] am Beispiel der Katharsis über die Frage der affektiven Wirkung hinzufügt.¹⁸

Mit dem Vergnügen bzw. Genießen ist eine „affektökonomische Funktion poetischen Machens“ angesprochen, während die Redeperspektiven und Ausdrucksmodalitäten auf dem filmischen Bild als „Ausdrucksmaterie“ beruhen.¹⁹ In Bezug auf die Weisen der Nachahmung bzw. die (Darstellungs-)Modi schreibt Aristoteles:

Denn es ist möglich, mit Hilfe derselben Mittel dieselben Gegenstände nachzuahmen, hierbei jedoch entweder zu berichten – in der Rolle eines anderen, wie Homer dichtet, oder so, daß man unwandelbar als derselbe spricht oder alle Figuren als handelnde und in Tätigkeit befindliche auftreten zu lassen.²⁰

Die angeführten (Darstellungs-)Modi sind in diesen Ausführungen an unterschiedliche Weisen des Erzählens geknüpft, die den (historischen) Bericht, das Epos und die dramatische Rede als Genres prägen und deren Differenz die Literaturtheorie als lyrische, epische und dramatische Rede perpetuiert hat.²¹ Der Begriff der Redeperspektive bezieht sich auf diese Differenzierungen der Nachahmung, der Mimesis, sofern mit ihm „unterschiedliche generische Formen der Bezugnahme auf die gemeinsame Welt“ angesprochen sind.²² Während Aristoteles in der Poetik aller-

18 Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 305. Grotkopp beschreibt die „Verzweigungen eines poetischen Machens“ als „ein Machen, das sich in verschiedenen medialen Verfahren vollzieht, auf verschiedene Konflikte und Antinomien der Gemeinschaftsbildung, Prinzipien des Handelns als seine Gegenstände bezieht, in verschiedenen Redeperspektiven artikuliert (das lyrische Ich im Gegensatz zum epischen Bericht im Gegensatz zur Figurenrede des Dramas) und in Affektpoetiken ausdifferenziert, die verschiedene Formen des Genießens und des verkörperten Rezipierens auf die Affektökonomien von Gemeinwesen bezieht.“ Grotkopp: *Genre, Modus, Modalität*. Diese Beschreibungen rekurren auf die aristotelische Differenzierung der Dichtkunst (*He gar ton en heterois mimeisthai e to hetera e to heteros*) anhand der Mittel bzw. Medien der Mimesis (als Beispiele nennt Aristoteles Rhythmus, Sprache und Melodie), ihre Gegenstände und ihre Weisen bzw. Darstellungsmodi. Vgl. Aristoteles: *Poetik: Griechisch / Deutsch*. Ditzingen 1982, S. 1 bzw. Aristoteles: *Poetik*. Berlin 2008, S. 1.

19 Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 104. Die Katharsis als (kalkulierte) Intervention in den Affekthaushalt einer Gesellschaft ist im vorliegenden Buch bereits in der einleitenden Analyse zu *THE ACT OF KILLING* kurz diskutiert worden.

20 Aristoteles: *Poetik: Griechisch / Deutsch*, S. 4.

21 Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 306.

22 Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 306.

dings nur über die generischen Unterscheidungen der Dichtkunst schreibt, lässt sich das poetische Machen unter anderem auch auf jene Traditionen beziehen, die Aristoteles in seiner Rhetorik als Redegattungen benennt:

Es gibt drei Arten der Beredsamkeit, dieser Zahl entsprechen auch die Arten von Zuhörern. Eine Rede besteht nämlich aus dreierlei: einem Redner, einem Gegenstand, worüber er spricht, und einem Publikum; und der Zweck der Rede ist nur auf ihn, den Zuhörer, ausgerichtet. (2) Ein Zuhörer muß mitdenken, oder urteilen, urteilen entweder über Vergangenes oder Künftiges. Wer über Künftiges urteilt, ist z. B. ein Mitglied der Volksversammlung, wer über Vergangenes, z. B. Richter [wer nur das rednerische Vermögen beurteilt, ein bloßer Betrachter]; (3) daher wird man wohl von drei Redegattungen sprechen müssen, der Beratungs-, Gerichts- und Festrede.²³

Diese rhetorische (Genre-)Unterscheidung beruht auf verschiedenen Gegenständen (des Mitdenkens und Urteilens), verschiedenen Publika, auf verschiedenen Zwecken. Damit rückt eine situative Dimension von Adressierungen und (Rede-)Anlässen in den Vordergrund. Rhetorische Genres prägen und bestimmen rhetorische Situationen. Angesichts dessen kann jegliche Einteilung von Redegattungen gerade nicht als abschließende Liste generischer Differenzierungen im Bereich der Rede begriffen werden bzw. – mit Blick auf unterschiedliche Dynamiken medialer Adressierung – der Rhetorik als sich wandelnder tradierter Systematik. Betrachtet man die Rhetorik aus der Perspektive einer Geschichte des poetischen Machens und die Redegattungen als Teil dieser Geschichte, dann ermöglicht dies etwa, Mittel und Verfahren der Sprache und des Rhythmus quer zu Poetik und Rhetorik zu verfolgen bzw. die Wechselbeziehungen generischer Formen zu untersuchen, die nicht auf bestimmte Medien oder künstlerische Ausdrucksweisen begrenzt sind.²⁴ Gerade mit Blick auf die Redeperspektiven als generische Bezugnahmen und Verortungen in einer gemeinsam geteilten Welt sind die gemeinsamen bzw. verknüpften Traditionen der Poetik und Rhetorik herauszustellen. Beispielsweise kann der Dokumentarfilm und dessen Wirklichkeitsbezug in der langen Tradition der Rhetorik verortet werden. Auf diese Tradition des Dokumentarischen (im Verhältnis zum Dokument) verweisen Friedrich Balke und Oliver Fahle:

Die rhetorische Perspektive kommt aber auch in den medienwissenschaftlichen Befragungen dokumentarischer Wirklichkeitseffekte zur Geltung, da sie die Vorstellung eines pau-

²³ Aristoteles: *Rhetorik*. Stuttgart 2007, S. 19. Die drei Redearten werden auch als deliberative, iudikative und epideiktische Rede bezeichnet.

²⁴ In seiner Rhetorik diskutiert Aristoteles beispielsweise den Rhythmus als Element der Vortragsweise, der *hupokrisis*, die eine begriffliche Überschneidung zur Schauspielerei bildet. Siehe dazu auch Kapitel 4.5 in diesem Buch.

schalen Wirklichkeitsbezugs technischer Analogmedien zurückweist, um die Techniken seiner Formung und ‚Zurechtmachung‘ (Nietzsche) freizulegen, und sich damit in ein Spannungsfeld zu den Annahmen einer prinzipiellen Indexikalität des fotografischen Bildes und einer ‚Botschaft ohne Code‘ setzt.²⁵

Rhetorische Genealogien des Dokumentarfilms reichen über die Technologie des Zelluloids und der Filmprojektion hinaus. Charles Musser verweist etwa auf die Tradition der „illustrated lecture“ (im Unterschied zur „lecture that used illustrations“).²⁶ An dieser Stelle soll aber keine umfassende, historische Darlegung des Dokumentarfilms und seiner Traditionen geleistet werden. Vielmehr folgt eine weitergehende, detailliertere Auseinandersetzung mit Dokumentarfilmtheorie, um den Begriff der Redeperspektive weiter zu konturieren. Wer redet? Wie ist die Perspektivität der Redeperspektive zu denken? Das vorrangige Ziel besteht nicht darin, eine Redeperspektive des Dokumentarfilms explizit zu definieren, sondern vielmehr darin, die Relevanz dokumentarischer Redeperspektiven für das Verhalten des Einspruchs erfassen zu können.

3.3 Redeperspektive(n) des Dokumentarfilms und fiktionale Weltentwürfe

In der Dokumentarfilmtheorie ist immer wieder der Gedanke der Repräsentation von Welt in den Fokus gerückt worden, häufig in der Abgrenzung zur Reproduktion bzw. Imitation.²⁷ Carl Plantinga etwa bezeichnet den „nonfiction film as fundamentally a genre of rhetoric rather than one of imitation“ und knüpft es daran, dass „through the assertive stance taken toward its representata, it expresses and implies

²⁵ Friedrich Balke, Oliver Fahle: Dokument und Dokumentarisches. Einleitung in den Schwerpunkt. In: *ZfM – Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11/2 (2014), S. 10–17, hier S. 11. Sie verweisen auch auf Philip Rosens Erläuterung der Etymologie des Dokumentbegriffs in Bezug auf das lateinische „docere“, dem Dokument als Element einer juristischen Rhetorik. Für die Auseinandersetzung mit dem Dokumentarfilm bedeutet die Rhetorik als Bezugspunkt nicht zwangsläufig eine Reduktion auf die (gesprochene) Sprache. In erster Linie zeigt sie eine Spannung an zwischen einer (meist) technologisch begründeten direkten Wirklichkeitswiedergabe und „einer oft nur schwer greifbaren Mitteilungs- oder Zeigeabsicht sowie den damit verbundenen Selektions-, Rahmungs- und Signiermechanismen.“ Balke, Fahle: Dokument und Dokumentarisches, S. 11.

²⁶ Vgl. Charles Musser: Documentary’s Longue Durée: Beginnings, Formations, Genealogies. In: *NECSUS* 9/2 (2020), S. 21–50, hier S. 29.

²⁷ Für Bill Nichols sind Dokumentarfilme keine „reproduction of reality“, sondern „a representation of the world“. Bill Nichols: *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indianapolis 2010, S. 68.

attitudes and statements about its subject“.²⁸ Seine Konzeption dokumentarischer Behauptungen und Haltungen folgt einer repräsentationalen Logik, in der er auf eine (narratologische) Form-Inhalt-Trennung rekurriert, die es erlaube, zu unterscheiden zwischen „*what is represented and how it is represented*“.²⁹ In Bezug auf die Rhetorik unterscheidet Plantinga zwischen einer grundlegenden rhetorischen Dimension jeden (filmischen) Diskurses als Perspektive auf die Welt und einer spezifischen rhetorischen Form der Argumentation und Persuasion im Unterschied zur „*narrative, associational, categorial, or abstract form*“.³⁰ Eine Differenzierung zwischen der Rhetorizität eines immer schon perspektivischen Weltverhältnisses und spezifischen persuasiven Adressierungsweisen ist für die Diskussion der Redeperspektive relevant. Allerdings folgen die Überlegungen zur (dokumentarischen) Redeperspektive, die in diesem Buch in der Auseinandersetzung mit einer rhetorischen Tradition entwickelt werden und nach der Verortung in einer gemeinsam geteilten Welt fragen, keinem repräsentationalen Ansatz, sondern einem Darstellungsparadigma, das im Vollzug die Opposition von Form und Inhalt durchkreuzt.³¹ Über die Verortung eines filmischen Diskurses in der Welt heißt es bei Plantinga:

At a global level, film discourse does not passively represent a reality from which it is totally separate. As discourse, it not only itself becomes an element of the actual world, but it has the potential to transform that reality in certain cases, as a part of the cultural discourses which carry on the process of transformation.³²

Wenn die Repräsentation mit der rhetorischen Verortung als nicht passiv qualifiziert ist, dann deutet sich damit bereits an, inwieweit die Rhetorik auch ein anderes Darstellungsparadigma eröffnen kann.

Eine Kritik am repräsentationalen Paradigma in der Dokumentarfilmtheorie lässt sich anhand unterschiedlicher Bezüge auf Affekt- und Performativitätstheo-

28 Carl R. Plantinga: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge 1997, S. 38. Plantinga, der den Dokumentarfilm als Sprechakt untersucht, fragt nach seiner Pragmatik und Rhetorik.

29 Das „*how*“ knüpft er an den Begriff des Diskurses als „*formal presentation*“ bzw. „*abstract organization of filmic materials*“, das „*what*“ an die repräsentierte Welt in ihrem Verhältnis zur eigentlichen Welt („*the projected world is a model of the actual world*“). Plantinga: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, S. 84.

30 Plantinga: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, S. 83. „[The rhetorical discourse] makes explicit use of strategies of argument and persuasion, asserting premises, presenting evidence, employing various persuasive devices, and generating a conclusion.“ Plantinga: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, S. 105.

31 Vgl. Winfried Menninghaus: ‚Darstellung‘. Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas. In: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt „Darstellen“?* Frankfurt a. M. 1994, S. 205–226, hier S. 210.

32 Plantinga: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, S. 45.

rien entwickeln. Ilona Hongisto etwa geht in ihren Überlegungen zum „capturing a world of becoming“ von Positionen des neuen Materialismus aus und bezieht sich auf Arbeiten von Gilles Deleuze und Félix Guattari.³³ Allerdings hängt Hongistos Framing-Ansatz und nicht zuletzt ihre einleitende Analyse von *DIVINE HORSEMEN: THE LIVING GODS OF HAITI* (Maya Deren / Cherel Ito / Teiji Ito, USA 1954) an einer Idee des Exzesses, die den Affekt gegen die Repräsentation ausspielt: „The demarcating power of the frame, its emphasis on the limit, accords the actual forms in the image with an intensity that exceeds them.“³⁴ In der Idee einer unsichtbaren Realität des Affekts, die die sichtbare Realität der Repräsentation ergänzt, unterscheidet sich dieser Ansatz zum Dokumentarfilm von den hier entwickelten Überlegungen. Nicht im Sinne eines Exzesses ist die Affizierung der Darstellung in der vorliegenden Arbeit zu fassen, die mit Blick auf die Dynamiken audiovisueller Adressierung und den durch eine Deleuze-Lektüre instruierten Ausdruck des Bewegungsbilds entscheidend für die Bestimmung der Redeperspektive ist.

Das Framing ist bei Hongisto eine performative Praxis, mit der der Dokumentarfilm im Realen als Prozess partizipiere und zu ihm beitrage.³⁵ Diese performa-

33 Hongisto kritisiert eine Trennung im Paradigma der Repräsentation zwischen „reality as matter upon which a form of signification is positioned.“ Ilona Hongisto: *Soul of the Documentary: Framing, Expression, Ethics*. Amsterdam 2015, S. 12.

34 „The sensations that build up in artistic frames are extra-beings to the actual forms delimited by the frames.“ Der Akt des Framing reguliere die Bewegung „from captured forms to intensive sensations“ und fungiere als Interface für Realitäten „that are yet unseeable and unsayable“. Hongisto: *Soul of the Documentary*, S. 17.

35 Die Ästhetik des Frames sei eine Ästhetik „that foregrounds documentary participation in the real.“ Hongisto: *Soul of the Documentary*, S. 12. Hongisto kontrastiert die Ästhetik des Frames mit einer Ästhetik des Dokuments bei John Grierson, die auf einer Unterscheidung zwischen der mechanischen Aufnahme von „natural materials“ und dem „creative treatment of actuality“ beruhe, wobei die ästhetische Arbeit „*ex post facto*“ geschehe – „after an unquestionable link to a pre-existing world has been established“. Hongisto: *Soul of the Documentary*, S. 14. Die Ästhetik des Dokuments setze somit diesen Bezug in einer zeitlichen Abfolge voraus. Die Diskussion der Relation von Aufzeichnung und Montage, Dokument und Dokumentarischem wird nicht nur wiederholt herangezogen, um die Perspektivität des Dokumentarfilms zu charakterisieren, sondern um an ihm eine allgemeine filmische Medialität zu beschreiben. So bezeichnet Jacques Rancière den Dokumentarfilm als *Film par excellence* (als romantische Kunst), der sich durch die Kombination zweier Blicke auszeichne: „einem mechanischen Blick, der aufzeichnet, und einem künstlerischen Blick, der diese Aufzeichnungen ordnet.“ Jacques Rancière: *Die Geschichtlichkeit des Films* [1998]. In: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin 2003, S. 230–246, hier S. 235. Daraus folgt aber keine Bindung an eine vorausgesetzte Wirklichkeit, sondern im Anschluss an Jean Epstein eine Bestimmung des Films als „ein spezifischer Modus der Anschauung“. Rancière: *Die Geschichtlichkeit des Films*, S. 236. Diese „Mystik“ des Films solle aber nicht mit der empirischen Realität der Exis-

tive Partizipation – die „dynamic interaction between realities captured on camera and the procedures of framing“ – bezieht Hongisto auf die Produktion des Filmmachens.³⁶ Dies geschieht im Rekurs auf Stella Bruzzi, die den Gedanken der Performativität in der Dokumentarfilmtheorie betont.³⁷ Die Performanz knüpft sie an Selbstreflexivität und an die Anerkennung der inhärenten, unabdingbaren Falsifikation und Subjektivität des Dokumentarfilms.³⁸ Bruzzi orientiert sich an einem Gegensatz zwischen Dokumentarfilmen, die auf ihre Produktion aufmerksam machen, und solchen, die sie „maskieren“.³⁹ Eine Performanz und Selbstreflexivität des Dokumentarfilms muss aber nicht in dieser Weise ideologiekritisch zugespitzt werden. Sie betrifft in erster Linie die leibliche Reflexion sich entfaltender Bewegungsbilder. Im vorherigen Kapitel wurde das Verhältnis zwischen der Situation des Filmdrehs und der Performanz des audiovisuellen Bilds befragt und auf Cavells Kritik an der Eigenheit von Dokumentarfilmemacher*innen verwiesen, die ihre Präsenz für das Publikum erkennbar zu machen suchen durch eine gesteigerte Dynamik der Kameraführung:

The documentary film-maker naturally feels the impulse to make his presence known to his audience, as if to justify his intrusion upon his subject. But this is a guilty impulse, produced, it may be, by the film-maker's denial of the only thing that really matters: that the subject be allowed to reveal itself. The denial may be in spirit or in fact, an unwillingness to see what is revealed or an inability to wait for its revelation.⁴⁰

Wenn für Cavell, wie bereits angemerkt, die Kamera nicht „its being present in the world but its being outside its world“ anerkennen muss,⁴¹ dann ist sowohl auf den Umstand zu verweisen, dass die Kamera als perspektivischer Ausgangspunkt sich selbst nicht in den Blick bekommt, aber auch darauf, dass die Performativität filmischer Bilder an die Entfaltung einer filmischen Welt geknüpft ist, deren Perspektive

tenzformen von Filmindustrie und Filmkunst verwechselt werden. Rancière beschreibt eine Geschichtlichkeit, die noch an die Filmerfahrung geknüpft ist.

36 Hongisto: *Soul of the Documentary*, S. 15.

37 Vgl. Stella Bruzzi: *New Documentary*. London 2006. Bruzzi wiederum bezieht sich in ihrem Begriff der „performative documentaries“ (S. 125) auf den Performanzbegriff bei John L. Austin und Judith Butler.

38 Uwe Wirth schreibt, dass Selbstbezüglichkeit das Stichwort sei, unter dem die Theorie des Performativen Eingang in die Literaturtheorie gefunden habe. Uwe Wirth: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: ders. (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2002, S. 9–60, hier 25.

39 Letztere bezieht sie auf die konstativen Äußerungen bei Austin und auf einen referenziellen Bezug dokumentarischer Repräsentationen.

40 Cavell: *The World Viewed*, S. 127.

41 Cavell: *The World Viewed*, S. 130.

nicht auf die Kamera reduziert werden kann und die sich in der Wahrnehmung leiblicher Zuschauer*innen verwirklicht. Auch die Operation der Enthüllung hängt dabei an der Perspektivität einer Herstellung, der „photogenesis“ des filmischen Bildes.⁴²

Die Perspektivität des Dokumentarfilms wiederum lässt sich detaillierter beschreiben in Auseinandersetzung mit der Dokumentarfilmtheorie von Bill Nichols. Bei ihm knüpft sich der Gedanke, dass sich Dokumentarfilme in einer distinkten Perspektive auf eine gemeinsam geteilte Welt beziehen, an den Begriff der Stimme des Dokumentarfilms. Die Stimme eines „particular point of view“ teile wiederum Qualitäten mit anderen Stimmen. Um diese Qualitäten zu gruppieren („to cluster“), beschreibt Nichols Genrekonventionen: „Some conventions are not specific to film but are shared with the essay, diary, autobiography, notebook, editorial, evocation, eulogy, exhortation, description, or report.“⁴³ Filmspezifisch seien dagegen die „documentary modes of representation“, die Hauptarten des dokumentarischen Filme-Machens, deren Aufstellung Nichols im Laufe der Jahre mehrfach überarbeitet und ergänzt hat:

Modes of representation are basic ways of organizing texts in relation to certain recurrent features or conventions. In documentary film, four modes of representation stand out as the dominant organizational patterns around which most texts are structured: expository, observational, interactive, and reflexive.⁴⁴

Die Modi können die Geschichtlichkeit von Redeperspektiven und Ausdrucksmodalitäten eröffnen.⁴⁵ Die Aufzählung muss weder zwangsläufig als Taxonomie von Gen-

42 Stanley Cavell: What Becomes of Things on Film? In: *Philosophy and Literature* 2/2 (1978), S. 249–257, hier S. 256. Die performativen Operationen der Enthüllung und der Intervention führen (in ihrem Verhältnis zueinander) zurück zu *THE ACT OF KILLING* und dessen Konstruktion einer Bühne, von der der Protagonist abtritt. Das Darstellungskalkül einer Tätergrausamkeit ist an eine Selbstoffenbarung geknüpft, mit der sich der Dokumentarfilm nicht zuletzt an die Täter richtet.

43 Nichols: *Introduction to Documentary*, S. 72. Nicht als Ansammlung taxonomischer Genrekonventionen, sondern im Sinne generischer Redeperspektiven ließe sich diese Aufzählung Nichols' ebenfalls denken.

44 Bill Nichols: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indianapolis 1991, S. 32. In seiner *Introduction to Documentary* benennt er „six principal modes of documentary filmmaking“, nämlich: poetic mode, expository mode, observational mode, participatory mode, reflexive mode. Nichols: *Introduction to Documentary*, S. 31.

45 Dazu gehört auch das Verhältnis von dokumentarischen Modi und solchen Ausdrucksmodalitäten, die im Genrekino (Hollywoods) geprägt wurden. So schreibt Gertrud Koch, dass „die fiktiven Anteile des Dokumentarfilms heute stärker betont [werden] als noch vor zwanzig Jahren.“ Koch: *Tun oder so tun als ob?*, S. 139.

rekonventionen gelesen werden, noch ist die Reihe von Modi im Sinne einer linearen Geschichte des Dokumentarfilms zu verstehen.⁴⁶ Produktiv zu machen sind sie gerade dort, wo es nicht einfach um eine Einteilung von Dokumentarfilmen in Kategorien geht, sondern die je spezifische Perspektivität als (durchaus sich wandelnde) dynamische Konstellation einer filmischen Adressierung und Darstellung beschrieben werden kann. Eben dies ist das Programm einer historisch instruierten Filmanalyse.

Die Frage nach der Stimme des Dokumentarfilms eröffnet einen Blick auf die Perspektivität der je spezifischen Poetik und Rhetorik des jeweiligen Films: „The voice of documentary is each film’s specific way of expressing its way of seeing the world.“⁴⁷ Die Idee einer Stimme des Dokumentarfilms hat Nichols erstmalig in seinem gleichnamigen Aufsatz ausgeführt.⁴⁸ In *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary* greift er den Begriff erneut auf,⁴⁹ wobei er angesichts der vermittelten Präsenz unterschiedlicher Stimmen im Film den Fokus von der Stimme auf die Argumentation verschiebt.⁵⁰ Die Frage nach dem Verhältnis unterschiedlicher Stimmen (und deren Autorität) lässt sich als grundlegendes, virulentes Problem filmischer Perspektivität fassen, wie es sich angesichts von dokumentarischen Redeperspektiven und für sie stellt – jenseits ihrer Bewertung, der Rede von Verlust oder Rücksichtnahme.⁵¹

In seiner *Introduction to Documentary* beschreibt Nichols das Verhältnis von Stimme und Argumenten angesichts zweier Dokumentarfilme und deren Haltung

46 Für die Kritik einer teleologischen Lesart siehe Bruzzi: *New Documentary*, S. 2.

47 Nichols: *Introduction to Documentary*, S. 68.

48 Vgl. Bill Nichols: The Voice of Documentary. In: *Film Quarterly* 36/3 (1983), S. 17–30.

49 „Technique, style, and rhetoric go to compose the voice of documentary: they are the means by which an argument represents itself to us (in contrast to the means by which a story does in fiction). The voice of a documentary gives expression to a representation of the world, to perspective and commentary on the world. The argument expressed through style and rhetoric, perspective and commentary, in turn, occupies a position within the arena of ideology.“ Nichols: *Representing Reality*, S. 140. Mit Blick auf den Begriff der Perspektive ist an dieser Stelle anzumerken, dass Nichols zwischen einer „voice of commentary“ und einer „voice of perspective“ unterscheidet. Vgl. Nichols: *Introduction to Documentary*, S. 74. Diese Unterscheidung ist eng geknüpft an Formen direkter und indirekter Adressierung, die den Ausgangspunkt für seine Ausformulierung verschiedener Modi des Dokumentarfilms bilden.

50 „Argument (carried by commentary and perspective) allows for a wider range of strategies than voice and retains the basic idea that argumentation is a property of the documentary text regardless of its own claims of objectivity, neutrality, or deference.“ Nichols: *Representing Reality*, S. 281.

51 „What I there referred to as a loss of voice in films that ceded authority to the commentary of witnesses recruited to them is what I would consider here as a deferential perspective, one that chooses to present evidence of the world as witnesses describe it rather than add a contrapuntal argument or voice of its own.“ Nichols: *Representing Reality*, S. 281.

zur Abtreibung: „*Speak Body* and *Abortion Stories* make basically the same argument, but they do so from distinctly different perspectives and hence with distinctly different voices.“⁵² Ihr Argument wird unterschieden von (Form, Stil) ihrer Perspektive und Stimme. Doch was heißt es, dass ein Film ein Argument macht? Mit Blick auf die Diskursposition einzelner Filme und die audiovisuelle Selbst-Verortung im Filme-Sehen gehe ich von einem dynamischen Prozess der Argumentation aus, der nicht vom „Prozeß der Darstellung“ zu lösen ist, der sich in den Stilisierungen eines Sehens und Hörens verwirklicht.⁵³

Ein Problem des Begriffs der Stimme bei Nichols, das sich in der Rede vom Verlust der Stimme andeutet, ist deren Gleichsetzung mit einer Person: „The voice of documentary makes us aware that someone is speaking to us from his or her own perspective about the world we hold in common with that person“, heißt es bei ihm über den Wirklichkeitsbezug der Stimme des Dokumentarfilms.⁵⁴ Damit wird die dokumentarische Perspektive auf eine Person, den oder die Filmemacher*in eingeführt. So schreibt Nichols auch über Allianzen zwischen „(1) filmmakers, (2) subjects or social actors, and (3) audiences or viewers“.⁵⁵ Die am häufigsten zutreffende Formulierung für deren Beziehung im Dokumentarfilm sei: „I speak about them to you“.⁵⁶ Damit ist nicht nur die hörbare Stimme der Filmemacher*innen gemeint:

This is not simply a voice-over commentary – although it is striking how many recent films rely on the actual voice of the filmmaker, speaking directly and personally of what he or she has experienced and learned. It is a voice that issues from the entirety of each film’s audio-visual presence: the selection of shots, the framing of subjects, the juxtaposition of scenes, the mixing of sounds, the use of titles and inter-titles – from all the techniques by which a filmmaker speaks from a distinct perspective on a given subject and seeks to persuade viewers to adopt this perspective as their own.⁵⁷

Hervorzuheben in diesem Zitat ist die audiovisuelle Präsenz des Films. Die Stimme lässt sich nur ausgehend vom Filme-Sehen bestimmen. In dieser Hinsicht ist die Erfahrung eines Sprechens bzw. einer Äußerung, keineswegs zwangsläufig im Sinne der distinkten Perspektive von Filmemacher*innen, auch nicht abzulösen von den Dynamiken der Adressierung eines Gegen-übers, also von Dynamiken, die in einer

52 Nichols: *Introduction to Documentary*, S. 68.

53 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 169. Für eine ausführlichere Auseinandersetzung mit audiovisueller Argumentation siehe Kapitel 4.6 in diesem Buch.

54 Nichols: *Introduction to Documentary*, S. 68.

55 Nichols: *Introduction to Documentary*, S. 59.

56 Er beschreibt aber auch folgende Konstellationen: „It speaks about them (or it) to us.“ und „I (or we) speak about us to you“. Nichols: *Introduction to Documentary*, S. 65.

57 Nichols: *Introduction to Documentary*, S. 4–5.

immer schon perspektivischen filmischen Welt gründen, deren Darstellung sich in spezifischen Stilisierungen des Hörens und Sehens entfaltet.

Nichols kontrastiert die Idee einer „informing logic overseeing the organization of a documentary“ mit der einer „compelling story organizing a fiction“, die Stimme des Dokumentarfilms diskutiert er als Stil, der sich von jenem des Spielfilms unterscheidet:

Style operates differently in documentary than in fiction. The idea of a documentary voice indicates how we gain a sense that the film addresses us as socially situated viewers and speaks about our common world. Style in fiction gives us a sense of how a director constructs a distinct world that we enter into without being addressed directly. Instead of feeling addressed by a voice, a fiction typically unfolds on its own.⁵⁸

Angesichts dieser Differenzierung von Adressierungen ließe sich fragen, ob eine Fiktion, die sich „on its own“ entfalte, nicht nahelegt, dass sich die Frage nach der Redeperspektive primär ausgehend von ‚nicht-fiktionalen‘ Filmen stellt bzw. für fiktionale nur ex negativo. Ein paar Punkte sind zu dieser Differenzierung anzumerken: Keineswegs zwangsläufig ist die Engführung des Stils auf Regisseur*innen; ebenfalls ist zu überlegen, ob nicht der Stil einer fiktionalen Redeperspektive auch ‚direkte‘ Adressierungen umfassen kann. Schließlich ist die definitorische Trennung von fiktionaler und dokumentarischer Redeperspektive anhand des Kriteriums der Konstruktion einer distinkten Welt tendenziell erschwert, wenn man davon ausgeht, dass auch das Dokumentarische nicht jenseits eines Fiktionalisierungsprozesses besteht. Zeichnet die Welt eines fiktionalen Films aus, dass diese „immer einem Gesetz [folgt], das als implizite poetische Logik – als Bauplan eines arbiträren Weltenwurfs – prinzipiell zu rekonstruieren ist“,⁵⁹ dann gilt das in gewisser Hinsicht auch für Dokumentarfilme. So schreiben Hermann Kappelhoff und Sarah Greifenstein an anderer Stelle:

It [the film world, J. S.] is brought forth first of all as the fictional world of the spectators before it – following referential relations between the construction of the film world and our everyday lives – can be classified as documentary, fictional, experimental, or artistic.⁶⁰

Geht man in diesem Sinne von einem grundlegenden Fiktionalisierungsprozess des Filme-Sehens aus, der auch für Dokumentarfilme, Essayfilme oder Nachrichtenbeiträge gilt, dann lassen sich ihre Redeperspektiven ebenfalls an implizite Logiken knüpfen. Die Beschäftigung mit diesen poetischen (Eigen-)Logiken ist in Differenz

⁵⁸ Nichols: *Introduction to Documentary*, S. 69.

⁵⁹ Kappelhoff: *Genre und Gemeininn*, S. 222.

⁶⁰ Kappelhoff, Greifenstein: *Audiovisual Metaphors*, S. 197.

zu einer narratologischen Analyse filmischer Weltentfaltung zu verstehen und umfasst die Analyse der Affizierungsdynamiken verschiedener Ausdrucksmodalitäten. Die Redeperspektive ist nicht in erster Linie als Mittel einer (nachgelagerten) Klassifikation entlang referenzieller Wirklichkeitsbezüge zu denken, sondern als relationales Verhalten von Bewegungsbildern zu einer gemeinschaftlich geteilten Welt: nicht im Sinne der Referenz als statischem Bezug der Repräsentation, sondern im Sinne der Verortung als dynamischer Relation von filmischer Welt und (Alltags-)Wirklichkeit. Diese Relationalität betrifft aber wie bereits angeführt auch das Verhältnis zu anderen filmischen Welten. Nicht zuletzt für die politischen Positionierungen einzelner Filme sind die Aneignungen, „die Situierung des einzelnen Films in einem Raum pluraler Redeperspektiven und Ausdrucksmodi“ zentral.⁶¹ Die Relationen von Bewegungsbildern befinden sich im permanenten Prozess. Dort, wo sich allerdings ein Einspruch auf andere filmische Welten richtet, erscheinen diese audiovisuellen Bilder auch als Gegenstände in der Welt.

Die impliziten (Eigen-)Logiken, der Fiktionalisierungsprozess und die Selbstverortung audiovisueller Bilder sind jenseits der Differenzierung verschiedener Redeperspektiven anzusiedeln. Dem widerspricht nicht, dass die Unterscheidung von fiktionalen und dokumentarischen Wirklichkeitsbezügen eine „grundlegende Ausdifferenzierung der generischen Modi filmischer Bilder“ bildet.⁶²

Der Dokumentarfilm, der Essayfilm, der Propagandafilm, der Nachrichtenbeitrag lassen sich als spezifische Redeperspektive von den Formen fiktionaler filmischer Darstellungen unterscheiden. Sie beziehen sich auf einen konkreten Sachverhalt in einer gemeinsamen Welt, die als allgemein geteilte Welt fraglos vorausgesetzt wird.⁶³

Doch was bedeutet es, dass in dieser Gegenüberstellung jene Redeperspektiven eine allgemein geteilte Welt voraussetzen? In Bezug auf dokumentarische Genres, diese im Ansatz tendenziell wertend, spezifiziert Kappelhoff weiter:

Sie beziehen sich immer in einer distinkten Perspektive auf eine Welt, die als gemeinsam geteilte Alltagswelt gleichsam im blinden Vertrauen auf ihre Existenz vorausgesetzt wird. Die Alltagswelt selbst lässt sich weder ausmessen noch repräsentieren. In ihrer vielperspektivischen Facettierung bezeichnet sie nichts anderes als die kulturell und historisch gegebene Ordnung unserer Sinnlichkeit. Wir können sie als apriorische Bedingung unseres Fühlens und Wahrnehmens zwar theoretisch erschließen, nicht aber selbst wahrnehmen.⁶⁴

61 Kappelhoff hat dies in einer vergleichenden Analyse von Leni Riefenstahls *TAG DER FREIHEIT – UNSERE WEHRMACHT* (D 1935) und Frank Capras *WHY WE FIGHT* (USA 1943–1945) herausgearbeitet. Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 77.

62 Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 222.

63 Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 222–223.

64 Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 222.

Mit dieser Beschreibung, also im Verhältnis von Perspektiven und einer gegebenen Ordnung der Sinnlichkeit, ergibt sich die Frage nach den Grenzen dieser Ordnung. Wenn sich die Alltagswelt nicht ausmessen lässt, dann verweist das nicht zuletzt auf den offenen Horizont einer unabgeschlossenen Welt – nicht unbedingt als eine Grenze, die überschritten, sondern als eine, die immer wieder (sinnlich, diskursiv) verschoben wird. Die Perspektivierungen einer gemeinsam geteilten Welt werden hier daraufhin untersucht, welchen geteilten Horizont sie entwerfen, verschieben und inwieweit sie dabei Neuordnungen einer geteilten Sinnlichkeit bilden. Für den Dokumentarfilm in (s)einer rhetorischen Tradition ist eine Idee der Veränderbarkeit der Welt zentral, die mit Weltbeschreibungen anhebt.⁶⁵ Ihn kennzeichnet in dieser Tradition weniger ein blindes Vertrauen als die Spannung zwischen einer grundlegenden Rhetorizität eines Weltbezugs und dem Umstand, dass sich je spezifische Perspektiven nicht jenseits kultureller, historischer, sozialer Ordnungen entfalten. Eine dokumentarische Redeperspektive verortet sich in einer (Alltags-)Welt, indem sie sich zu ihr bzw. zu einer (mit Rancière gesprochen) gegebenen Sensorialitätsordnung verhält. So können Dokumentarfilme Einsprüche artikulieren, deren (kritische) Perspektiven als Teil einer geteilten Wirklichkeit in eine solche intervenieren. Die Interventionen hängen gerade an einer Performativität der entworfenen Perspektiven in ihrem Verhältnis zu Ordnungen, die verhandelt werden, die ebenso durch (andere) Perspektiven auch fortgeführt werden können, konsolidiert, stabilisiert ... So kann dies auch für Einsprüche gelten, die in eine Ordnung intervenieren und dabei andere aufrechterhalten oder stabilisieren.

Die Überlegungen zum Dokumentarfilm können nun zum Schluss dieses Unterkapitels noch einmal auf den Begriff der Redeperspektive gewendet werden. Dabei zeigt die Auseinandersetzung mit dokumentarischen Modi im Verhältnis zur Stimme des Dokumentarfilms zwei zentrale Aspekte der Redeperspektive einzelner Filme

65 Josef Kopperschmidt, der sich unter anderem auf Richard Rorty, Friedrich Nietzsche und insbesondere Hans Blumenberg bezieht, schreibt, dass das „Ja zur Welt“ der Rhetorik weniger ein „Ja“ zu ihrer Faktizität sei, als vielmehr ein „Ja“ zu ihrer Veränderlichkeit. Handlungstheoretisch werde die Veränderlichkeit aufgewertet – und von einer abstrakten Veränderlichkeit der Welt zur konkreten Chance ihrer Veränderbarkeit durch uns. Vgl. Josef Kopperschmidt: *Wir sind nicht auf der Welt, um zu schweigen. Eine Einleitung in die Rhetorik*. Berlin / Boston 2018, S. 177. Dabei gilt aber: „Die Welt ist veränderbar, weil die Beschreibungen veränderbar sind, mit denen wir unsere Meinungen über die Welt erfolgreich zur Geltung bringen“. Kopperschmidt: *Wir sind nicht auf der Welt, um zu schweigen*, S. 181. Kopperschmidt diskutiert diesen Gedanken in erster Linie als kognitive Voraussetzung der Rhetorik. Aber nicht nur mit Blick auf die Weltbeschreibungen audiovisueller Bilder, das heißt filmische Welten als Perspektivierungen lässt sich auch nach dem Gefühl für das Weltverhältnis fragen, für eine Wirklichkeit, die gerade nicht jenseits ihrer Beschreibungen verfügbar ist. Die Urteile über solche Weltbilder sind an Prozesse des Wahrnehmens, Denkens und Fühlens gebunden.

auf: einmal die Modulation einer situativen Redeperspektive, die andererseits wiederum verschiedene generische Redeperspektiven konstellierte. Anstatt Filme festgelegten Redeperspektiven zuzuordnen, besteht eine Alternative darin, die je eigene Redeperspektive der Filme zu charakterisieren. In diesem Sinne gibt es mindestens so viele Redeperspektiven wie es filmische Welten gibt. Die Modulation einer situativen Redeperspektive ist geknüpft an die Entfaltung von Bewegungsbildern in der Situation des Filme-Sehens. An dieser Stelle ist die Relevanz generischer Redeperspektiven hervorzuheben, die von einzelnen Filmen wiederum moduliert werden. Generische Redeperspektiven (auch oder gerade jenseits einer binären Einteilung in Spiel- und Dokumentarfilme) sind an Wiederholungseffekte des Filme-Sehens gebunden. Geht es um den Wirklichkeitsbezug eines audiovisuellen Weltentwurfs als Ganzem, dann ist entscheidend, dass audiovisuelle Bilder immer verschiedene Redeperspektiven aufeinander beziehen. Nicht im Sinne einer Addition, sondern vielmehr als ein Geflecht von Perspektiven, die sich nicht in einem referenziellen Bezug auf eine gemeinsam geteilte Welt erschöpfen. Der Begriff der Redeperspektive zielt auf ein spezifisches Verhalten eines Films zur gemeinsamen Welt. Das Verhalten der sich entfaltenden Perspektivität audiovisueller Bilder als Frage ihrer Weltverhältnisse ist auf die Dynamiken der Adressierung zu beziehen – und damit auch auf die Erfahrung eines Gegen-übers. Denn jedwede situative Redeperspektive lässt sich an ein filmisches Gegen-über knüpfen. Dabei können weder das Gegen-über noch die Redeperspektive unabhängig voneinander bestimmt werden. Sie sind vielmehr in einer durch sie erfahrenen Poetik und Rhetorik audiovisueller Bilder Beschreibungsaspekte einer Modulation.

Die Modulation und Konstellation von Redeperspektiven ist relevant für die Einspruchserfahrung im Filme-Sehen als Selbst-Verortung der filmischen Weltentfaltung in einer Gegenwart. Ist der intervenierende Einspruchsmodus immer an eine dokumentarische Redeperspektive geknüpft? Einspruchserfahrungen sind nicht auf das Sehen von Dokumentarfilmen begrenzt. Ein Spielfilm kann auch Einspruch in der Situation des Filme-Sehens erheben und dabei als Gegen-über in einer gemeinsam geteilten Gegenwart verortet werden. Dabei kennzeichnet die Modulation einer solchen Redeperspektive eben dasjenige Moment einer verorteten Perspektive in der Welt, das paradigmatisch für dokumentarische Redeperspektiven ist. Dieses Moment betrifft sowohl Konstellationen von Redeperspektiven als auch einzelne Passagen des Films wie den Vor- und Abspann, die als (prägender) Teil der filmischen Weltentfaltung zu sehen sind. Diese Passagen sind ein Aspekt von Selbst-Stilisierungen des Filme-Machens, die ich im Folgenden hinsichtlich ihrer Relevanz für die Modulation der Redeperspektive diskutieren möchte.

3.4 Passagen, Auteurs, Formate: Selbst-Stilisierungen des Filme-Machens

Jenseits einer Dichotomie des Fiktionalen und Dokumentarischen ist die „Modellierung der Raum-Zeit-Konstruktionen unserer Alltagswahrnehmungen, die in filmischen Bewegungsbildern vorstellbar, denkbar, real werden“, zu betrachten, und zwar ausgehend vom medialen Eigensinn jeglicher filmischen Wahrnehmung, die nicht auf die Regeln, Konzepte und Entscheidungen des Filme-Machens heruntergebrochen werden kann, sondern vielmehr vom Filme-Sehen abhängt.⁶⁶ Diese Überlegung negiert in keiner Weise den Umstand, dass Bewegtbilder durch ein Filme-Machen hervorbracht werden. Vor- und Abspann machen einerseits besonders deutlich, dass jeder Film als Dokument seiner eigenen Produktion betrachtet werden kann, denn der Abspann ist eine Passage des Films, die immer schon auf die Produktion von Bewegtbildern referenziert. Andererseits können Credits auch die Redeperspektive prägen, etwa durch die Verknüpfung bzw. Aufspaltung von Schauspieler*innen- und Figurennamen bei fiktionalen Filmen. Dass Produktionslogos sowie der Vor- und Abspann vom restlichen Szenario geschieden werden, ist kein zwangsläufiger Fakt, was etwa auch mit Blick auf die Entfaltung von Atmosphären interessant wird. Auf Streaming-Plattformen wie Netflix, wo die voreingestellte Operation des automatischen, vorzeitigen Abbrechens bzw. ‚Überspringens‘ des Abspanns von Nutzer*innenseite (nur) optional verhindert werden kann, wird durch diese Abtrennung eine Unterscheidung von Filmtext und dem Abspann als Paratext eingezogen bzw. ein starres Verhältnis zwischen ihnen festgelegt.⁶⁷ Das jeweilige Verhältnis des Abspanns zum ganzen Film, so ließe sich argumentieren, ist aber nicht abzutrennen von der spezifischen Poetik und Rhetorik, durch die der Abspann als Schwellenphänomen in fiktionale Logiken und audiovisuelle Kompositionen eingebunden ist und die Redeperspektive moduliert.⁶⁸

⁶⁶ Kappelhoff: *Kognition und Reflexion*, S. 36.

⁶⁷ Mit dem Begriff ‚Paratext‘ bündelt Gerard Genette Peri- und Epitexte als Frage der Entfernung. Linda Waack bezeichnet Paratexte auch als „Moderatoren zwischen unterschiedlichen medialen Sphären“. Linda Waack: Paraanalytische Methoden. In: Malte Hagener, Volker Pantenburg (Hg.): *Handbuch Filmanalyse*. Wiesbaden 2020, S. 435–442, hier S. 436. Eine hierarchische Trennung von „Haupt- und Nebentext, bzw. textuellem Zentrum und Peripherie weicht im neueren Verständnis des Begriffs einer Betonung des Nebeneinanders von Texteinheiten.“ Waack: Paraanalytische Methoden, S. 437. Kritisiert wird die Bestimmung eines vorab als hierarchisch gesetzten und gedachten Verhältnisses, nicht aber ein Moment der Differenz(-ierung), eine „relationale Dimension“. Waack: Paraanalytische Methoden, S. 437.

⁶⁸ Mit dem Netflix-Beispiel ist wiederum angezeigt, inwiefern die Erfahrung des Abspanns und damit auch die Modulation der Redeperspektive von der Situation des Filme-Sehens abhängt.

Auf die zahlreichen „anonymous“-Credits des Abspanns von *THE ACT OF KILLING* ist beispielsweise zu verweisen, welche die Logik einer politischen Dimension des Offs in Bezug auf eine vom Diskurs ausgeschlossene Opferperspektive fortführen. In dieser Hinsicht prägt der Abspann die situative Redeperspektive des Films und faltet sie weiter aus. Im Zusammenhang der filmischen Darstellung erscheinen die Credits als präventive Schutzmaßnahme, das heißt man nimmt die Produzierenden als potenziell durch die Gewalt von Gangstern bedroht wahr, als Teil jener Welt der Straffreiheit, die der Film als Gegenwart der indonesischen Gesellschaft verortet.

Filmcredits, in denen Filmemacher*innen zentral im Vor- und Abspann aufgeführt werden, sind eine Form der Selbst-Stilisierung des Filme-Machens. Gleiches gilt für eine filmische Weltentfaltung, die als Adressierung im Stil eines bestimmten Filmemachers oder einer bestimmten Filmemacherin durch Wiederholungseffekte des Filme-Sehens erlebt wird. Die Frage nach dem Stil verweist auf jene Dimension des realen Enunziators, der in der Semiopragmatik für verschiedene Lektüremodi angenommen wird, auch für den fiktionalisierenden Modus. Wie bereits angemerkt, ist die Erfahrung einer solchen Instanz allerdings abhängig vom Filme-Sehen, von den Stilisierungen eines Hörens und Sehens. Das Verhältnis von filmischen Welten und Filmemacher*innen thematisiert Daniel Yacavone in Bezug auf Auteur-Theorien. Für ihn ist die filmische Welt letztendlich Ausdruck der Weltsicht und des Erlebens einzelner Filmemacher*innen: „This world unity is ultimately an expression of the artist or filmmaker’s subjectivity, one which meets the viewer’s subjectivity in and through the work.“⁶⁹ Er bezieht sich mit dem Begriff des Ausdrucks auf Mikel Dufrenne: „Behind the aesthetic object and its expression there must be a genuine subject, and therefore the world of the aesthetic object may be ultimately ‚identified‘ with the ‚world of the creator“.⁷⁰ In Bezug auf diesen Ausdrucksbegriff unterscheidet sich Yacavones (auf Dufrenne bezogene) Argumentation von der hier verfolgten Perspektive, welche die audiovisuellen Bilder als Ausdrucksbewegungen denkt. Yacavone schreibt: „[A]s Dufrenne argues, and as, I suspect, many philosophers would agree, ultimately ‚there can be expression only of subjectivity“.⁷¹ Greifenstein hingegen verweist auf die Entwicklung des Ausdruckbegriffs von

69 Daniel Yacavone: Towards a Theory of Film Worlds. In: *Film-Philosophy* 12/2 (2008), S. 83–108, hier S. 102.

70 Yacavone: Towards a Theory of Film Worlds, S. 102. Yacavone grenzt sich von Sobchacks „anti-auteurist ‚semiotic phenomenology“ ab, „which views the subjectivity in question entirely as a consequence of the ‚direct experience and existential presence‘ which characterizes the exchange between viewer and film, with the filmmaker’s presence being ‚indirect and only represented“.

Yacavone: Towards a Theory of Film Worlds, S. 102.

71 Yacavone: Towards a Theory of Film Worlds, S. 101.

einer ästhetischen Kategorie im achtzehnten Jahrhundert zu einem stärker psychologisch geprägten Terminus im neunzehnten. Mit ihr fokussiere ich „die Linie der ‚medialen und künstlerischen Expressivität‘“. ⁷² Die jeweiligen Modulationen filmischer Redeperspektiven sind an das audiovisuelle Ausdrucksgefüge geknüpft, sei es ein bestimmter Tonfall oder eine bestimmte (zurückgenommene) Bilddynamik, und werden durch generische, affektive Adressierungen geprägt. Die filmische Expressivität ist nicht mit dem Ausdruck eines oder einer (Auteur-)Filmemacher*in gleichzusetzen.

Zur Analyse der Redeperspektive konkreter audiovisueller Bilder gehört die Auseinandersetzung mit dem Eindruck, durch einen oder eine (Auteur-)Filmemacher*in adressiert zu werden, also eine Auseinandersetzung mit den spezifischen Weisen ihrer Selbst-Stilisierung. Filmemacher*innen können in ihren Filmen auftreten, sich zeigen oder hörbar machen wie etwa Philipp Scheffner in *REVISION*, Joshua Oppenheimer in *THE ACT OF KILLING* oder Michael Moore in *CAPITALISM: A LOVE STORY* (*KAPITALISMUS: EINE LIEBESGESCHICHTE*, USA 2009). Der Auftritt der Filmemacher*innen als Figur ist eine Möglichkeit, durch die sich der Auteur als eine Art Wiederholungseffekt in der Diskursivität audiovisueller Bilder zeigt. Die Selbst-Stilisierung bestimmen verschiedene Inszenierungsmuster und -prinzipien, (Gegenstands-)Topoi und Motive, Adressierungsweisen und Affektdramaturgien. In dieser Hinsicht ließe sich ein Zyklus von Moore-Filmen zusammenstellen; vergleichbares gilt für die (fiktionalen) Welten David Lynchs. Wenn mit dem Gegenüber eine Figur, beispielsweise einzelne Filmemacher*innen, bezeichnet wird, dann nur ausgehend von der Herstellung von Bewegungsbildern. Es soll nicht bestritten werden, dass Filme und Serien durch Zyklen und als Phänomene der Wiederholung (von Weltentwürfen) zu Medien des Auteurismus werden können. Entscheidend ist, dass sich solche Weltverhältnisse in der Wahrnehmung von Zuschauenden als Erfahrung und als das Gefühl für eine filmische Welt entfalten. ⁷³

Ein starker Fokus auf die Auteur-Filmemacher*innen droht allerdings, die Vielfalt dokumentarischer Redeperspektiven zu reduzieren und insbesondere zahlreiche Gebrauchsfilmformate nicht zu berücksichtigen. ⁷⁴ Eine Differenzierung

⁷² Greifenstein: *Tempi der Bewegung – Modi des Gefühls*, S. 27.

⁷³ Liz Greenes Video *VELVET ELEPHANT* (2015) überblendet die Anfangsszenen von *THE ELEPHANT MAN* (*DER ELEFANTENMENSCH*, David Lynch, USA 1980) und *BLUE VELVET* (David Lynch, USA 1986) und eröffnet im vergleichenden Blick auf den affektiven Parcours der beiden Szenen als einer verschmelzenden Kombination eine ganz eigene Wahrnehmung und diskursive Operation auteuristischer Weltbildung. Vgl. https://vimeo.com/131802926?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=5964895 (letzter Zugriff: 15.01.2024).

⁷⁴ Vgl. zu einer solchen Kritik Yvonne Zimmermann: *Analyse nicht-fiktionaler Filmformen*. In: Malte Hagener, Volker Pantenburg (Hg.): *Handbuch Filmanalyse*. Wiesbaden 2020, S. 443–456.

verschiedener Adressierungen umfasst beispielsweise auch die Selbst-Stilisierung eines Unternehmens, einer Industrie oder einer (nicht-)staatlichen Einrichtung.⁷⁵ Die Differenzierung basiert nicht primär auf einer Beschreibung der Filmproduktion und ihrer Umstände. Ausgehend von einem anderen Zugang zu audiovisuellen Bildern und ihrer Expressivität lassen sich die Selbst-Stilisierungen einer Instanz des Filme-Machens in poetologischer Perspektive beschreiben, und zwar (insbesondere als diskursives Phänomen der Wiederholung) in Bezug auf die Frage nach der Redeperspektive.

Für die Diskussion eines (historischen) Plurals der Redeperspektiven sind die Erfahrungen unterschiedlicher (Produktions-)Formate als generische Unterscheidungen instruktiv, die sich auf eine „Vielzahl unterschiedlicher affektiver Ausdrucksmodalitäten“ stützen.⁷⁶ Die Formate lassen sich nicht alleine in einer Logik der Produktion beschreiben; ihre Wahrnehmung *als* unterschiedliche (Produktions-)Formate ist vielmehr begründet in einem Wiederholungseffekt des Filme-Sehens. Die Einbettung in eine Medienumgebung (etwa in Sendeplätze des Fernsehens oder Social Media-Kanalstrukturen mit ihren Taktungen der Ausstrahlung bzw. des Uploads) ist entscheidend für die Formate. Jedes Format etabliert je eine eigene Redeperspektive, die an seine Stellung in einer audiovisuellen Kultur geknüpft ist und sich an die Konstellation von Ausdrucksmodalitäten heftet. In diesem Sinne reicht es nicht aus, Wochenschauen allein als dokumentarische Redeperspektive zu qualifizieren. Nachrichtensendungen können durch die Wandlungen ihrer Redeperspektive beschrieben werden, durch den Wechsel und die Abfolge von Nachrichtensprecher*innen (in einem Studio) und Beiträgen mit Off-Sprecher*in oder (Abschluss-)Kommentaren von Korrespondent*innen. Das Beispiel des Formats der Wochenschauen im Verhältnis zur Kategorie der (audiovisuellen) Nachrichten zeigt schließlich die Historizität der Redeperspektive auf.

Mit diesen unterschiedlichen Aspekten – seien es die Passagen von Vor- und Abspann, der (Auteur-)Stil im Verhältnis zur filmischen Expressivität oder die Historizität von (Produktions-)Formaten – sind Selbst-Stilisierungen des Filme-

75 Dieser Aspekt der Adressierung verknüpft die Frage nach dem Auftraggeber mit jener der Rhetorik. Vgl. zu den drei As (Auftraggeber, Anlass und Adressat) der Gebrauchsfilmforschung Thomas Elsaesser: *Archives and Archaeologies. The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media*. In: Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau (Hg.): *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*. Amsterdam 2009, S. 19–34; und zu den drei Rs Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau: *Record, Rhetoric, Rationalization. Industrial Organization and Film*. In: dies. (Hg.): *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*. Amsterdam 2009, S. 35–49.

76 Im Rahmen seiner Studie zum Hollywood-Kriegsfilm benennt Kappelhoff verschiedene mediale Formate und ihre Redeperspektiven im US-amerikanischen Kino während des Zweiten Weltkriegs – die Redeperspektiven „der Dokumentarfilme, der Wochenschauen, der Lehrfilme und natürlich der fiktionalen Unterhaltungsfilme“. Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 148.

Machens keineswegs erschöpfend diskutiert. Sie sind hier relevant für die Analyse der Modulation einer situativen Redeperspektive angesichts von Einspruchserfahrungen. Wie verorten sich Einsprüche in einer gemeinschaftlich geteilten Welt, wie verorten sie eine Gegenwart? Für die Weltverhältnisse dieser Verortung sind situative und generische Redeperspektiven ein entscheidendes Moment. Dabei ist die leitende Annahme, dass sich die Bezüge der filmischen Welt auf eine gemeinschaftlich geteilte Gegenwart in den Dynamiken der Adressierung entfalten und somit als ein Verhalten weder von verschiedenen (generischen) Ausdrucksmodalitäten noch vom Zuschauergefühl zu trennen sind. Die Modulation der Redeperspektive ist die Dauer der filmischen Weltentfaltung. Mit dem Begriff der Redeperspektive, wie er in den vorangegangenen Unterkapiteln angesichts der Tradition von Poetik und Rhetorik und vor allem in Auseinandersetzung mit Dokumentarfilmtheorien entwickelt wurde, soll in der Filmanalyse ein Fokus auf die Verortung, Aneignung und Modulation unterschiedlicher Perspektiven auf eine gemeinschaftlich geteilte Welt gelegt werden.

3.5 *#BlackLivesMatter* – Fallstudie: DETROIT und BLACKKKLANSMAN

In einer vergleichenden Analyse von *DETROIT* (Kathryn Bigelow, USA 2017) und *BLACKKKLANSMAN* (Spike Lee, USA 2018), die sich jeweils unterschiedlich auf die *BlackLivesMatter*-Bewegung beziehen,⁷⁷ wird der Frage des Zusammenspiels von Redeperspektiven, Prozessen der Affizierung und dem Verhalten in und zu einer Gegenwart nachgegangen. Wie verorten sich diese beiden Kinofilme in einem gegenwärtigen Diskurs um Rassismus und Polizeigewalt in den USA? Welche Rolle spielt die Redeperspektive für die diskursive Selbst-Verortung der beiden Filme?

Beide Filme sind als fiktional, als Spielfilme zu bezeichnen, stammen aus Hollywood und wurden von namenhaften Regisseur*innen mit bekannten Schauspielern*innen gedreht.⁷⁸ Ließen sich die Filme im Ganzen betrachtet zügig in dieser Weise klassifizieren, so zeichnen sie sich in ihrer Dramaturgie jeweils durch ein multiperspektivisches Prisma aus, das einhergeht mit dem Spiel, der Interaktion

⁷⁷ Die Bewegung wurde 2013 nach dem Freispruch George Zimmermanns gegründet, der für die Tötung Trayvon Martins im Vorjahr angeklagt war. Der Hashtag *#BlackLivesMatter* zirkulierte global 2014 im Zuge von Protesten nach dem Tod von Michael Brown in Ferguson. Weitere Demonstrationen und Proteste folgten in den Jahren darauf.

⁷⁸ Im Falle von *DETROIT* ist es beispielsweise John Boyega, der zum Zeitpunkt der Produktion und Distribution des Films durch seine Rolle im *STAR WARS*-Universum größere Bekanntheit erlangt hatte.

und Konstellation von Redeperspektiven. Das zentrale Moment der Interaktion und Spaltung von Redeperspektiven wird im Folgenden vor allem mit Fokus auf die An eignungen von Archivmaterial – insbesondere Musik und Found Footage – sowie einem detaillierteren Blick auf den jeweiligen Anfang und Schluss der Filme besprochen. Dieser Fokus ergibt sich aus der Redeperspektive der Filme bzw. ihrem Vergleich und aus der Weise, in der für sie (audiovisuelle) politische Rhetoriken Gegenstand eines Einspruchs werden.

3.6 „A pain that never goes away“: DETROIT

Am 28. Juli 2017 startete der Film DETROIT in einem ‚limited release‘ in US-amerikanischen Kinos anlässlich des 50. Jahrestags jener *Detroit Riots*, die mit der Polizeirazzia einer unlizenziierten Bar am 23. Juli 1967 in Detroit, Michigan begannen und über fünf Tage bis zum 28. Juli 1967 andauerten.⁷⁹ Der Film erzählt eine Geschichte der Ereignisse und konzentriert sich vor allem auf die Geschehnisse um das Algiers Motel in der Nacht vom 25. Juli. Beim *Algiers Motel Incident* werden drei Afroamerikaner getötet und weitere von einer Task Force bestehend aus Detroit Police Department, Michigan State Police und Michigan Army National Guard verletzt. Wie adressiert nun der Film die – hier wie in einem protokollarischen (Polizei-)Bericht eines True Crime-Falls – geschilderten Ereignisse?

Eröffnungssequenz und Vor-Geschichte

Mit atmosphärischem Grillenzirpen beginnt DETROIT, bevor das erste Bild zu sehen ist – ein Ausschnitt eines Gemäldes, dessen unterschiedlich stark aufgetragenen (Kasein-)Farben in der Nahaufnahme hervortreten: Animierte Blumen wiegen vor einem brauen Hintergrund hin und her. Es ist dies das erste Bild einer Auswahl verschiedener Gemälde der *Migration Series* des afroamerikanischen Malers Jacob Lawrence, die – hier mit leicht türkiser Einfärbung und in anderer Reihenfolge als in seiner 60 gleich große Panels umfassenden Serie – zu einer bewegten Sequenz montiert sind und teilweise in animierten Bewegungen ineinander übergehen: Sowohl werden gemalte Objekte in Bewegung animiert als auch

⁷⁹ Mit der Formulierung der *Detroit Riots* greife ich an dieser Stelle eine der am weitesten verbreiteten Benennungen der auch als *Detroit Rebellion* oder *12th Street Riot* bezeichneten Ereignisse auf. Jedoch wird im Folgenden die Perspektive einer „Rebellion“ für die Verortung des Films noch einmal relevant werden.



Abb. 11: Lawrence-Gemälde in Bewegung: *The Great Migration* als Vor-Geschichte in der Eröffnungssequenz von *DETROIT*.

Gemälde wiederholt durch über das Bild gleitende Kamerabewegungen verbunden (Abb. 11 und 12).⁸⁰

In der Eröffnungssequenz entfaltet sich mit diesen Gemälden eine kurze erklärende Darstellung der *Great Migration*, die zu den Ereignissen in Detroit führt. Dominant für diese Geschichtsdarstellung sind Textzeilen, die in der unteren Bildhälfte einblenden und deren Rhythmus des (partiellen) Ein- und Ausblendens mit den animierten Bild-Bewegungen und den akustischen Dynamiken im Fluss der Bilder interagiert. So in der ersten Einstellung, in der zur schnellen Aufwärtsbewegung der Kamera die Worte „The Great Migration set in motion before World War I“ erscheinen, bevor mit dem Einblenden von „would spur some 6 million African Americans“ in einer zweiten Zeile die Bewegung zum Stehen kommt. Im Vordergrund wanken zwei Pflanzen, während der Hintergrund zum nächsten Gemälde wechselt, einer bepackten Gruppe in einer monotonen, abstrakten Wüstenlandschaft, über ihnen Krähen am blauen Himmel; gleichzeitig sind krächzende

⁸⁰ Die Panels der *Migration Series* sind über mehrere Museen verteilt. Eine virtuelle digitale Gesamtansicht aller Panels stellt die Webseite der Phillips Collection bereit. In der Einführung heißt es: „Like the storyboards of a film, he [Lawrence, J. S.] saw the panels as one unit, painting all 60 simultaneously, color by color, to ensure their overall visual unity.“ <https://lawrencemigration.phillipscollection.org/the-migration-series> (letzter Zugriff: 17.01.2024). Für eine andere kuratierte Onlinedarstellung des MoMA siehe <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2015/onewayticket/panel/1/> (letzter Zugriff: 17.01.2024).



Abb. 12: Zwei Gemälde der *Migration Series* von Jacob Lawrence. Panel 9: *They Left Because the Boll Weevil Had Ravaged the Cotton Crop*, 1940–41, Kasein-Tempera auf Karton, 45,72 cm x 30,48 cm. The Phillips Collection, Washington, DC. Panel 3: *From Every Southern Town Migrants Left by the Hundreds to Travel North*, 1940–41, Kasein-Tempera auf Karton, 30,48 cm x 45,72 cm. The Phillips Collection, Washington, DC.

Krähgeräusche zu hören. Der Text blendet aus.⁸¹ Die Pflanzen verschwinden in einer animierten Bewegung in die Bildtiefe, der Bildausschnitt verengt sich auf die Menschengruppe. Donnernde Musik setzt ein und die Worte „to leave the cotton fields of the South“ blenden ein. In raschen seitlichen Bewegungen erfolgt der Wechsel zum nächsten Bild, in dem Massen einen Zug besteigen. Dessen Lokomotive ist im nächsten Bild zu sehen (und zu hören), während die Worte einblenden, die den Satz vollenden: „for the lure of factory jobs and civil rights in the North.“ In schnellen Wechseln wird etappenweise dann folgender Text in Szene gesetzt:

After World War II, white Americans began their own migration to the suburbs, drawing money and jobs away from increasingly segregated urban neighborhoods. By the 60's, racial tensions had reached a boiling point. Rebellions erupted in Harlem, Philadelphia, Watts,

⁸¹ Bei der Untertitelung, die einen konkreten historischen Bezugsrahmen markiert, handelt es sich nicht direkt um die Beschriftungen der jeweiligen Lawrence-Gemälde. Das erste Bild ist das neunte Panel der *Migration Series* und betitelt: „They left because the boll weevil had ravaged the cotton crop.“ Das zweite gezeigte Bild ist das dritte Panel: „From every southern town migrants left by the hundreds to travel north.“ Die (vertonten) Bilder eröffnen gerade in ihrer Plastizität eine Tiefenzeitlichkeit afroamerikanischer Migrationsgeschichte.

and Newark. In Detroit, African Americans were restricted to a few overcrowded neighborhoods, patrolled by a mostly white police force known for its aggression.

Als eine Zusammenfassung und Verdichtung historischer Entwicklungen lesen sich jene Sätze, die hier als Teil einer filmischen Weltentfaltung erscheinen, deren Rhythmus und Bildraum durch die Texteinblendungen geprägt werden; sei es als Verlangsamung, Abwärtsbewegung und Ausklingen der Musik zur Formulierung „drawing money and jobs away“, oder darauffolgend als ein Wechsel von Akzenten durch animierte Bewegungen im Gemälde, schnellen Schwenks und lauterer Geräuschen und Stimmen.⁸² In dieser Dynamik des audiovisuellen Bildes wird ein historischer Rückblick animiert, der einen sich zuspitzenden und zu „Rebellions“ führenden historischen Prozess für die Zuschauer*innen erfahrbar macht. Panel 42 der *Migration Series*, das exemplarisch für den dynamischen Kubismus von Jacob Lawrence ist, beschließt hier eine Bewegung zwischen Innen und Außen, privaten und öffentlichen Räumen (Abb. 13). Anschwellende Geräusche begleiten die abschließenden Worte der Untertitelung als einem Moment der Zuspitzung und Vorbereitung eines angekündigten Wandels:

The promise of equal opportunity for all turned out to be an illusion. Change was inevitable. It was only a matter of how, and when.

Die Geschichtsdarstellung der Eröffnungssequenz fungiert gewissermaßen als dokumentarische Vor-Geschichte im Sinne einer historischen Kontextualisierung.⁸³ Kontext meint an dieser Stelle nicht den Rekurs auf die Wiedergabe von Fakten, sondern die Verortung inmitten eines historischen Prozesses der Rebellion, der eine zukünftige Veränderung als Erwartungshorizont eröffnet. Die Zwangsläufigkeit dieser Entwicklung, die sich gerade als Gefühl für die sich entfaltende Welt einstellt, ist jedoch eine Ankündigung, die eine Enttäuschung vorbereitet. Die Sequenz ist als zentrales Moment einer Affektdramaturgie des Films zu begreifen und prägt die Perspektive auf die *Detroit Riots* entscheidend.

⁸² Dazu eignet sich die Sequenz in ihrer polyphonen Inszenierung durchaus unterschiedliche Lawrence-Serien an, so auch die Gemälde „The Builders“ (1947), „Bar and Grill“ (1941), „Bus“ (1941) und „Street Scene from Harlem Series“ (1942).

⁸³ Eine solche Verortung der Vor-Geschichte kann auf das Genrekinno bezogen werden, wenn sich in Eingangssequenzen von Fantasy-Filmen ebenfalls Geschichtserzählungen als Vor-Geschichten finden. Damit soll nicht behauptet werden, dass es sich bei *DETROIT* um einen Fantasy-Film handelt. Durchaus aufschlussreich mag es allerdings sein, die Verortung der anfänglichen dokumentarischen Redeperspektive in ihrer Zukunftsgerichtetheit vor diesem Hintergrund zu betrachten. Außerdem präfiguriert die Vor-Geschichte unterschiedliche Logiken der filmischen Weltentfaltung.

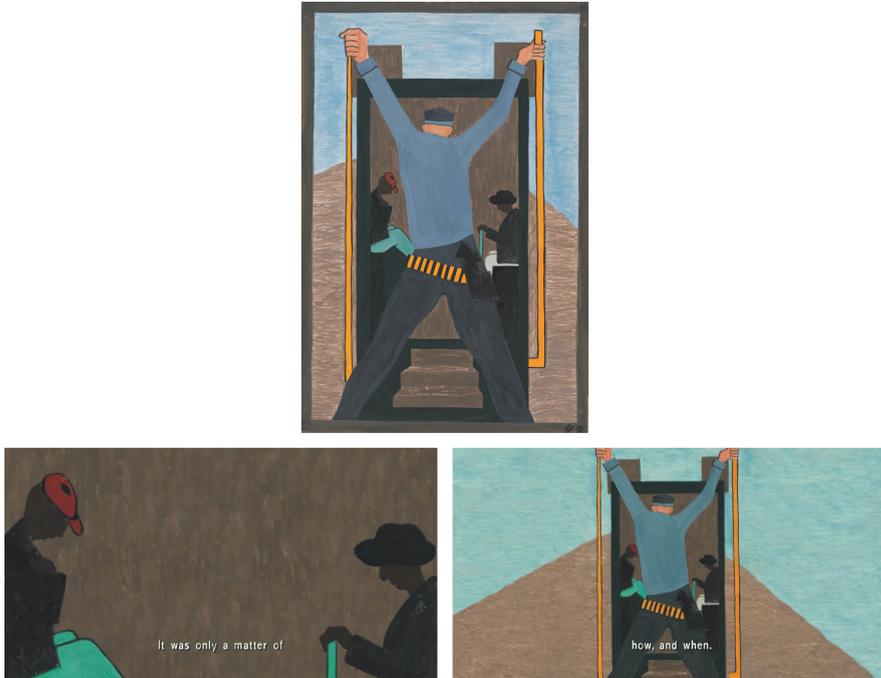


Abb. 13: Angekündigter Wandel: Aneignung eines Lawrence-Gemäldes (Panel 42: *To Make it Difficult for the Migrants to Leave, They Were Arrested en masse. They Often Missed their Trains*, 1940–41, Kasein-Tempera auf Karton, 45,72 cm x 30,48 cm. The Museum of Modern Art, New York) für einen Moment der Zuspitzung am Schluss der Eröffnungssequenz von DETROIT.

Razzia: Eintauchen im Modus des Dabei-Seins

Abgelöst wird die Animationssequenz von Aufnahmen, in denen die Zuschauer:innen in die Razzia einer Untergrund-Bar geworfen werden. In Handkameraaufnahmen mit schnellen Schwenks und wechselnden Kameraperspektiven variiert wiederholt der Abstand zwischen Körpern im Bild. Nach der Eröffnungssequenz, die eindeutige Vektoren etabliert hat, realisiert sich der Kontrast des Redeperspektive-Wechsels mittels einer augenblicklichen Orientierungslosigkeit.⁸⁴

In einer Kritik zu DETROIT ist zu lesen: „Bigelow verbindet ihren Authentizitätsanspruch (etwa wenn sie sich in den Schlusstiteln den realen Personen widmet)

⁸⁴ Diese erstreckt sich noch auf die Klärung der Identität eines Undercover-Cops, das inszenierte Gespräch mit seinem Informanten.

mit einer Stilisierung des Raums, die das Reenactment immer auch ein wenig als Konstruktion entlarvt.⁸⁵ Die Bezeichnung als Reenactment heftet sich an die spezifische Modulation (und den Wechsel) der Redeperspektive. Inwieweit es sich um einen entlarvenden Gestus handelt, der eine Täuschung oder Verschleierung voraussetzt, mag bezweifelt werden. Eine Stilisierung des (multiperspektivischen) Raums ist in jedem Fall zu konstatieren. Dabei muss die Verwendung der Kamera nicht auf die Alternativen des Authentizitätsgestus oder des Action-Kinos gebracht werden. Vielmehr inszeniert DETROIT einen Erfahrungsmodus des „Mitten-drin-Seins, des Mit-dabei-Seins“, der durchaus die Effekte des Authentischen mit den Inszenierungsweisen des Action-Kinos verbindet.⁸⁶ Eine solche – nicht als Täuschung verstandene – Illusion bildet „den Grund aller Ausdrucksmodalitäten des Actionfilms“:

Das Gefühl, mit eigenen Augen an einem Ereignis teilzuhaben, es in der leibhaften Präsenz körperlicher Sinnestätigkeit zu erleben, stellt die wesentliche Bedingung für ein ästhetisches Genießen dar, das sich auf die Illusion eines Welterlebens stützt, das alle Grenzen der Sinnes- und Handlungsmöglichkeiten menschlicher Körper hinter sich lassen kann.⁸⁷

Im Rahmen seiner Überlegungen zum Hollywood-Kriegsfilm schreibt Kappelhoff über die Anfangssequenz von *SAVING PRIVATE RYAN* (*DER SOLDAT JAMES RYAN*, Steven Spielberg, USA 1998), diese sei „in der Anmutung eines Reenactments“ inszeniert.⁸⁸ Nur vordergründig ginge es um „den Effekt größtmöglicher Authentizität“, also darum, dass „[d]ie Anmutung des filmischen Dokuments [...] dem Spielfilm die Aura des beglaubigten Zeugnisses [verleiht].“⁸⁹ Vielmehr erachtet er einen anderen Modus der Inszenierung als zentral: eben „die Inszenierung des Mitten-drin-Seins,

⁸⁵ Michael Kienzl: DETROIT. In: *critic.de* (2017). <https://www.critic.de/film/detroit-10942/> (letzter Zugriff: 17.01.2024). Die Verortung eines Stils von Kathryn Bigelow als Auteur-Regisseurin bzw. von Bigelow im Wahrnehmungsstil von DETROIT hängt durchaus an dem, was im Folgenden mit dem Modus des Dabei-Seins beschrieben wird und als Impuls des Reenactments im Genrekino insbesondere ihre letzten Filme (entstanden in Zusammenarbeit mit Mark Boal) prägt.

⁸⁶ Kappelhoff fasst damit einen ästhetischen Erfahrungsmodus, der „weit mehr im ästhetischen Genießen des Genrekinos als im filmischen Dokument verwirklicht worden ist.“ Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 189.

⁸⁷ Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 189.

⁸⁸ „[D]ie fingierte Nachstellung betrifft denn auch weniger die Invasion in der Normandie selbst als die Arbeit an ihrer filmischen Dokumentation. Nachgestellt sind die Filmaufnahmearbeiten am D-Day.“ Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 153.

⁸⁹ Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 153. In einem Vergleich mit den Original-Aufnahmen des D-Days stellt Kappelhoff so heraus, dass *SAVING PRIVATE RYAN* „gerade nicht versucht, das found-footage-Material nachzubilden.“ Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 153.

des Dabei-Seins.“⁹⁰ Auch für DETROIT ist dieser Erfahrungsmodus des „präsentischen Dabei-Seins“ zentral, der durchaus heterogene, bewegliche Blickpunkte in der Wahrnehmung von verkörperten Zuschauer*innen zusammenlaufen lässt bzw. diese aufsplittert. Eine Modulation der Redeperspektive lässt sich anhand dieses Erfahrungsmodus greifen, anhand der jeweiligen Stellung und Bewegungsweise eines (Kamera-)Blicks in der Animationssequenz und dem folgenden Reenactment: nicht mehr ein gleitender, gerichteter und mitunter akzentuierender Blick, sondern ein Verfolgen, ein hastiges und abruptes Fokussieren.

Mit einem Wechsel vom Dokumentarischen zum Fiktionalen ist der Übergang von der Animationssequenz zur Razzia-Szene nicht ausreichend beschrieben. Mit Blick auf das Ganze des Films könnte zum einen ein proklamierender Tonfall der Eröffnungssequenz herausgestellt werden, der weniger auf das Ziel, was war, sondern auf das, was kommen soll. Zum anderen präsentiert sich die fiktionale Erzählung als Reenactment, das durchaus einen dokumentarischen Gestus aufgreift (insbesondere in der Kameraführung) in einem Erfahrungsmodus, der mindestens seit *SAVING PRIVATE RYAN* prägend für eine bestimmte Form des audiovisuellen zeitgeschichtlichen Erinnerns ist. Für DETROIT lässt sich ebenfalls konstatieren, was Kappelhoff in Bezug auf *SAVING PRIVATE RYAN* schreibt: Es handele sich „um den konkreten Versuch, das gegenwärtige Publikum auf eine gemeinsame Geschichte zu beziehen“, und zwar „im Erfahrungsraum des Genrekinos“.⁹¹ Die Verortung von DETROIT in diesem Erfahrungsraum des Genrekinos als einer geteilten Geschichtlichkeit zielt nicht darauf ab, den Film einem bestimmten Genre zuzuordnen, vielmehr sind die verschiedenen Verbindungen zu Genres wie dem Kriegsfilm oder Gerichtsfilm, zu Formen des True Crime von Interesse, die jeweils die Frage des Dokuments im Verhältnis zu Verbrechen und Unrecht inszenieren. Diese Verortung im Genrekino lässt sich für DETROIT anhand der Modulation der Redeperspektive fassen und beschreiben.

Wahre Begebenheiten und die Nach-Geschichte

Mit Beginn des Songs *It ain't fair*, der die End Credits von DETROIT begleitet, blendet eine Texttafel ein:

⁹⁰ Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 153. Und zur konkreten Gestaltung heißt es: „Die Montagesequenzen ahmen nicht einfach die ungerührte technische Aufzeichnung der Kameras nach, vielmehr delegieren sie die Aufzeichnung der Kamera als wahrnehmenden Blick an einen empfindenden und denkenden Körper.“ Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 153.

⁹¹ Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 154.

The facts around the murders at the Algiers Motel on July 25th, 1967 were never conclusively established in a criminal proceeding. As a result, portions of this film were constructed and dramatized based on the recollections of the participants and available documents.⁹²

Dass Spielfilme, die auf ‚wahren Begebenheiten‘ beruhen, mit Archivaufnahmen von Personen enden, deren weitere Lebensgeschichte punktuell verdichtet wird, ist keine Seltenheit. So auch am Ende von *DETROIT*. Zum einen handelt es sich um eine Authentifizierungsgeste, die den Kontakt zu historischen Ereignissen bezeugt, indem sie andere (Dokument-)Bilder der im Film auftretenden Personen präsentiert, das heißt eine Spaltung in die Redeperspektive einführt, die zu einem Abgleich von filmischer Welt und gemeinsam geteilter Alltagsrealität führen mag (und damit häufig zum Studium des Films in der Perspektive der Repräsentation einlädt). Andererseits lassen sich diese Archivaufnahmen nicht auf eine dokumentarische Referenz reduzieren. Diese Form der Nach-Geschichte, die nicht zuletzt auch aus vielen Biopics bekannt ist, ist nicht primär mit einer Informationsfunktion beschrieben. Angezeigt wird der offene Horizont, in welchem sich die filmische Darstellung und historische Nachstellung verortet. Damit ist nicht der Ausschnitt einer Repräsentation gemeint, deren Rahmen erweitert wird, vielmehr betrifft es die Zeitlichkeit einer filmischen Welt, und dies in mehrfacher Weise. Dazu gehört auch das (offene) Verhältnis von Geschichten, von einer Personendarstellung durch eine Geschichte zu ihrem Leben als einer Geschichte. Bezogen auf die Entfaltung der filmischen Welt sind die Archivaufnahmen und abschließenden Texttafeln schließlich integraler Bestandteil von Affektdramaturgien und Inszenierungsweisen eines geteilten Erinnerns. Am Schluss von *DETROIT* betrifft dies vor allem das Aufgreifen von Unrechtsgefühlen.

Eine erste Fotografie zeigt Melvin Dismukes, den Sicherheitsmann, der in jener Nacht neben der Polizei im Algiers Motel zugegen war und der im Film von John Boyega gespielt wird (siehe im Weiteren Abb. 15). Neben dem in der Bildmitte zentrierten schwarzen Mann mit Brille in Anzug und Krawatte sind am linken und rechten Bildrand geblurred die Profile zweier weißer Männer zu erkennen. Die Kamera fährt zurück, während nach und nach Text am unteren Bildrand auftaucht: „After receiving death threats, Melvin Dismukes moved to the suburbs and worked security for companies including Sears Roebuck.“⁹³ Schließlich gibt die Kamera den Blick auf eine Komposition von vier Männern frei, wobei nur der Körper von Melvin Dismukes scharf im Bild zu erkennen ist. Zwischen dem schwarzen Gesicht und den schemenhaften weißen Gestalten wird visuell ein Kontrast eröffnet: „Although the three officers were found not guilty of criminal charges, they never returned to active duty.“ Die folgende Farbfotografie zeigt eine historische Außenansicht des Al-

92 TC: 02:14:40.

93 TC: 02:13:35.

giers Motel, während es über einen der Polizisten, der für den Tod von Aubrey Polard, Fred Temple und Carl Cooper verantwortlich ist, heißt: „Years later a civil court ruled against one of the officers.“ Die Gesichter der Polizisten, deren Namen im Film geändert wurden, sind nicht zu sehen. Dafür werden im Folgenden die Namen ihrer Opfer genannt, von denen Fotografien (teilweise mit ihren Angehörigen) zu sehen sind. Ausgehend von den fokussierten Gesichtern sind zahlreiche Kontrastverhältnisse (zwischen Gesichtern, zwischen Gesichtern und Untertiteln bzw. Untertiteln in ihrer Abfolge ...) in die erinnernde Darstellung eingezogen, die mit dem in die Vorstadt ziehenden, seinen Beruf weiter ausübenden Melvin Dismukes beginnt und dem weiter in Detroit lebenden, im Kirchenchor aktiven Sänger Larry Cleveland Reed endet, nämlich mit einer Fotografie von Reed (und seinen Bandkollegen), der nach den Ereignissen im Algiers Motel die Band *The Dramatics* verlässt; dabei verengt sich der Blick langsam auf Reed am rechten Rand, während die übrigen Körper geblurred werden.

Auffallend ist die visuelle gespiegelte Bewegung, die von einem isolierten Gesicht zu einem anderen führt. In einer Art Miniatur drückt sich darin ein Prinzip, eine Logik aus, die noch für den ganzen Film zu beschreiben ist, nämlich eine Stasis, die auf einen Veränderungsimpuls trifft, der den affektiven Kern des Films bildet. Hier ist es das Zusammentreffen einer Empörungssituation, die sich aus Kontrastbeziehungen speist, und dem zirkulären Isolieren einzelner Gesichter. In gewisser Weise kann diese kurze Passage mit Archivaufnahmen als affektdramaturgischer Parcours der (An-)Klage beschrieben werden, der über Empörung zu Enttäuschung und Trauer führt bzw. von letzterer grundiert wird. Zu den Archivfotografien ist aus dem Off Gesang zu hören, durch den sie eingewoben sind in eine Filmszene, in der sich Larry Reed bei einem Kirchenchor vorstellt und vorsingt. Nach der letzten Archivfotografie, dem sich verengenden Blick auf Reed, gibt es noch einmal einen Rücksprung zur Nahaufnahme Reeds (Algee Smith), dessen Gesang verklungen ist und der langsam vom Boden aufblickt. Die Rückkehr zur Filmhandlung nach der Serie von Archivbildern ist wiederum konsequent für einen Film, der Archivaufnahmen gerade nicht nur am Schluss, quasi im Nachklapp anhängt, sondern im gesamten Verlauf immer wieder auftauchen lässt.

Beginn der „Riots“

Das erste Mal erscheinen Archivaufnahmen in der filmischen Dramaturgie am Übergang der Polizeirazzia zu anhaltenden Unruhen. Dieser Moment, der als Beginn der „Riots“ markiert wird, zeigt, inwieweit die Einbindung und Aneignung von Archivbildern nicht auf die Gegenüberstellung von Fiktionalem und Dokumentarischem oder auf ein Kalkül der Authentifizierung reduziert werden kann.

Die Verhaftungen werden von einer protestierenden Menge beobachtet. Während die Menge bereits beginnt weiterzuziehen, bricht eine Person ein Gitter auf und wirft mit einem Stein die Glasscheibe eines Geschäfts ein. Die Umstehenden jubeln; weitere werfen mit Steinen. Die Alarmsirene des Ladens geht los und legt sich über den anhaltend bedrohlichen Score und dessen tiefe Basstöne. Verschiedene Objekte werden aus der Auslage gehievt. Auf Plündern folgt das Niederbrennen einer Tankstelle; im Inneren eines Geschäfts breitet sich ebenfalls ein Feuer aus. Neben dem Score, einem tief-dröhnenden Basston und einem hohen Saxophon, sowie dem anwachsenden Knacken und schließlich dem Rauschen eines Feuers hört man die Stimme eines Nachrichtensprechers aus dem Off: „*Destroyers striking from as far as three miles away from this west side ghetto ...*“ Auf eingeschnittenes Archivmaterial eines brennenden Geschäfts im 4:3-Bildformat⁹⁴ – „... *where it all began early this morning with a police raid ...*“ – folgen fiktionale Breitwandaufnahmen eines Molotow-Cocktail-Wurfs und kleiner Brände: „... *on an after-hours drinking parlor. There have been some reports of gunfire. Police are under orders not to fire.*“

Im Übergang vom präsentischen Modus des Dabei-Seins wird sich einer zeitgenössischen Berichterstattung bedient, die aus der Perspektive des Reenactments als historischer Rückblick im Stile einer Geschichtsdokumentation erscheint. Eine Perspektivverschiebung ergibt sich insbesondere durch die Kombination aus Sprecher und Bildunterschriften, die auf die historischen Begebenheiten in einer gemeinschaftlich geteilten Welt verweisen. Auf der anderen Seite vollzieht sich durch die Archivbilder des historischen Nachrichtenbeitrags eine Transformation des Stadtraums, der sich in einen Kriegsschauplatz verwandelt. Erfahrbar gemacht wird das Unheimliche dieser Verwandlung. In einer Totale im 4:3-Bildformat brennt ein Feuer inmitten der Dunkelheit der Nacht. Polizeisirenen heulen; der Score brummt weiter, während die Tonkulisse mit den folgenden 4:3-Archivaufnahmen jeweils wechselt: Mit einer Bauchbinde markiert („Sunday, July 23, 1967“) blickt die Kamera aus einem fahrenden Auto hinaus auf eine fast leere Straße, nur eine Person irrt im Vordergrund umher, im Hintergrund brennen Geschäfte. Zur Stimme des Nachrichtensprechers („*More than 200 looters have been arrested so far. Police officials say they do not have enough men to worry much about the looters. They are there to protect the firemen.*“) erklingt ein durch einen Halleffekt verzerrter Song. Dieser ist in der nächsten 4:3-Einstellung, einem fast monochromen Farbbild eines brennenden Autos, um das sich die Flammen wölben, nicht mehr zu hören, dafür laute Geräusche eines Feuers. Dazu eingeblendet im Bild: „Riots Day 1“.

94 TC: 00:09:35.

Found Footage und Aneignung

Found Footage zielt auf die Praxis des Wiederverwendens von Bewegtbildern. Alternativ kann man auch von ‚Archival Footage‘ oder Archivaufnahmen sprechen – nicht hinsichtlich bestimmter Archive, sondern im Sinne der Erfahrung eines Archiveffekts, wie sie Jaimie Baron beschreibt:

In this repositioning of the archival from the authority of place to the authority of experience, I argue that archival documents exist as „archival“ only insofar as the viewer of a given film perceives certain documents within that film as coming from another, previous – and primary – context of use or intended use.⁹⁵

Mit dem Archiveffekt rückt eine Dimension in den Vordergrund, die nicht von den Vorgehensweisen der Filmproduktion ausgeht, etwa dem ‚Recyclen‘ von Bildern aus anderen (Produktions-)Zusammenhängen. Im Fokus steht bei Baron eine Erfahrungsdimension, welche die Vorgängigkeit von Found Footage-Material erst aufruft. Sie nennt zwei zentrale Aspekte: „I suggest that the two constitutive experiences that make up the archive effect are a sense of ‚temporal disparity‘ and ‚intentional disparity‘ between different sounds and/or images within the same film.“⁹⁶ Diese Disparität ist eine solche Differenzierung, die im Filme-Sehen hervorgebracht wird. Nicht die Feststellung (jenseits der Wahrnehmung dieser Bilder), ob die Filmaufnahmen zu unterschiedlichen Zeiten aufgenommen wurden oder ob sie für einen anderen Zweck in einem anderen Zusammenhang produziert und genutzt wurden, ist Gegenstand der Untersuchung Barons. Die Filme, die einen solchen Archiveffekt hervorrufen, bezeichnet sie als „appropriation film“.⁹⁷ Um ein Genre des „appropriation films“, das sich durch einen Archiveffekt konstituiert, geht es im Folgenden allerdings nicht; entscheidend ist, auf welche Weise der Archiveffekt mit der Redeperspektive interagiert.⁹⁸

Baron grenzt sich explizit von der Verwendung des Aneignungsbegriff bei William C. Wees ab. Dieser unterscheidet in seiner Taxonomie von Found Footage-

⁹⁵ Jaimie Baron: *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. New York 2014, S. 7.

⁹⁶ Baron: *The Archive Effect*, S. 11.

⁹⁷ „I offer my own revised formulation of what I call the „appropriation film“: [...] as a set of films that may produce a particular effect or evoke a particular kind of consciousness in the viewer, however much that effect and consciousness can never be guaranteed.“ Baron: *The Archive Effect*, S. 9.

⁹⁸ Für das Vergnügen am Found Footage-Horrorfilm etwa ist es gerade entscheidend, dass man die Fabrikation eines Archiveffekts erfährt, das heißt in einer fiktionalen Redeperspektive, die einen spezifischen Reiz ihrer Weltentfaltung aus der Begrenztheit von (Archiv-)Perspektiven bezieht.

Filmen zwischen „Compilation“, „Collage“ und „Appropriation“.⁹⁹ Weil in der Kompilation die Repräsentation des Fremdmaterials nicht infrage gestellt werde, ordnet Wees dieser Found Footage-Montageform das Paradigma des Realismus zu. Die Aneignung folge dagegen dem Paradigma des Postmodernismus: „[it] also capitalizes on the manipulations of montage and the equivocal nature of cinematic representations, but it lacks the deconstructive strategies and critical point of view characteristic of collage films.“¹⁰⁰ Der Unterschied hängt für Wees in erster Linie an dem, was er als Historizität diskutiert: „In compilation films, an archival shot is presumed to have concrete, historical referents that ground the film’s discourse in reality, and lend credence to its overall argument.“¹⁰¹ Wenn Kompilationsfilme die ‚Geschichte zitierten‘, dann zitiere die Aneignung die Medien, „which have replaced history and virtually abolished historicity.“¹⁰² Nicht Historizität im Sinne von Wees’ Ansatz als Bezug auf eine Geschichte, die als vorausgesetzte Realität referenziert wird, sondern vielmehr die Geschichtlichkeit medialer Darstellungen und ihr (diskursives) Verhalten bildet ein zentrales Moment, das im Folgenden mit der Frage nach Found Footage-Aneignungen verbunden ist.

„Protect people and property“: Berichte eskalierender „Riots“

Im Verlauf von DETROIT erscheint wiederholt dokumentarisches Found Footage: seien es Filmaufnahmen oder Fotografien, mit denen das Bildformat wechselt (Abb. 14).¹⁰³ Diese Archivbilder und ihre Dramaturgie sind zentral für die Poetik des

99 William C. Wees: *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*. New York 1993, S. 34.

100 Wees: *Recycled Images*, S. 40.

101 Wees nimmt Benvenistes Unterscheidung zwischen Geschichte und Diskurs zum Ausgangspunkt für den Kompilationsfilm: „when the filmed representations of events are taken from the archives and made to serve the purposes of a particular filmmaker, they enter the plane of discourse, in Benveniste’s sense. They are used by an identifiable ‚speaker‘ (in my analogy: the filmmaker) with ‚the intention of influencing the other (in this case: the viewer) in some way.“ Wees: *Recycled Images*, S. 43. Wenn die Frage nach einer Sprecherposition mit Blick auf die Erfahrung eines Archiveffekts aufgegriffen wird, dann gerade durch die je spezifischen Weisen des Erscheinens und der Einbindung von Found Footage, nicht die Verwendung des Archivmaterials durch Filmemachende.

102 Wees: *Recycled Images*, S. 45.

103 Vor allem in den ersten 30 Minuten wird der Film durch regelmäßige Einbindung von Archivaufnahmen rhythmisiert. Bildfüllende Archivbilder im 4:3-Format erscheinen bei TC: 00:09:35, 00:11:33, 00:13:56, 00:17:29, 00:20:04, 00:29:27, sowie Schwarz-Weiß-Fotografien bei TC: 00:49:55 und 01:34:22. Zur Identifizierung verschiedener Formatwechsel wurde auch ein automatischer Erkenner eingesetzt. Siehe zur Methodik das fünfte Kapitel dieses Buchs.

Films, seine Redeperspektive und die Entfaltung der filmischen Welt. Die multiperspektivische Darstellung eskalierender Unruhen erfolgt in Auseinandersetzung mit verschiedenen politischen Rhetoriken. Auf die Markierung des Beginns der Unruhen folgt die Ansprache eines Politikers (Laz Alonso), den eine Bauchbinde als „John Conyers, Congressman for the 1st District“ einführt. Mit einem Megaphon in der Hand erhöht auf einem Auto stehend versucht er, auf eine aufgebrachte Menge einzureden: „*But that is why you elected me, to bring about change.*“ Seine Rede wird von lauten Rufen des Unmuts begleitet, sie sind teilweise dumpf zu hören, wenn die Kamera aus einem Auto herausblickt.¹⁰⁴ Conyers wird aus der Menge geführt. Der Versuch der Beruhigung durch die Fokussierung auf ein erhöhtes Zentrum misslingt und verschärft stattdessen eine Innen-Außen-Opposition sowie den Vektor einer eskalierenden Bewegung. Umschnitt: Feuerwehrleute löschen einen Brand, während laute Geräusche eine anrückende, wütende Menschenmenge ankündigen. Steine fliegen. Mit lauter Sirene trifft ein Polizeiwagen ein. Blicke aus dem Inneren des Wagens folgen, dumpfe Schläge pochen, eine Frau brüllt den Polizisten durch das geöffnete Fahrerfenster an. In einer von Rauch vernebelten Halbtotale holt ein junger Mann aus und wirft einen Stein. Mit dem Umschnitt ist ein Geräusch des Zerberstens zu hören.

„Riots Day 2“ wird eingeblendet zu 4:3-Archiv-Nachrichtenbildern einer Pressekonzferenz. Um einen Tisch sind etliche Journalisten versammelt, im Bildvordergrund ist eine Kamera aufgebaut. „George W. Romney, Governor, The State of Michigan“, so die Bauchbinde, spricht in einer Nahaufnahme direkt zur Kamera:

At the request of Mayor Cavanaugh, we've made state police and National Guardsmen available to assist in dealing with what is a case of lawlessness and hoodlumism and to protect the persons and property of people in the areas involved.

Die televisuelle ‚Public Address‘ erscheint als intervenierender Schritt in einer Abfolge von Eskalationsstufen. Es folgt ein zeitgenössischer Fernsehbericht, in dem Aufnahmen von Militärtransporten gezeigt werden: Flugzeuge, die beladen werden, Militärkonvoys auf Highways, Soldaten, die durch Straßen patrouillieren. Begleitet werden sie vom Off-Kommentar einer sonoren Männerstimme:

Here in Detroit, a city of war where snipers hide on rooftops, the violence continues. US Army paratroopers, National Guardsmen, state and local police are continuing the fight against a

104 Die Stadt habe Probleme, besonders mit der Polizei, aber die Leute sollten ruhig bleiben. Es passiere nicht über Nacht, „*but change is coming.*“ Er fordert die Menge auf: „*I need you to not mess up your own neighborhood. This is your home.*“ Man sieht Nahaufnahmen von wutentbrannten Gesichtern: „*Burn it down.*“ Es folgt weiteres Rufen und Brüllen. Mehrfach wechselt der Kamerawinkel. Eine Glasflasche wird gegen ein Gebäude geworfen. „*Settle down*“, ruft Conyers.

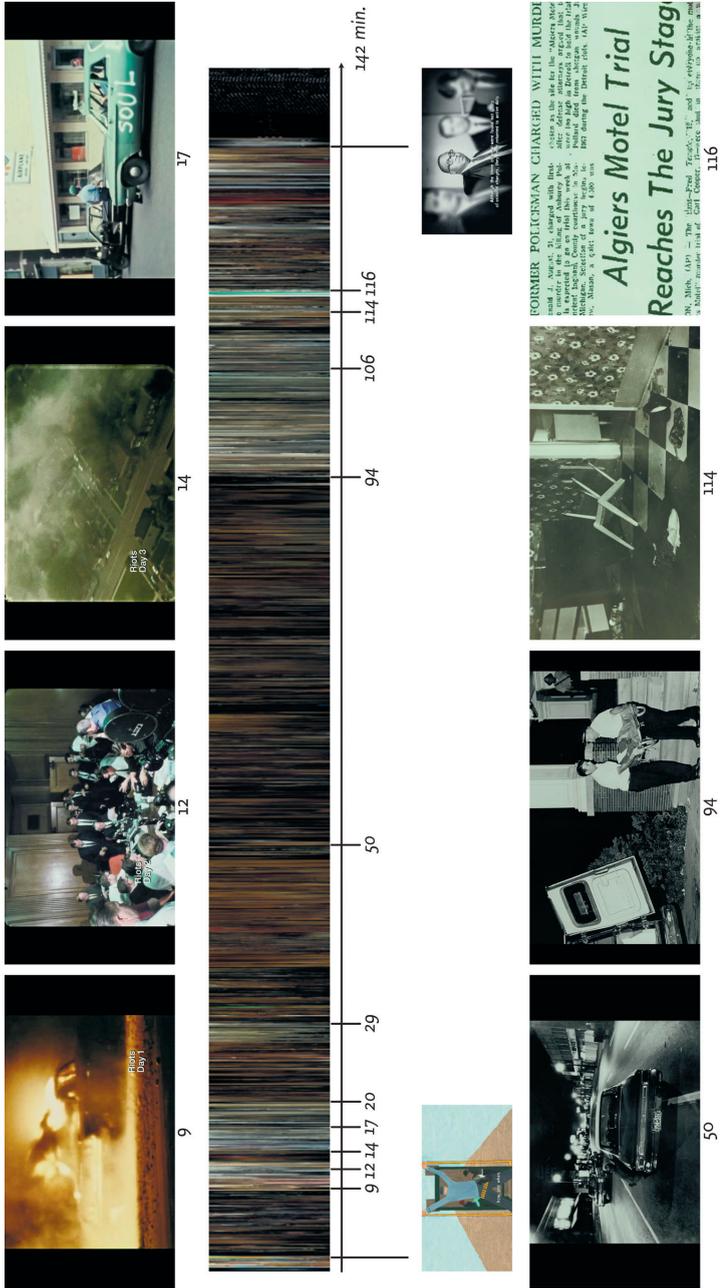


Abb. 14: Dramaturgie von Found Footage in DETROIT (Minutenangaben im Movie Barcode markiert).

handful of snipers. On the city's west side, a 150-block area is off-limits to everybody. This is no man's land, an area of destruction and devastation.

Zur Rede von den „snipern“ erscheint eine Einstellung, in der mehrere Afroamerikaner*innen vor einem zerstörten Geschäft anstehen, aus dem ein schwarzer Junge, beide Arme vollgepackt, hinaustritt. So wird der unsichtbare Feind, die unheimliche Bedrohung in dem (hier als zusammenhängende Montage erscheinenden) zeitgenössischen Bericht über ein Kriegsgebiet im eigenen Land bebildert.¹⁰⁵

Der Kommentar setzt sich fort – „*ABC Newsman Tom McIntyre says it's hard to believe that this could happen in America. But here it is, in Detroit, the nation's fifth largest city.*“ – und die Bilder wechseln zu wiederum fiktionalen 16:9-Breitwandbildern von Soldaten auf einem Truck. Abgelöst wird die Stimme aus dem Off von derjenigen des US-Präsidenten Lyndon B. Johnson:

I am declaring a public state of emergency. And I am also indicating that I will promulgate such rules, orders and regulations as I deem necessary to protect (life and property.)

Die letzten Worte – also die Wiederholung jener Rhetorik des „*protect people and property*“, die zuvor bereits von Romney verwendet wurde – sind gar nicht mehr zu hören, sie sind abgeschnitten bzw. werden ironischerweise übertönt von einem Song mit den Lyrics: „*hoping everything's gonna be alright*“. Dazu rollt ein Panzer mit Soldaten durch ein Wohngebiet, auf dem die Blicke aus den höhergelegenen Fenstern ruhen. Die Kamera blickt von hinten auf ein schwarzes Mädchen, das aus dem Fenster sieht, neben ihr quakt ein Western-Cartoon auf dem Fernseher. Kommt die Kavallerie? Die Bewegung im Fenster wird von den Soldaten registriert und der Panzer schießt. Die Bedrohung hat sich eindeutig verkehrt.

Auch in der nächsten Szene mit 4:3-Archivaufnahmen ist erneut die Stimme des US-Präsidenten zu hören, als ein Verbrechen sichtbar gemacht wird.¹⁰⁶ Sie

105 Hermann Kappelhoff und Kolleg*innen haben eine Taxonomie von acht sogenannten Pathoszenen für den Kriegsfilm entwickelt, die auf dramatische Konfliktsphären bezogen sind und denen jeweils Affektqualitäten zuzuordnen sind. Die filmische Affektdramaturgie kann als ein Parcours der Pathoskategorien analysiert werden. An dieser Stelle ist insbesondere die Pathoszene „Kampf und Natur – Horror (Angst) / Feinseligkeit“ relevant: „Die Gewalt des Feindes wird freilich weniger in der Zerstörungskraft technischer Waffen dargestellt als in den Erscheinungsweisen einer dämonischen und feindseligen Natur. Die Natur erscheint selbst als gesichtsloser Feind, der nirgendwo zu greifen und doch überall anwesend ist; sie ist in diesen Szenen als eine bedrohliche Kraft inszeniert, die allem Sichtbaren innewohnt, aber selbst unsichtbar bleibt – bis zu dem Moment, in dem sie ihre verborgene Gestalt in einer todbringenden Attacke offenbart.“ Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 140.

106 TC: 00:13:56.

legt sich über einen wabernden Score, der erklingt, während eine Polizisten-Patrouille in ihrem Wagen durch eine unwirkliche, nächtliche Szenerie fährt und die Kamera auf ein Geschäft schwenkt, auf dem die Schriftzüge „Soul Brother“ zu lesen sind:

There is no American right to loot stores or to burn buildings, or to fire rifles from the rooftops. That is crime. And crime must be dealt with forcefully and swiftly, and certainly under law.

Zu den letzten beiden Sätzen wird Polizeigewalt inszeniert: ein Afroamerikaner rennt davon und wird dabei von einem Polizisten verfolgt. Schwenk auf eine schwarze Familie, die an einer Wand aufgereiht steht, ein Polizist prügelt auf einen am Boden Liegenden ein. Eine Frau nebenan hält ihrem Kind die Augen zu. Zu den Worten „*under law*“ erfolgt der Umschnitt auf eine 4:3-Archivaufnahme von Soldaten als scherenschnittartige Schattengestalten vor einem brennenden Gebäude. Gleichzeitig überblendet bereits der letzte Satz Johnsons mit einer aktivistischen Rede, die laute Jubelgeräusche hervorruft: „... *LBJ tell you that, violence never accomplishes anything, my fellow Americans.*“ Die soldatischen Schattengestalten werden abgelöst von Luftaufnahmen von städtischen Bränden, dem Blick aus der Luft auf einen Stadtraum, in dem große graue Rauchschwaden aufsteigen. „*Don't you see, the real problem with violence is that we have never been violent. We have been too nonviolent!*“ Im Bild erscheint die nächste Texteinblendung: „Riots Day 3“.

Später im Film (bei Minute 106), nach den Ereignissen im Algiers Motel, wird es noch einmal eine kurze Montage von Nachrichten-Archivmaterial geben, die an die gerade beschriebenen Nachrichtenbilder anschließt: dann aber als Anklage eines Zeitzeugen im Schutt. Zu farbigen Bewegtbildern wiederum im 4:3-Format (eine Flugaufnahme von abgebrannten Häusern; eine seitliche Fahrt an Feuerwehrmännern und Polizisten vorbei; zerstörte Geschäfte, vor denen Schutt liegt; abgebrannte Häuser; Soldaten, die durch Schutt wandern) spricht eine Stimme aus dem Off:

We helped put out fires. We helped try to keep the riots down and keep the corner clear. What can you say about having all this murdering and confusion? Everybody isn't thieves and murderers.

Mit dem Umschnitt auf die Naheinstellung eines jungen Schwarzen, der in die Kamera spricht, wird die Stimme als die eines Zeitzeugen offenbar: „*I wish that things could be better for the negro people.*“ Die berichtende Redeperspektive ist gerade nicht geknüpft an die Erzählung eines (Nachrichten-)Sprechers. Vielmehr wird die Montage der in Schutt liegenden Stadt von einem Interview mit einem Zeitzeugen begleitet, dessen Beurteilung der Lage aus der Perspektive eines „Wir“ sprechend auf einen Pauschalvorwurf antwortet und dabei Teil eines filmischen Einspruchs ist.

Fotografische Rahmung: Tatort einer Krisennacht

In einer längeren Szene (ab Minute 41), in der im Motelzimmer Carl Coopers (Jason Mitchell) verschiedene Personen aufeinandertreffen – unter anderem Larry Reed (Algee Smith) mit seinem Freund Fred Temple (Jacob Latimore) in Begleitung von Julie Ann Hysell (Hannah Murray) und einer Freundin –, läuft im Hintergrund ein Fernseher mit Nachrichten. Diese bilden den Ausgangspunkt einer Diskussion und Auseinandersetzung über die Erfahrung von Afroamerikaner*innen in den USA. Das Bespielen verschiedener technischer Geräte (etwa ihr In-den-Blick-Nehmen, das An- und Ausschalten, Lauter- und Leiser-Drehen) ist Teil des Handlungsraums und durchaus Thema der tendenziell konfliktbehafteten Gespräche. Dabei ist der laufende Fernseher in eine Tonüberlagerung unterschiedlicher Medien eingebunden, die jeweils in Szene gesetzt werden. So konstituiert sich der Bildraum durch die Überlagerung von Fernsehnachrichten, Popmusik aus dem Radio und einer John-Coltrane-Vinylplatte auf dem Plattenspieler. Inszeniert wird in dieser Szene unter anderem eine prominente Unterscheidung von Funktions- und autonomer Musik, die mit der Frage der Tanzmusik von Schwarzen für Weiße später im Film erneut aufgegriffen wird.

Am Ende dieser Szene kommt es zum ‚auslösenden‘ Schuss: Carl Cooper schießt mit einer „toy gun“ aus dem Fenster auf die sich in einer Entfernung befindende Nationalgarde und ruft den Soldaten zu: „*Yeah, keep running.*“ Und zu den Leuten im Raum gewendet: „*Now everybody knows what it’s like to be black.*“ Die Versammelten lachen. Mit dem nächsten Schnitt in eine Polizeiwache steigt die (Bewegungs-)Intensität sprunghaft an. Ein tiefer brummender Basston setzt ein. In Nahaufnahmen mit schwenkender Kamerabewegung werden Funksprüche abgegeben: „*Police 2–4, potential sniper in the area.*“, „*Army taking fire.*“ Was folgt, sind Schwarz-Weiß-Fotografien in unterschiedlichen Bildformaten: eine Straße mit großer Rauchwolke in der Bildtiefe; ein Wagen, neben dem ein Polizist in Deckung gegangen ist; Soldaten auf einer Kreuzung, die lange Schatten ziehen; seitlich-frontaler Blick auf einen Polizeiwagen, ein Polizist duckt sich hinter der Fahrertür; ein Konvoi von mehreren Militär-Jeeps und Soldaten mit Gewehren im Anschlag. Verschiedene Dispatcher-Stimmen sind zu hören, die jeweils mehrfach in unterschiedlicher Lautstärke wiederholt werden, sich so überlagern und dadurch eine Collage schaffen, in der immer wieder eine (andere) Stimme im Fokus ist: „*Near the Algiers Motel on Virginia Park. Sniper on the roof.*“ „*Sniper fire, sniper fire, Virginia Park.*“ „*Sniper fire near the Algiers Motel.*“

In der Dramaturgie der Archivbilder ist hier ein markanter Wechsel vollzogen von Nachrichten-Bewegtbildern zu Schwarz-Weiß-Fotografien sowie dem Wechsel vom Off-Kommentar, der eine Bildmontage organisiert, zu einer Stim-

menüberlagerung.¹⁰⁷ Ging es zuvor um die Verortung in historischen Entwicklungen einer eskalierenden Lage und ihrer Zuspitzung, so wird hier eine Krise markiert. Archivfotografien bilden gerade die Klammer für jenen *Algiers Motel Incident*, bei dem Carl Cooper, Fred Temple und Aubrey Pollard erschossen wurden. So sind am Ende der Darstellung dieser Nacht wiederum Schwarz-Weiß-Fotografien, dann vom Abtransport der Leichen, zu sehen.¹⁰⁸ Diese stillgestellten Schwarz-Weiß-Fotografien stehen im Kontrast zu den drangsalierten, misshandelten Körpern in jenem ausgedehnten Kammerspiel, das den Mittelteil des Films (von circa Minute 50 bis 94) bildet. Wird das Motel zuvor als relativ weitläufiger Gebäudekomplex inszeniert, so scheint sich der Raum auf ein zweistöckiges Haus zu verengen, mit einem noch engeren Flur als Zentrum, von dem jeweils einzelne Zimmer abgehen. Die beklemmende Rauminszenierung ist eng geknüpft an die Lichtsetzung und die Körperbilder, wenn die Kamera in Großaufnahmen immer wieder eng an sie heranrückt.

Ein blutüberströmter Larry Reed kann der Tortur im *Algiers Motel* entkommen und wird von einer Polizeistreife aufgegriffen, die ihn ins Krankenhaus bringen will. Die Kamera blickt auf den Polizeiwagen, der rückwärts ins Dunkel fährt, und zum Klang getragener Streicher wird abgeblendet. Mit einem Knall erscheint eine Schwarz-Weiß-Fotografie im 16:9-Bildformat: Zwei Männer klappen eine Trage auf, links im Bild ist ein Krankenwagen mit geöffneter Klappe zu sehen. Mit einem zweiten Knall-Geräusch aus dem Off wechselt das Foto: Aus einem seitlichen Blickwinkel sieht man die Männer die Trage halten, man kann in die geöffnete Klappe des Fahrzeugs schauen; auf dem Boden vor den Männern sind Flecken zu sehen, die nach Blutspuren aussehen. Mit einem weiteren Knall folgt ein Foto aus der exakt gegenüberliegenden Position neben dem Krankenwagen mit weiteren Blutspuren auf dem Boden. Hinter den beiden Männern und der Trage ist ein Fotograf mit Blitzlicht auszumachen, der damit die Aufnahmeposition des vorherigen Fotos markiert. (Im vorherigen Foto erkennt man wiederum das Blitzlicht des zweiten Fotografen.) Bei den Bildern – das erste stammt mutmaßlicherweise von Bob Jacobs, einem Fotografen der *The Detroit News* – handelt es sich um journalistische Presseaufnahmen vom Tatort. In der Abfolge einer Krisendramaturgie erscheinen sie hier in einer dominant durch die Akustik inszenierten Phase des Nachklangs: Weder wird gesprochen noch ist Musik zu hören, nur das Knallen von – wie die nächsten Einstellungen zeigen werden – Maschinen einer Fabrik. Die drei Fotografien, die sich an der zeitlichen Abfolge der Tätigkeit der Leichenbestatter orientieren, bezeugen nicht nur den historischen Ort, sie sind auch als präzise Vermessung

¹⁰⁷ Diese Inszenierung erinnert an die „Breaking News“-Inszenierung einer Krisendramaturgie wie sie im Abschnitt 6.3 dieses Buchs beschrieben wird.

¹⁰⁸ TC: 01:34:24.

durch drei verschiedene Blickwinkel inszeniert. Gerade dadurch erinnern die schwarz-weißen Pressebilder an die polizeiliche Praxis der Tatortfotografie: Die Bilder markieren einen Tatort als Ort eines Verbrechens.

Unbewältigte Erinnerungen

Ebenfalls mit Archivaufnahmen werden im Weiteren unbewältigte Erinnerungen inszeniert. Diese Aufnahmen unterscheiden sich von den bisherigen dadurch, dass mit ihnen nicht das Bildformat divergiert.¹⁰⁹ Vielmehr werden im Breitwandformat bildfüllende Ausschnitte von Fotografien durch (Kamera-)Bewegungen als Präsenz deiktischer Gesten animiert. Diese haben im Geschichtsfernsehen eine große Verbreitung und werden nach dem bekannten Dokumentarfilm-Regisseur auch als Ken-Burns-Effekt bezeichnet. Die kurze Archivmontage folgt auf ein Vorsingen der *Dramatics* für einen Plattenvertrag, das Larry Reed unterbricht, nachdem er einen weißen Produzenten erblickt: „*How am I supposed to sing with what happened to Fred? ... Sing while my boy is lying dead?*“ erklärt er zornig einem Bandkollegen in einem Nebenraum. Nachdem dieser ihn dort zurücklässt, verweilt die Kamera in einer Großaufnahme auf dem Gesicht Reeds, der schwer atmend hinabblickt, während ein tiefer Basston anschwillt. Schnitt auf eine Schwarz-Weiß-Fotografie eines Innenraums, der Blick im aufsichtigen Winkel gerichtet auf einen umgedrehten Stuhl, verschiedene Kleidungsstücke und Blutspuren am Boden – *Zoom hinein*. Schnitt zu einem Flur; in einer Spiegelung der Fotograf – *Schwenk hoch*. Schnitt zu Blutspuren vor einem Bett – *Schwenk seitlich nach rechts*. Schnitt zu einer Leiche, neben der ein Messer liegt, rechts eine Kommodenschublade – *Zoom hinaus*. Schnitt zu einem anderen Blickwinkel auf eine zweite Leiche – *Fahrt nach rechts*. Schnitt zu einer dritten Leiche – *Zoom hinaus*. Mit jedem Schnitt sind Blitzgeräusche einer Kamera zu hören, dazu die Stimme eines Nachrichtensprechers:

During the week of rioting in Detroit, three negros were shot to death in a motel room. Police and the Guardsmen had raided the motel, searching for snipers. Later, witnesses to the shootings, said the three negros had been lined up ...

– hier wechseln die Bilder zu fiktionalen Aufnahmen der (fiktiven) Polizisten in Zivil, die von anderen Polizisten in Uniform an ihren Wohnorten festgenommen und abgeführt werden –

and shot in cold blood by the officers. Today, two police officers were arrested and charged with the murders of two of the negros shot in the motel. The officers, one with two years' service, the

other with four and no previous misconduct charges, were ordered held without bail. They pleaded not guilty. Their attorney said, the arrest were a shame and a pity. Police Commissioner, Ray Girardin, refused to discuss the facts of the case, except to say the two officers ...

In der kurzen Montage überlagern sich verschiedene Redeperspektiven der filmischen Weltentfaltung: Zum einen kündigt sich durch die Nahaufnahme des Gesichts und das musikalische Crescendo eine traumatische Erinnerung an, die anstatt in einer diegetischen Rückblende zu den Geschehnissen der vergangenen Nacht in dokumentarischen Bildern jener Ereignisse mündet, die in aller Brutalität ausgestellt werden. Gleichzeitig handelt es sich um die Inszenierung des Präsens einer Investigation, welche geradewegs in das Reenactment einer Festnahme führt. Das Archivmaterial wiederum verbindet den berichtenden Tonfall einer nüchternen Stimme aus dem Off mit Tatortfotografien, die als expressive Großaufnahmen inszeniert werden. In dieser affektiven Aufladung verbindet sich die Erinnerung mit einem vermessenden Modus, wie im Falle der (ebenfalls mit Geräuschen akzentuierten) Schwarz-Weiß-Fotografien des Leichenabtransports. Hier vollziehen die unterschiedlichen Bewegungen entlang der Fotografien einen Vektor vom verwüsteten Raum hin zu leblosen Körpern, die zunehmend in den Blick geraten – bis hin zum Oberkörper in der letzten Fotografie. In der Ausdrucksbewegung entwickelt das regelmäßige Klicken der Fotokamera eine eigene affektive Qualität: im Verhältnis des fast mechanischen Rhythmus des Klickens zur verkörperten Erinnerung des atmenden Gesichts und des Anblicks der leblosen Körper.

Das Geräusch des Klickens deutet auf den Moment der Aufzeichnung im Sinne einer potenzierten Deixis, das heißt es zeigt selbst den „spezifischen deiktischen Gestus der Fotografie“ an, den man mit Roland Barthes als „Modus des ‚Es-ist-so-gewesen‘“ bestimmen kann.¹¹⁰ Betont wird mit diesem Modus die zeitliche Diskrepanz – eine Spaltung von Zuschauenden und dem Tatort von 1967. Mit Blick auf die Geräusche im Verhältnis zum deiktischen Gestus des Ken-Burns-Effekts, der Relation von Unbewegtheit (eines fotografischen Bildes) und Bewegtheit (eines filmischen Bildes), ist die zeitliche Verortung allerdings komplexer. Jene Blicke, welche die Bewegungen in einem (Handlungs-)Raum imitieren, evozieren den Modus des Dabei-Seins, indem sie gerade gleichzeitig die Differenz und den Abstand von Bildproduktionen markieren. Und schließlich binden sich in der filmischen Fiktionalisierung die Darstellung der Gegenwart einer Investigation und der historische Rückblick des ‚Es-ist-so-gewesen‘ an das Erinnern eines Traumas.

Eine weitere Archibild-Montage als (traumatische) Erinnerung folgt, nachdem Larry Reed – im direkten Anschluss – Post von der Regierung erhält: das Ticket für

¹¹⁰ Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 150. Siehe Roland Barthes: *Die helle Kammer* [1980]. Frankfurt a. M. 1989, S. 86–87.

eine Hin- und Rückfahrt nach Mason, Michigan. Larry starrt auf das Ticket hinab, streckt sich auf dem Bett aus und zieht an seiner Zigarette, die Kamera verharrt dabei auf seinem Gesicht; dazu leicht verhallt, aus dem Off, das Brüllen und Rufen verschiedener Stimmen. Ein grün-türkiser Farbstich, der seit der Anfangssequenz den Film durchzieht, füllt das Bild aus, Lichtflecken flackern, langsam nehmen Bäume Gestalt an, die an einem Zugfenster vorbeiziehen und durch die Sonnenstrahlen schimmern. Larry Reeds Gesicht ist in einer Großaufnahme in türkises Licht gehüllt. Im Blick aus dem Zugfenster ziehen die Strommasten und -kabel vorbei. Beinahe regungslos starrt er hinaus. In einer wackeligen Ansicht der Spiegelung des Fensters versinkt sein Gesicht im Türkis, es überblendet mit seitlichen Schwenks nach rechts über Zeitungsschlagzeilen zum „Algiers Motel Trial“; ein Artikel („Major Investigation Opens“, so der Titel) mit einer Fotografie, in welcher ein Gebäude des Motels eingekreist ist, überblendet mit der krisseligen Einstellung eines direkt zur Kamera gerichteten TV-Nachrichtensprechers, dessen Stimme ebenfalls mit Hall belegt und verzerrt ist:

In the Algiers Motel case, both the prosecution and the defense in their opening statements reminded the all-white jury of the racial violence that seared Detroit two summers ago.

Weitere Schlagzeilen überblenden schließlich mit dem Schwenk vom blauen Himmel auf das *Incham County Court House*. Funktioniert die Montage als Establisher für die folgende Gerichtsverhandlung, in welcher Larry Reed als Zeuge verhört wird, dann ist gerade die Verschränkung von subjektiver, melodramatischer Erinnerung und Nachrichten entscheidend, von lyrischer und berichtender Redeperspektive. Nicht um den Ausdruck der Emotionen einer Filmfigur geht es mit dem Subjektivierungseffekt der audiovisuellen Adressierung, sondern um ein affektives Verhalten zu einer gemeinschaftlich geteilten Welt. Die spezifische Modulation der Redeperspektive von DETROIT zielt auf eine Erfahrung, in der die Investigation und juristische Aufarbeitung selbst noch als traumatische Erinnerungen erscheinen. Eine Trauma-Erfahrung verbindet sich mit Bildern der Investigation – eine Aufarbeitung, die ins Leere laufen wird.¹¹¹ Gerade in diesem ‚Ins-Leere-Laufen‘ liegt ein zentrales Moment des Zuschauergefühls. Es betrifft nicht nur die Aufarbeitung, die Strafverfolgung eines erfahrenen Unrechts, sondern noch einen angekündigten Wandel, der ausbleibt. Kündigt der Prolog jenen Zeitpunkt an, dann wird er mit dem Abspann in eine noch kommende Gegenwart verschoben.

¹¹¹ Direkt vor dem Freispruch der Urteilsverkündung tritt der Mitangeklagte Dismukes (Boyega) vor die Tür und übergibt sich – wiederum ein Würgen als (Selbst-)Ekel.

„It ain't fair“: (Musikalische) Zeitreise zum Abspann

Über das Ende von Filmen und warum es so wichtig sei (aber meist auch der schwächste Teil), schreibt Koch:

An dieser Frage, wie der Film es schafft, sich vor unseren Augen auszuschalten und musikalisch untermalt in eine lange Liste aller beteiligten Mitarbeiter überzuleiten, haben sich viele Psychologen und Filmtheoretiker abgearbeitet. Am Ende eines Films geht es nicht einfach um die dramaturgische Schließung, sondern in einem umfassenderen Sinne um die Möglichkeit, eine ganze Welt abzuschalten.¹¹²

An dieser Stelle geht es nicht per se um die Schwierigkeit von Film-Enden und ob diese im Einzelfall zufriedenstellend sind. Vielmehr interessiert die Frage, inwieweit die Abspann-Musik zur filmischen Welt gehört. Welche Rolle spielt der Abspann (als Passage, als Scharnier und Teil des Films) für die Untersuchung bzw. Bestimmung der Redeperspektive?

Im Falle von DETROIT schließt das eigens für den Film komponierte Stück *It ain't fair* der Band *The Roots* an die Musik vor dem Abspann an – jene Szene, in der sich Larry Reed nach seinem Ausstieg aus der Band *The Dramatics* als Gospelsänger in einer Kirche vorstellt und in die die Archivmontage der Nach-Geschichte einbricht. Der Song wird dabei Medium einer (musikalischen) Zeitreise. Er beginnt zunächst als A-Capella-Gospel mit dem Gesang einer männlichen Stimme, kurzen Formulierungen und gesumnten bzw. vokalisiertem nachgeschobenen Lauten:

Oooh brother, hm mh
It's still a mystery, yeaeah
Will you hear my cry?
Won't you hear my plea, ooohh?

Diese werden als ‚Call-and-Response‘-Schema aufgegriffen von anderen Stimmen, die nun auf den Sänger reagieren:

Cause I'll never know (I'll never know)
How it feels (how it feels)
Hooow it feels (how it feels)
Oooh, how it feeels (how it feels)
Tooo beee
Too bee
Freeee

¹¹² Gertrud Koch: Filmische Welten – Zur Welthaftigkeit filmischer Projektionen. In: Joachim Küpper, Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a. M. 2003, S. 162–175, hier S. 166.

Das Lied wandelt sich nun hin zu einem (Motown-)Sound, wenn zunächst ein Piano und zunehmend weitere Instrumente, ein prominenter Bass und E-Gitarren, einsetzen, während der Sänger die erste Strophe singt:

*People swear they won't but they're walking in their sleep
I pray the Lord their souls to keep
Because wolves disguised as sheep patrol our streets
And we all know that what you sow you shall reap
Those who do know you should teach
Through every loophole we gon' leap until you reach
A common ground and become unbound
Because when your whole town becomes a battle ground
Tears weighing down*

Zum letzten Satz erklingen Streicher und es beginnt der Refrain:

*Because it ain't fair
It's hard when you're looking for love
And it ain't there
Or try to read what tomorrow holds
When it ain't clear
Because the well is running dry
Racial tensions running high
Under 21 is far too young to die
My salvation's under fire
This marks a rising of the tide*

Mit „racial tensions“ beginnt ein regelmäßig akzentuierter Bläsereinsatz, der auf einen Tusch des Schlagzeugs zusteuert. Fast unmittelbar nach „rising of the tide“ übernimmt der Rap einer zweiten Stimme, während die gesamte Instrumentierung laut aufspielt – insbesondere das Schlagzeug mit wiederholten Beckenschlägen:

*Everyday I wear a mask like an umpire
Yes, a nigga gotta laugh to keep from crying
Tonight another friend passed on the young side
It's bad 'cause a good friend's hard to come by
Justice is never color blind, never gun shy
The one crime, you may never see the sun shine
We know of one times, giving you the finger
Round hearing me, fuck you, it's not the number one sign
I hear they turning downtown to the front line
It's something like the same place but it ain't safe
They took it from the human race to a tank chase
The devil feeding off hate so he gain weight
There's tainted waters in the well, so we can't taste*

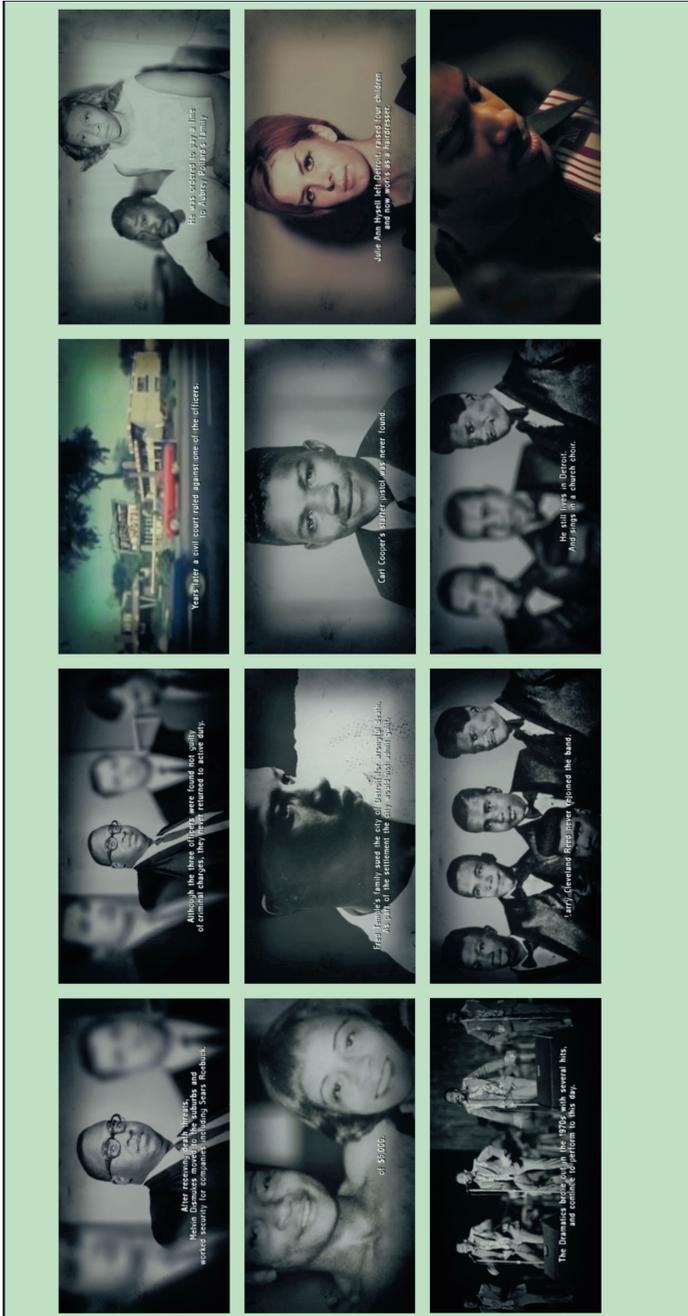


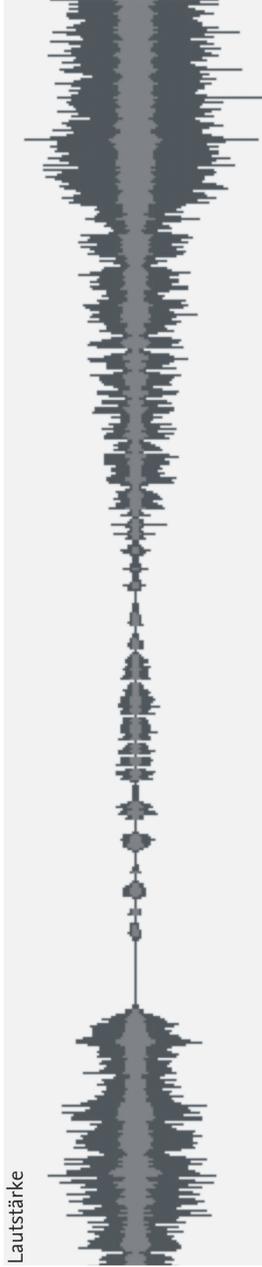
Abb. 15: Nach-Geschichte und musikalische Zeitreise mit „It ain't fair“ im Abspann von DETROIT.



Movie Barcode



Lautstärke



| | | | | |
|--|---|---|-------------------------------|------------|
| Chor, Solosänger, Klavier Gospelgesang | A-Capella-Gesang (Call-and-Response) Intro | Gesang, Zunehmende Instrumentierung 1. Strophe | + Streicher Refrain | Rap |
|--|---|---|-------------------------------|------------|

Songstruktur
"It ain't fair"

"This marks a rising of the tide."

*People dazed and amazed though it ain't grace
Impossible to co-exist in the same space
Enter the black saint with the war paint face*

Mit dem Ende der Strophe reduziert sich die Instrumentierung und der Sänger übernimmt wieder für eine weitere Strophe (es folgt ein weiterer Refrain mit einem zweiten Rap-Part).

Der Song *It ain't fair* beginnt synchron mit der bereits erwähnten Texteinblendung über die Fakten und die Dramatisierung des *Algiers Motel Incident*. Es folgen gleichmäßig rhythmisierte Credits: „Directed by Kathryn Bigelow“, „Written by Mark Boal“ ... Der Abspann greift in seiner Abfolge generische Dramaturgien von Credit-Sequenzen auf. Dabei kann hier das Zusammenspiel von Song und Credit-Einblendungen mit Blick auf die poetische Logik der entfalteten filmischen Welt betrachtet werden, wenn hier eine Bewegung zielgerichtet auf einen Umbruch zusteuert. Mit dem Refrain sind folgende Credits zu lesen: „Annapurna Pictures presents“, „a Harpers Ferry production“, „a Page1 production“, „a film by Kathryn Bigelow“ – mit diesem Credit beginnt der Bläsereinsatz – und dann der Filmtitel „Detroit“. Auf den Titel folgen mit Beginn des Rap-Parts die Rolltitel des Abspanns. Das „*rising of a tide*“ als markanter Umschlagpunkt steht gerade im Übergang zu dieser langen Liste aller beteiligten Mitarbeiter*innen; es ist musikalisch der offensichtliche Wechsel zu zeitgenössischem Rap und damit Teil einer Poetik, die auf eine Gegenwart zielt, in welcher ein Wandel erwartet wird (siehe Abb. 15). Die Analyse des Abspanns zeigt, inwieweit sich die Produktion in die filmische Weltentfaltung einschreibt bzw. sich als Teil eines filmischen Appells inszeniert.

Zum Einspruch von und gegen DETROIT

Von der Vor-Geschichte der *Great Migration* zum „*rising of a tide*“ im Abspann entfaltet sich eine filmische Welt, die durch eine Serienbildung von Archivbildern strukturiert ist und (Affekt-)Bilder von lautstarken wütenden Massen und stummen Blicken versammelt. Die Modulation der Redeperspektive habe ich entlang dieser Weltentfaltung beschrieben, insofern sie einen rhetorischen Appell entwickelt.

Der Film erhielt nicht nur positive Presse. Der Einspruch von Richard Brody im *New Yorker* richtete sich gegen die Mittel, nicht zwangsläufig das Ziel der Rhetorik, wenn er den Eindruck einer Intention beschreibt: „Bigelow intended to present a set of historical facts that would offend viewers' sensibilities, spark righteous

outrage at the brutality and the injustice“.¹¹³ So kritisiert er, dass der Film von einer weißen Hollywood-Regisseurin stamme, die schwarze Schauspieler*innen benutze und schwarze Figuren auf eine Opferidentität festlege.¹¹⁴ Aufgerufen sei die Frage schwarzen Traumas, wenn die Schauspieler dazu gezwungen würden, die historischen Ereignisse nachzustellen. Die Kritik verbindet den instrumentellen und affektiven Aspekt der Folter mit der Frage schwarzer (Erinnerungs-)Perspektiven.¹¹⁵ Brody legt nahe, dass es sich bei DETROIT um *cultural appropriation* handle. Im Verhältnis dazu ließe sich die Präsenz unterschiedlicher Werke in der filmischen Welt diskutieren. Der Film inkorporiert eine Polyphonie schwarzer Kunst in Hinblick auf einen geteilten Horizont. Die Analyse der Anfangssequenz zeigt, dass die angeeigneten Gemälde von Jacob Lawrence Teil einer Inszenierung werden, die auf das Versprechen eines Wandels zielt und dabei eine Enttäuschung vorbereitet. Schließlich inszeniert der Film die Erinnerungsperspektive einer gespaltenen Gesellschaft, eines Staates, dessen Institutionen einem großen Teil seiner Bürger*innen keine Gerechtigkeit gewährt (hat). Angesichts seiner Kritik an den Dramatisierungen des Films bedauert Brody, dass es sich bei DETROIT nicht um einen Dokumentarfilm handelt.¹¹⁶ Damit meint er eine Redeperspektive der Zeugenberichte von beteiligten Personen (und nicht etwa ein dokumentarisches Reenactment).

John Sims, ein Künstler und Aktivist aus Detroit, beschreibt in seinem Artikel „DETROIT: A film by white people for white people“ den Film als (Ware aus dem) Genrekinno und sieht in dieser Hinsicht den Titel des Films, der besser „Algiers Motel“ hätte heißen sollen, als Verkaufsstrategie: „The naming of the film is clearly an exploitative strategy timed to take advantage of the anniversary of the city’s rebellion.“¹¹⁷ Dem Film seien die historischen Umstände, Entwicklungen und Prozesse nur Ablenkung:

113 Vgl. Richard Brody: The Immoral Artistry of Kathryn Bigelow’s DETROIT. In: *The New Yorker* (2017). <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-immoral-artistry-of-kathryn-bigelow-detroit> (letzter Zugriff: 18.01.2024).

114 Die eigentliche Geschichte von DETROIT ist für Brody die der Filmproduktion: „the making-of story, which would involve the participants acknowledging what they’re doing, talking about how they feel about what they’re doing, trying to figure out what they’re doing, being questioned about what they’re doing“. Brody: The Immoral Artistry of Kathryn Bigelow’s DETROIT. Brody verweist in diesem Zusammenhang auf THE ACT OF KILLING als ein Beispiel.

115 Dabei stand die Filmkritik auch unter dem Eindruck der Debatte um die Folterbilder von Bigelows vorherigem Film, ZERO DARK THIRTY (USA 2012).

116 Brody: The Immoral Artistry of Kathryn Bigelow’s DETROIT.

117 John Sims: DETROIT: A Film by White People for White People. In: *Al Jazeera* (2017). <https://www.aljazeera.com/opinions/2017/8/15/detroit-a-film-by-white-people-for-white-people> (letzter Zugriff: 18.01.2024).

What happens when you put a bunch of black men in a confined space with white party girls, then add some racist cops and the National Guard? You get a horror flick and anything going on outside the motel becomes a distraction, even if it is a rebellion brought on by decades of segregation, police brutality and general racism.¹¹⁸

Sims markiert die für den Film zentrale Dynamik von Innen und Außen, wenn dieser im Mittelteil zum Kammerspiel wird. Doch wie verhält sich dazu die Wahrnehmung eines rhetorischen Appells? Eine Verortung im Genrekino muss einer rhetorischen Erfahrung nicht entgegengesetzt werden. Mit Blick auf einen filmischen Einspruch der Wahrnehmung lässt sich vor allem ein Spektrum von generischen Ausdrucksmodalitäten konstatieren: ein generischer Parcours, in dem der zeitlich gedehnte und blickräumlich verengte (Folter-)Horror unter anderem auch auf den (Kriegsfilm-)Horror des unsichtbaren Feindes antwortet. Der Film präsentiert sich darin auch als eine Auseinandersetzung mit Rhetoriken, die sich in bzw. mit historischen Nachrichtenbildern zeigen. Die Aneignung von historischem Archivmaterial aus unterschiedlichen Gebrauchskontexten ist wiederum mit generischen Ausdrucksmodalitäten verwoben. Insbesondere sind die Archivdokumente geknüpft an die Perspektive der geteilten Erinnerung einer gespaltenen Gesellschaft. Die Engführung auf die Geschehnisse im Algiers Motel markiert dabei eine Krise von Polizeigewalt als Unrechtsvergehen, als Verbrechen.

Die Täter sind unzweifelhaft identifiziert. Die angeklagten Polizisten erscheinen als Typus des Bösewichts und stechen damit aus einem nicht sonderlich sympathisch portraitierten polizeilichen Umfeld heraus. Sims kritisiert den Film dafür, dass die Polizei nach dem ‚Bad-Apples‘-Prinzip dargestellt werde: „[...] to shift blame to a few bad guys, obfuscating the real culprit – the whole system.“¹¹⁹ Ist aus der Personifikation und ihrer gleichzeitigen fiktiven Austauschbarkeit zu folgern, dass bei diesen bösen Figuren als Teil des Polizeiapparats lediglich zu klären wäre, wo und wie (schnell) man sie, einmal sichtbar gemacht, aus einem (eigentlich funktionierenden) System entfernen kann? Ob sich eine generische Bösewicht-Inszenierung und ein systemisches Denken grundsätzlich ausschließen, ist an dieser Stelle nicht geklärt. Im Falle von *DETROIT* ist jedenfalls eine manichäische Konstruktion zentral, mit der sich die Polizisten als Verdichtungsbereich des (wütenden, zornigen) Unrechtgefühls anbieten.¹²⁰ Es bleiben dennoch Zweifel an der Annahme eines funktionierenden

118 Sims: *DETROIT: A Film by White People for White People*.

119 Sims: *DETROIT: A Film by White People for White People*. Dies macht er auch daran fest, dass der Hauptschuldige im Film eine fiktive Figur mit geänderten Namen sei und anders als andere Personen (etwa die Getöteten) nicht direkt referenziert werde.

120 Zur Unterscheidung zwischen Verankerungspunkt, „worüber gezürnt wird“ und Verdichtungsbereich, „auf den man zornig ist“ in Bezug auf den Zorn als Unrechtsgefühl siehe Hermann Schmitz: *Das Reich der Normen*. Freiburg / München 2012, S. 60–66.

Systems bzw. unproblematischer Strukturen, wenn die Krise hier auch andere gesellschaftliche Bereiche und Institutionen erfasst hat – etwa die Justiz, aber auch die bereits erwähnte Medienberichterstattung, deren Rhetoriken im Licht des Genrekinos und seiner zirkulierenden Typen, Ikonografien und Ausdrucksmodalitäten erscheinen, so etwa im Fall des Kriegsfilms. Hervorheben möchte ich auch ein strukturelles Moment der Western-Posen, die, angefangen mit dem letzten Lawrence-Gemälde (Panel 42), wiederkehren und als Reservoir für die (Bilder und Selbstbilder der) Polizistenfiguren – als Teil der performativen Rollenspiele des Films¹²¹ – fungieren und damit andeuten, inwieweit auch das Genrekinos hinsichtlich struktureller Rollenbilder impliziert ist. Mit Blick auf die Erinnerung an das Verbrechen eröffnen die Archivfotografien am Ende des Films, die dem Gedenken an die historischen Opfer gewidmet sind, in ihren Kontrastverhältnissen zwischen individuellen Körpern und Institutionen durchaus ein Spannungsfeld.

Sims' Aufzählung alternativer Geschichten und möglicher Szenen ließe sich auf der einen Seite als Auslassungen und Inadäquatheit der Repräsentation der Ereignisse von 1967 in Detroit deuten.¹²² Auf der anderen Seite lässt sie sich aber auch als Verweis darauf verstehen, inwieweit auch andere Perspektiven erfahrbar gemacht werden können, etwa Handlungen einer ‚Community‘: „I wish the producers had included a scene or two about the mock trial Shrine of Black Madonna, a Pan-African Orthodox Christian Church, organised for the three cops, who were acquitted in the real courts.“¹²³ Sims schreibt schließlich: „I have to wonder if this Passion of Christ level of brutality is what drives the white guilt that fuels temporary race-based empathy.“¹²⁴

Der Vorwurf an Bigelow, dass schwarze Figuren fast ausschließlich „auf die Rolle des Opfers abonniert seien“,¹²⁵ wird vom Film selbst als Frage journalistischer Mediendarstellungen nach dem Freispruch der Urteilsverkündung aufgegriffen.¹²⁶

121 Die Doppelbödigkeit und Wendungen mehrerer Performances greifen wiederum auf Ausdrucksformen des Thrillers zurück.

122 „I wish there had been a black woman's voice somewhere, anywhere.“ Sims: DETROIT: A Film by White People for White People.

123 Wie auch andere Kritiker*innen verweist Sims außerdem darauf, dass der Film besser in Detroit und nicht in Boston hätte gedreht werden sollen. Sims vermisst eine fehlende Einbindung lokaler Gemeinschaften in die Produktion des Films, wenn er schreibt: „This would have given Detroiters the opportunity to be part of the re-enactments and space to witness how art can promote discourse from the inside out.“ Sims: DETROIT: A Film by White People for White People.

124 Sims: DETROIT: A Film by White People for White People. Explizit findet sich der Verweis auf den Film THE PASSION OF CHRIST (Mel Gibson, USA 2004) auch in der besprochenen Filmkritik von Richard Brody.

125 Zu diesem Vorwurf „von Teilen der amerikanischen Presse“ siehe Kienzl: DETROIT.

126 TC: 02:05:49–02:06:44.

Parallel montiert mit den sich gratulierenden Angeklagten und uniformierten Polizisten im Inneren des Gerichtsgebäudes sind die Interaktionen mit der Presse auf den Treppenstufen zum Gericht („*What we have witnessed today is a disappointment to the justice system, to the state of Michigan*“, proklamiert Congressman Conyers in einem direkten Statement). Der zornige Kommentar einer älteren schwarzen Dame wird abrupt durch einen Schnitt und ein „*Thank you Madam*“ von einem Reporter beendet, der sich umgehend an Aubrey Pollard Sr. wendet: „*Mr. Pollard, how do you feel about losing your son?*“ Aus dem Off hört man jemand wütend rufen: „*How do you think he feels? How would you feel? How would you feel?*“ In der schnellen Taktung von unterschiedlichen Stimmen verharrt der (Kamera-)Blick einige Sekunden auf dem Gesicht des Vaters, bevor dieser in gedämpfter Tonlage, aber äußerst prononciert ausspricht: „*It's a terrible pain.*“ Eine junge Frau, seine Tochter, die seitlich hinter ihm auf der Treppe steht, ergänzt gereizt: „*A pain that never goes away.*“ Während im Inneren des Gerichts weiter gratuliert wird, die Familie davongeht und der von Reportern umringte Congressman Conyers gezeigt wird, hört man diesen diskutieren:

Listen, sir, will you conduct yourself with a little bit of empathy? We are here today to witness the justice system at work and we demand that police criminality be treated the exact same way as any other form of criminality.

Mit dem erneuten Umschnitt auf die uniformierten Polizisten im Inneren entgegnet ein Reporter: „*Some people would say it's wrong to judge the police for making their jobs.*“ „*Nice try*“, antwortet Conyers kühl, „*you have my statement.*“ Mit Beginn des Satzes ist Dismuke, der mitangeklagte ‚Bystander‘, in einer längeren Großaufnahme zu sehen, die die expressiven Regungen seiner Mimik fokussiert. Aus dem Hintergrund im Off spricht leise eine Frau: „*What a shame.*“ Conyers deklariert: „*Police criminality needs to be treated the same as any other form of criminality.*“

Eine auf mehrere Figuren aufgeteilte Rede vollzieht sich als affektdramaturgischer Parcours, der auf eine Anklage, auf ein moralisches Ungerechtigkeitsgefühl hinausläuft. Wogegen erhebt der Film Einspruch? Kritisiert wird auch die sensationalistische Frage des Reporters. Ausgehend von dieser Szene ließe sich das Kalkül der Reenactments im Modus des ‚Dabei-Seins‘ weniger als Form des Nachfühlers eines spezifischen Schmerzes der Angehörigen denken. Die Affektdramaturgie des ganzen Films zielt vielmehr darauf ab, dass der *Algiers Motel Incident* als ein Verbrechen (auch im Modus des ‚Es ist so gewesen‘) erfahren wird, das durch die Justiz nicht verurteilt wurde: kein individuelles Trauma, sondern ein „Sense of Commu-

nality“.¹²⁷ Adressiert wird eine „*rising tide*“, die Gemeinschaft einer Gegenwart, in der Polizeiverbrechen (noch) nicht wie andere Verbrechen behandelt werden und Polizeigewalt (noch) nicht dementsprechend bestraft wird.

Hinsichtlich des Einspruchs von DETROIT ist nicht die Klassifizierung des Films als Spielfilm oder Dokumentarfilm, als fiktional oder dokumentarisch per se entscheidend. Eine intervenierende Selbst-Verortung, nicht zuletzt mit Bezug auf die Bewertung der Ereignisse als „*Riots*“ oder „*Rebellion*“, hängt sowohl an der Aneignung von zeitgenössischen dokumentarischen Berichten als auch an der fiktionalen Sichtbarmachung von Verbrechen im filmischen Einspruch gegen die Rhetorik eines „*protect people and property*“. Ein dokumentierender Blick der Investigation erscheint im (türkisen) Lichte eines traumatischen Erinnerns und der Polyphonie schwarzer Kunst. In diesem Sinne ist die Redeperspektive von DETROIT auch nicht mit dem Duo Bigelow/Boal gleichzusetzen.

Der Prolog von DETROIT eröffnet den Vektor eines „*inevitable change*“. Durchaus in dieser Fluchtlinie bildet der Song *It ain't fair* ein zentrales Moment für das Zuschauergefühl. Der Film mobilisiert durch eine geteilte Erinnerung an einen (anhaltenden) Schmerz eines immer noch aktuellen Unrechts und zielt auf eine Empörung, die gerade auf die Aktualisierung (und Aktualität) des Reenactments setzt. Ein Einspruch gründet in der Erinnerung an ein juristisches Urteil und dem Umstand, dass die verantwortlichen Polizisten freigesprochen wurden – und dies gerade vor dem Hintergrund, dass dies eine wiederkehrende Nachricht auch jüngst vergangener Prozesse im Kontext von Polizeigewalt ist. Die Distanz oder Nähe von historischen und zeitgenössischen Nachrichten über Polizeibrutalität und juristische Prozesse gegen Polizeibeamte wird durch die Verflechtung mehrerer Serien von Archivmaterial, verschiedenen thematisierten Institutionen und unterschiedlichen Redeperspektiven konstelliert.¹²⁸ Die Serie von vergangenen und zukünftigen Zeugenvideos von Polizeibrutalität, von Rodney King, Oscar Grant, Eric Garner oder George Floyd, ist somit Teil des kritischen Horizonts von DETROIT, das heißt der sich ständig verändernden Horizonte einer anderen Produktion, nämlich unserer gegenwärtigen Filmwahrnehmung, unserer Beziehung zu Ereignissen in einer audiovisuellen Kultur. Der Abstand zwischen historischem Prozess und zeitgenössischen Verfahren wird als zeitliches Verhältnis in der musikalischen Zeitreise des Abspanns moduliert. Wenn der Film in seiner poetischen Logik ein Schuldgefühl als Selbst- und Weltverhältnis erzeugt, dann bindet sich dieses Gefühl gerade an die Perspektive einer Gesellschaft, die immer

¹²⁷ Vgl. im Verweis auf Richard Rorty: Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 32. Siehe Richard Rorty: *Achieving Our Country. Leftist Thought in Twentieth-Century America*. Cambridge 1998, S. 101.

¹²⁸ Diese Serienbildungen sind für das Sichtbarmachen von Strukturen zentral.

noch auf Unrecht gründet und weiterhin einen strukturellen Rassismus perpetuiert: Der angekündigte „Change“ ist ausgeblieben. Der Film zielt auf das ‚Wir‘ einer Gesellschaft, welche die Wiederholung eines solches Unrechts zulässt bzw. nicht zu verhindern weiß. Auch wenn die *BlackLivesMatter*-Bewegung nicht explizit erwähnt wird, lässt sich nicht zuletzt im Schlussappell des Films, der sich auf und über das Film-Ende hinaus öffnet, eine Solidarisierung mit der Bewegung ausmachen.

3.7 *Black Empowerment*: BLACKKKLANSMAN

Im Sommer 2017, einige Monate nach dem Ende der Präsidentschaft Barack Obamas, kam DETROIT in die US-amerikanischen Kinos. Im selben Jahr nahm die Produktion eines anderen Films konkrete Züge an: BLACKKKLANSMAN. Nachdem Spike Lee im September die Regie übernahm – ursprünglich war Jordan Peele, der Regisseur von GET OUT (USA 2017) vorgesehen, der schlussendlich als Produzent mitwirkte¹²⁹ –, begann der Dreh bereits im Oktober 2017. Im Mai des folgenden Jahres feierte der Film dann seine Premiere bei den 71. Internationalen Filmfestspielen in Cannes. Im Folgenden soll die Modulation der Redeperspektive von BLACKKKLANSMAN mit DETROIT verglichen und dabei aufgezeigt werden, in welcher Weise sich ersterer als *Black Empowerment* verortet. Wenn darin noch die angeführte Kritik an DETROIT widerscheint, so geht es nicht um die Behauptung, dass es sich bei BLACKKKLANSMAN um eine explizite Reaktion auf jenen handele. Durchaus lässt sich der Film aber als affektive Intervention in einem audiovisuellen Diskurs zur *BlackLivesMatter*-Bewegung beschreiben.¹³⁰ (Wie bereits zuvor bei DETROIT wird die modulierte Redeperspektive von BLACKKKLANSMAN nicht in ihrem gesamten Verlauf beschrieben, sondern anhand ausgewählter, zentraler Aneignungen von Archivbildern und Found Footage.)

Beide Filme zeichnen sich durch eine Redeperspektive aus, die an den Übergängen und Verhältnissen zur Gegenwart interessiert ist und deren Verortung auch durch dokumentarische Bezüge auf eine gemeinschaftlich geteilte Welt geprägt wird. Dabei unterscheidet sich BLACKKKLANSMAN von DETROIT nicht nur mit Blick auf das Zuschauergefühl – etwa durch die Ausdrucksmodalität des Komischen –, sondern in der Reflexion eines afroamerikanischen Kinos und der Darstel-

¹²⁹ Auf Parallelen zu GET OUT mit Blick auf die Frage der Affektökonomie werde ich hier nicht detaillierter eingehen. In der Perspektive des vorliegenden Vergleichs kann auch das Verhältnis von GET OUT zu GUESS WHO'S COMING TO DINNER (Stanley Kramer, USA 1967) betrachtet werden.

¹³⁰ Die Formulierung „Black Lives Matter“ wird – anders als in DETROIT – in der Schlusssequenz von BLACKKKLANSMAN explizit verwendet.

lung von Schwarzen, ihrer Präsenz im und für das Kino. Mit Blick auf den Einsatz von Found Footage zeigt sich ein expliziter Rekurs auf die Filmgeschichte.¹³¹ Im Falle dieser Selbst-Verortung geht es nicht um eine subtile Poetik.¹³² Man kann vielmehr behaupten, dass der Film auf starke Kontraste setzt und darin gerade sein Wirkungskalkül zur Reflexion ausstellt, als ein essayistisches Pamphlet.

(Mobilisierungs-)Auftakt: Rassismus in der (Film-)Geschichte

BLACKKKLANSMAN beginnt mit einem Klang (der Mobilisierung): Ein Trommeln begleitet die Produktionslogos noch vor der ersten Einstellung des Films. Bei dieser handelt es sich um eine prominente Kamerabewegung aus dem Archiv der Filmgeschichte, nämlich aus GONE WITH THE WIND (VOM WINDE VERWEHT, Victor Fleming, USA 1939), zu deren enunziativer Dimension sich Metz im Rekurs auf Casetti äußert:

Letzterer [Casetti, J. S.] wählt ein- oder zweimal das Beispiel einer berühmten Szene aus GONE WITH THE WIND [...], wo eine deutlich markierte und spektakuläre Kamerafahrt nach hinten Scarlet [sic!] – direkt nach der Schlacht von Atlanta – inmitten von Tausenden von Toten und Verwundeten, die auf dem Boden liegen, „verliert“. Seiner Ansicht nach verbildlicht diese Kamerabewegung zugleich die Art und Weise, wie die Szene konstruiert ist (d. h. den Enunziator) und die Art und Weise, auf welche sie um Dechiffrierung fragt (d. h. den Enunziatär). Dies ließe sich zwar von der gesamten Sequenz sagen, aber es ist sicherlich zutreffend.¹³³

Durchaus mit Bezug auf jene Kamerafahrt heißt es weiter: „Überdies entziffert der Leser im Prinzip nichts anderes als das, was der Schreiber hinterlegt hat.“¹³⁴ In der vorliegenden Studie meint hingegen das Filme-Sehen keinen Akt der Dechiffrierung, sondern die Herstellung von Bewegungsbildern, deren filmanalytische Rekonstruktion sich nicht auf die Kamerabewegung reduzieren lässt.

In GONE WITH THE WIND ist die Einstellung der nach oben zurückfahrenden Kamera eingebettet in eine szenische Komposition: Inmitten des Kriegstreibens – eine

¹³¹ Eine Reflexivität von DETROIT ließe sich etwa auch entlang der Besetzung von John Boyega analysieren. In diesem Sinne ist die Differenzierung zwischen den beiden Filmen nicht als das Bemessen einer reflexiven Dimension misszuverstehen.

¹³² In einer Filmkritik zu BLACKKKLANSMAN heißt es: „Lee’s argument begins and ends with the fact that this is an unsubtle moment in America“. David Sims: With BLACKKKLANSMAN, Spike Lee Sounds the Alarm About America’s Past and Present. In: *The Atlantic* (2018). <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/08/blackkkklansman-review/566915/> (letzter Zugriff: 18.01.2024).

¹³³ Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 23.

¹³⁴ Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, S. 23.

Frau liegt in den Wehen – sucht Scarlett O’Hara Doktor Meade. Sie bewegt sich, parallel mit der Kamera, durch Kutschen, vorbei an verwundeten Soldaten, die auf Bahren getragen werden. Mit einem Schnitt springt die Kamera heran: Scarletts hastiger Gang kommt direkt vor der Kamera zum Halt. In einer Nahaufnahme blickt sie mit verzerrtem Gesicht umher, ins Off der Kamera. Durch das Zusammenspiel von Mise en Scène, Kamerabewegung, Schauspiel und Tongestaltung lässt sich die Figuration einer verengenden (An-)Näherung beschreiben. So perspektiviert erscheint jene anschließende, sich entfernende Kamerabewegung noch als Teil einer Ausdrucksbewegung, in der das ‚Verlieren‘ des Figurenkörpers in einer Totalen antwortet auf die vorherige sich verengende Annäherung an das Mienenspiel Scarletts. Dabei ist das ‚Verlieren‘ gerade nicht als rein visuelles (Blick-)Verhalten zu fassen. Vielmehr rührt der Eindruck daher, dass Scarletts Stimme – nach ihrer Frage: „*Have you seen Dr. ... ?*“, die von einem Bahrenträger mit „*Move aside lady*“ quittiert wird, und weiteren Rufen nach dem Doktor – übertönt wird vom orchestrierten Score. Dieser greift das Trompetensignal *Taps* auf, das in den USA bei militärischen Trauer- und Beisetzungszeremonien gespielt wird. Gleichzeitig entfernt sich der Kamerablick in einer vertikalen Aufwärtsbewegung immer weiter von Scarlett. Ein Tableau ergibt sich, dessen Tiefendimension durch ein Bahngleis in der Bildmitte noch zusätzlich betont wird. Wenn sich schließlich links eine Konföderierten-Flagge ins Bild schiebt und ein neuer Fokuspunkt im Bildvordergrund entsteht, hat am Ende der Kamerabewegung eine Ersetzung stattgefunden, wird also die Figur von der Flagge abgelöst.

Eben diese Einstellung eröffnet BLACKKKLANSMAN – allerdings neu vertont: die erwähnten Trommel-Klänge, die zu den Produktionslogos erklingen und sich in jener Einstellung fortsetzen, sind in GONE WITH THE WIND nicht zu hören. Der Klang der Trommeln grundiert in BLACKKKLANSMAN die Aneignung von zwei Melodien bekannter Südstaaten-Lieder.¹³⁵ Zunächst spielen dezente Bläser und einsetzende Streicher eine Melodie aus dem Lied *Dixie* (Daniel Decatur Emmett). Sie erscheint durch das langsame Tempo gedehnt. Mit einem Klaviereinsatz beginnt die im Gegensatz dazu beschleunigte Melodie aus *Old Folks at Home* (Stephen Foster). Sie erhält eine weitere Steigerung durch einen Halbtonsprung, den es in GONE WITH THE WIND nicht gibt, wenn dort im letzten Drittel der Einstellung diese Melodie ebenfalls, allerdings deutlich getragener zu hören ist. Der Score von BLACKKKLANSMAN bearbeitet einige zentrale Dynamiken der Filmmusik von GONE WITH THE WIND, die von einem schweren Streicherteppich geprägt ist, von kurzen Bläser-Fanfaren und einem finalen Strei-

135 Dabei greift der Film das Prinzip der Filmmusik von GONE WITH THE WIND auf, die verschiedene Melodien einflechtet. Zu einer videographischen (Vergleichs-)Analyse siehe: Jasper Stratil: A World (Not) Gone With the Wind – From the Perspective of BLACKKKLANSMAN. In: *Ringvorlesung „Fiktionale Welten“*, FU Berlin (2022). <https://vimeo.com/706545261> (letzter Zugriff: 09.03.2024).

cher-Bläser-Crescendo, einem erneuten Aufgreifen des *Taps*, in jenem Moment, in dem sich die rot-weiß-blaue Konföderierten-Flagge von links in den Bildvordergrund schiebt. Die buchstäbliche Verschiebung von Scarlett zur Konföderierten-Flagge ist eine mit der Geste des *Taps* affirmierte Fokusverschiebung. Dagegen zeichnet sich die Filmmusik von BLACKKKLANSMAN nicht nur durch einen weniger flächigen Klang aus, auch endet sie nicht mit einem ‚Fanfarenappell‘, sondern mit dem langgezogenen Verklingen der *Old Folks at Home*-Melodie. Gerade darin manifestiert sich ein Verhalten gegenüber dem Erinnern an Leid und Schmerz, das sich triumphierend an eine Flagge knüpft. In diesem Zusammenhang ist auch auf die neu eingesprochene Stimme Scarletts zu verweisen. So hört man im Falle von BLACKKKLANSMAN die gesteigert klagenden Rufe: „*Have you seen Dr. Meade? Dr. Meade? Oh, can you help me find Dr. Meade?*“ Nach einer Pause und einem lauten Aufseufzen: „*God, help us*“ Und zusammen mit einem Crescendo der Musik laut, noch klagender: „*God, save the Confederacy!*“ Es folgt ein deutlich zu hörendendes Weinen und Schluchzen. Insbesondere durch die Präsenz der Stimme geht Scarlett in dieser Einstellung gerade nicht ‚verloren‘, sondern scheint eher durchs Bildzentrum zu stolpern. Wird in *GONE WITH THE WIND* das Schauspiel in eine Bewegung der Welt, insbesondere mit dem markanten Aufgreifen des *Taps* in der Filmmusik, in einen melodramatischen Ausdruck überführt, dann wird hier das Anrufen der Konföderation explizit gemacht und dabei in der Verschränkung der neuen Stimme mit der musikalischen Steigerung eine Spaltung in eine melodramatische Ausdrucksfiguration eingezogen. In dieser Spaltung entsteht und durch sie besteht ein satirisches Verhalten. Dieses wird durch den Wechsel zum 4:3-Bildformat nach den Produktionslogos als Distanz einer historischen Wahrnehmung von BLACKKKLANSMAN inszeniert. Durch leicht verschwommene und abgerundete Bildkanten erinnert die angeeignete Einstellung in einem entsättigten, matten Farbspektrum an eine abgenutzte Filmprojektion.¹³⁶

In der Modulation der Redeperspektive von BLACKKKLANSMAN werden verschiedene Bildmotive und (Akzent-)Farben über einen Perspektivwechsel hinweg fortgeführt. Auch in der nächsten 4:3-Einstellung nach der satirischen Aneignung einer melodramatischen Figuration und der rahmenden Inszenierung von *Found Footage* hängt eine Konföderierten-Flagge im Bild, nun aber in Schwarz-Weiß im Bildhintergrund. In roter Farbe ist allein ein Name als Bauchbinde eingeblendet: Dr. Kennebrew Beaugard. Ein Mann mit markanter Brille betritt das Bild und adressiert direkt eine Zuschauerschaft: „*Hello, my fellow Americans.*“ Er setzt sich an einen Schreibtisch und blickt in die Kamera:

¹³⁶ Es wird dadurch auch ein Archiveffekt hervorgerufen.

They say we may have lost the battle but we didn't lose the war. Yes, my friends, we are under attack. You may have read about this in your local newspapers or seen it on the evening news. That's right. We are living in an era marked by the spread of integration and miscegenation.

Die Farben der Flaggen verschwinden nicht gänzlich im Schwarz-Weiß, sondern wandeln sich zum Rot der Bauchbinde im Raum einer Fernsehansprache, in der eine (fiktive) Figur mit dem Ethos eines Experten auftritt.¹³⁷ Gespielt wird Dr. Beaugregard von Alec Baldwin, dessen Besetzung eine relevante Dimension der Redeperspektive dieser Sequenz eröffnet, nämlich die Historizität seiner Auftritte in verschiedenen komödiantischen Rollen. Neben der Sitcom 30 ROCK (Tina Fey, USA 2006–2013) sind hier insbesondere verschiedene SATURDAY NIGHT LIVE-Skette herauszustellen, in denen Baldwin seit 2016 den US-Präsidenten Donald Trump verkörpert.¹³⁸ Entscheidendes Moment der Parodie sind wiederkehrende Manierismen einer Individualität, das heißt eines Typus im Sinne Cavells. Er verweist darauf, wie Typen zum Gegenstand von Imitationen werden:

They provided, and still provide, staples for impersonators: one gesture or syllable of mood, two strides, or a passing mannerism was enough to single them out from all other creatures. They realized the myth of singularity.¹³⁹

Allerdings kann nicht nur Trump als (imitierter) Typus beschrieben werden, sondern auch Baldwin – nicht im Sinne einer durch einen bellenden, griesgrämigen, schmollenden Ausdruck gekennzeichneten Identität, sondern vielmehr das (fortlaufende) Entdecken Baldwins als Individualität in verschiedenen Rollen, in diesem Falle der Verkörperung eines anderen Typus.¹⁴⁰ Weniger die akkurate Nachahmung Trumps (seiner Stimme, Körperhaltung, Gestik, Mimik etc.) steht im Vordergrund, sondern die Wahrnehmung von Trump als und durch Baldwin.

Geht es nun hier – mit Blick auf die Redeperspektive – darum, dass Alec Baldwin als reale Person, als Enunziator des Schauspiels (wieder-)erkannt wird?¹⁴¹ Zu

137 Eine konkrete Berufsbezeichnung wird nicht gegeben: handelt es sich um einen Wissenschaftler, einen Politiker, ein hochrangiges Mitglied des Ku-Klux-Klans?

138 Baldwin hält aktuell den Rekord von 17 *Host*-Auftritten bei SNL seit 1990, dazu kommen noch verschiedene weitere Gastauftritte.

139 Cavell: *The World Viewed*, S. 35.

140 „Does this mean that movies can never create individuals, only types? What it means is that this is the movies' way of creating individuals: they create *individualities*. For what makes someone a type is not his similarity with other members of that type but his striking separateness from other people.“ Cavell: *The World Viewed*, S. 33.

141 Siehe etwa den spektakularisierenden Modus bei Odin. Vgl. Odin: *Kommunikationsräume*, S. 78.

unterscheiden ist zwischen der Aufzeichnung Baldwins und dessen Erscheinen als „screen performer“ – „[t]he creation of a fictional presence“: „The idea of a type, for example, is raised as a way of grasping the particular ways in which the human being is fictionalized – which is to say, molded – by film.“¹⁴² Mit Baldwins „screen performance“ als Fall filmischer Diskursivität – der Wiederholung einer Differenz des Typus bzw. des Typus durch differenzierende Wiederholung¹⁴³ – verortet sich die Redeperspektive durch filmische Fiktionalisierungsprozesse, in denen unterschiedliche Bezüge verwoben sind. So rufen insbesondere Sprechweise und direkte (Kamera-)Adressierung frühere Parodien seiner SNL-Skette auf, bzw. kreuzen sich verschiedene mediale (Fernseh-)Ansprachen: die öffentliche politische Rede des US-Präsidenten (Trump), der Stand-Up des SATURDAY NIGHT LIVE-Hosts und die Inszenierung eines historischen 1950er-Jahre-Fernsehsettings. Die Performance des Typus Alec Baldwin in BLACKKLANSMAN ist an diese Geschichtlichkeit einer Adressierung gebunden.

Im Folgenden vollziehen sich mehrere Wandlungen der Rede Baldwins, die mit verschiedenen Medienwechseln und Situationen der Adressierung einhergehen. So wird die Inszenierung einer Fernsehansprache unterbrochen durch die Einstellung eines Projektors: dem Klacken beim Einschalten des Geräts, dem Rattern des Projektors und Lautartikulationen Baldwins aus dem Off – ein lautes,

142 Cavell: *The World Viewed*, S. 209. „The actor’s role is his subject for study, and there is no end to it. But the screen performer is essentially not an actor at all: he is the subject of study, and a study not his own.“ Cavell: *The World Viewed*, S. 28. Siehe zur Photogenese Cavell: *What Becomes of Things on Film?* Zum „screen performer“ als „presence of shadows“ schreibt James Baldwin: „The distance between oneself – the audience – and a screen performer is an absolute: a paradoxical absolute, masquerading as intimacy.“ James Baldwin: *The Devil Finds Work* [1976]. In: ders. (Hg.): *Collected Essays*. New York 1998, S. 479–572, hier S. 500.

143 Qualitäten werden durch die „screen performance“ entdeckt. Auszugehen ist nicht von einem ‚fixen Kern‘ des Typus, der sich in singulären Manierismen ausdrückt. Fasst man die konkreten Gesten eines Typus als Besonderes und eine Identität als Allgemeines, dann verkehrt man ihr Verhältnis bzw. unterschlägt vielmehr den zweifachen prozesshaften Charakter der Individualität, also die Tatsache, dass vielmehr die Individualität in einem Prozess durch den spezifischen Film erst hervorgebracht werden muss (bzw. jeweils die Grenze des Typus auszuloten ist). Der Typus als Individualität lässt sich nämlich erst im doppelten Sinn des Wortes „distinctness“ als „Deutlichkeitseffekt“ der Wiederholung greifen: Der Typus unterscheidet sich durch seine Manierismen von anderen und wird als Typus erkennbar.

Die „recurrence“ eines Typus ist insofern auf das Problem von Differenz und Wiederholung zu beziehen: Wenn das Erscheinen eines Typus keine „fixierte, abgeschlossene Form, und dennoch auch kein Einzelfall, sondern Wiederholung“ ist, dann eben nicht im Sinne einer Wiederholung von gewöhnlichen Punkten, die auf dasselbe der Identität verweisen, sondern auf eine tiefer liegende Wiederholung von ausgezeichneten Punkten, die in einer Differenz jenseits von Kriterien der Ähnlichkeit gründet: „Die eine ist Wiederholung in der Wirkung, die andere in der Ursache.“ Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung* [1968]. München 1992, S. 42.

mehrmaliges „HA“, gleich einer Stimmübung. Mit dem Projektorbild wechselt die Adressierungsweise zu einem Briefing, einer Vortragssituation, die sich aus einer Konstellation von Körper, Projektion und deiktischen Gesten ergibt. Archivbilder werden auf Baldwin und die Wand hinter ihm projiziert: „*The Brown decision* –“ Baldwin räuspert sich und ruft mehrmals laut „ah, ah, ah“. In einer neuen Einstellung – wiederum mit rotgefärbter Texteinblendung: „Little Rock Nine. Central High School. Little Rock, Arkansas 26. August 1957“ – setzt er noch einmal an: „*The Brown decision forced upon us by the Jewish-controlled puppets on the U. S. Supreme Court compelling white children to go to school with an inferior race.*“ Dabei deutet er mit einem Zeigestab auf eine schwarze Frau in der Projektion seitlich hinter ihm: die (expressive) Geste einer menschenfeindlichen Ideologie.

Lautakzente wie das auffällige Räuspern Baldwins strukturieren und unterbrechen wiederholt die Rede, die als Vortrag mit dokumentarischen Zeigegesten und Archivbild-Projektion beginnt und von einem breiten ‚Streicherteppich‘ untermalt wird. Die getragene, nostalgische Tonalität der Musik fügt sich ein in die Dramaturgie der „screen performance“ einer Rede, zu der auch die Differenz von Found Footage-Projektion und Baldwins parodistischem Auftritt – als Teil eines fiktiven Settings – im Stile eines wissenschaftlichen Vortrags gehört. Auf diesem Verhältnis von dokumentarischem Weltbezug und Baldwins fortschreitender Wandlung zur Karikatur beruht das intervenierende Darstellungskalkül.¹⁴⁴ Es ist das Bild einer rhetorischen Rede, gegen die Einspruch erhoben wird durch rhythmische Interventionen im Verhalten von Baldwins Sprechen und dem musikalischen Ausdruck. Dabei erzeugt diese Aufspaltung der zerstückelten Rede einen komischen Effekt. Der Subjektivierungsakt zielt gerade auf die Intervention in diese Ansprache. Die gesamte Sequenz (inklusive jener ersten Einstellung aus *GONE WITH THE WIND*) arbeitet betont mit polyphoner Rhythmik, mit einer mehrfachen Aufspaltung von Perspektiven, einer zeitlichen Distanz durch (und dem modulierten Blick auf) Archivmaterial als auseinanderstrebende Erinnerungen an eine amerikanische Geschichte.

Ein weiteres Mal wandelt sich das Bild der filmischen Projektion, nämlich im Wechsel zu mehrfach komplett blau oder rot eingefärbten 16:9-Projektionen. Die wiederholt direkt in die Kamera gesprochene Parole Baldwins „*We had a great way of life*“ wird kontrastiert mit kurzen Ausschnitten aus *THE BIRTH OF A NATION* (*DIE GEBURT EINER NATION*, D. W. Griffith, USA 1915), die hinter ihm bzw. auf sein Gesicht projiziert sind: Filmgeschichte wird hier zum Dokument des Rassismus. Ein kurzer Clip zeigt die inszenierte Konfrontation ‚junge, weiße Frau und be-

144 Dies gilt noch jenseits der Frage, ob es sich tatsächlich um historische Dokumente oder nachgestellte Bilder handelt.

drohlicher, schwarzer Mann im Wald‘, wobei wiederum die Frauenstimme nachsynchronisiert ist („*Oh my God*“) und damit in die Instrumentalisierung des Bilds der weißen Frau interveniert. Der nachsynchronisierte Clip führt zu einem Neuansetzen von Baldwins Sprechen sowie des Scores; ein zweiter Clip führt zu lautem Brüllen Baldwins und der Ansammlung und Steigerung von stereotypen Phrasen („... *Using an army of outside northern black beast ...*“), zu der sich die filmische Inszenierung wiederum unterbrechend verhält („*Wait, what was it?*“). Das Nachschieben einer einzelnen Phrase als Schlussformel am Ende der Rede („*It’s an international Jewish conspiracy. May God bless us all.*“) erzielt erneut einen komischen Effekt (zusammen mit der Erwidern durch die Sekretärin aus dem Off: „*God bless you too, Sir*“).

Die Sequenz, die mit dem frontalen Zoom auf einen knatternden Projektor endet, vollzieht sich als die Wandlung einer filmischen Projektion vom Medium der Unterdrückung zur Eröffnung von Gegenbildern. Sie ist Auftakt und Teil einer filmischen Weltentfaltung, die sich als *Black Empowerment* in einer gemeinsamen Welt verortet. Mit der nächsten Einstellung im 21:9-Format fliegt die Kamera begleitet von einem Streicher-Crescendo über eine Hügelkette und gibt den Blick auf eine bewaldete Berglandschaft frei, während ein Titelthema auf einer E-Gitarre einsetzt. Dieses ist auch in der nächsten Einstellung zu hören, dem statischen, stark aufsichtigen Blick auf einen Steinplattenboden mit einem abstrakten Kachelmuster. Von rechts fliegt ein Schriftzug ins Bild: „Dis joint is based upon some fo’ real, fo’ real sh*t“.¹⁴⁵ Der Text verschwindet nach links aus dem Bild und von oben schiebt sich der Titel „BlackKlansman“ in die Bildmitte.¹⁴⁶ In dem Moment, in dem der Titel nach unten aus dem Bild verschwindet, betritt von oben Ron Stallworth (John Washington), der modisch gekleidete Protagonist, den Bildkader. Er blickt hoch in die Kamera (Abb. 16).

Der Blickpunkt wird offenbart mit dem Umschnitt und dem untersichtigen Zoom auf ein großes Banner, auf dem zu lesen ist: „Join the Colorado Springs Police Force. Minorities encouraged to apply“. Unschwer lässt sich der Beginn einer fiktionalen Filmhandlung beschreiben, bei dem der Figurenblick in dieser Entgegensetzung zweier Kamerablicke in einem Handlungsraum (der 1970er Jahre in Colorado) verortet ist. Der Blick in die Kamera ist aber zunächst einmal gebunden an den Auftritt einer Figur, der entlang grafischer Vektoren ausgerichtet ist. Der Figurenkörper erscheint als ein Element auf einer planen grafischen Oberfläche, das dem gleichen Bewegungsimpuls folgt wie der Filmtitel. Der direkte Blick in

¹⁴⁵ Auffällig ist nicht nur die umgangssprachliche Ansprache: Die Bezeichnung des Films als „joint“ verwendet Spike Lee wiederkehrend in den Titelsequenzen seiner Filme.

¹⁴⁶ TC: 00:04:34.



Abb. 16: Gegenblick: Auftritt Ron Stallworth (John Washington) in *BLACKKLANSMAN*.

die Kamera verknüpft die Figur mit dem frontalen Blick des Projektors zuvor. Diese Verknüpfung wird erneut in einer späteren Sequenz des Films aufgegriffen, in der zwei Gemeinschaftsinszenierungen parallel montiert werden.

Oral History versus *THE BIRTH OF A NATION* als KKK-Kino

Die Sequenz beginnt mit einem abrupten Tonwechsel.¹⁴⁷ Keine Filmmusik ist zu hören, dafür Vogelgezwitscher und eine Stimme aus dem Off: „*That started out as a nice spring day ...*“ Auf die kurze, untersichtige Ansicht eines Baums und eines Hauses, an dem ein weißes Plakat hängt („ALL POWER TO ALL DA PEOPLE“), folgt ein Heransprung an das Haus aus anderer Perspektive.¹⁴⁸ Die Stimme spricht weiter, während bedrohliche Musik einsetzt: „... *back there in Waco, Texas.*“ Zu sehen ist eine frontale Ansicht des Hauses mit einer gestreiften Flagge in den panafrikanischen Farben Rot, Schwarz und Grün, dann ein schneller Wechsel auf eine ähnliche Perspektive wie zuvor: Über drei Plakaten hängt ein schwarzes Banner mit goldener Schrift („COLORADO COLLEGE BLACK STUDENT UNION“). „*May 15, 1916*“, spricht die Stimme weiter in der Einstellung, die einen Raum voller Zuhörer*innen zeigt, die dicht gedrängt sitzen oder stehen und deren Blicke auf einen Punkt im Off gerichtet sind; die Kamera schwenkt dabei nach rechts. „*Jesse Washington ...*“ – im Umschnitt

147 TC: 01:33:43–01:43:05.

148 Drei weitere Plakate sind zu lesen: „KKK WON'T TAKE OUR RIGHTS AWAY“, „PEACE NOW“, „STOP THE KLAN STOP RACISM“.

sitzt Harry Belafonte als angeblickter Sprecher in einem *peacock chair*¹⁴⁹ – „... was a friend of mine. He was 17. I was 18.“ In einer näheren, schräg-untersichtigen Aufnahme spricht Belafonte: „We kind of looked at Jesse and called him slow. Today, you'd call him mentally retarded.“ In der nächsten totaleren Einstellung bildet der sitzende Belafonte das Bildzentrum – umringt von schwarzen Frauen, die jeweils eine historische Fotografie vor sich halten: „They claimed Jesse raped and murdered a white woman ...“ Unmutsbekundungen sind aus dem Off zu hören. Eine kurze Serie von Nahaufnahmen zeigt Reaktionen des Publikums – „... by the name of ...“ – dann wieder die vorherige Kameraperspektive „... Lucy Fryer.“ Erneut Geräusche aus dem Publikum: „They put Jesse on trial, and he was convicted by an all-white jury“; in einer Nahaufnahme hebt Belafonte – „after they deliberated for only four minutes“ – vier Finger. Das Publikum, das nun zu sehen ist, stöhnt laut auf. Inszeniert wird die Interaktion von Belafonte – der gerade als Schauspieler, Sänger, Bürgerrechtsaktivist Harry Belafonte in Erscheinung tritt, das heißt dessen Rollen-Schauspiel nicht von seiner Persona zu trennen ist – und einem jüngeren Publikum, das sich akustisch in einer Art ‚Call and Response‘-Struktur bemerkbar macht. Durch die Frauen hinter und seitlich neben dem *peacock chair* entsteht eine Kreisanordnung mit Belafonte als dem Geschichtenerzähler im Zentrum. Seine *Oral History* wird gerahmt durch die fotografischen Dokumente. Belafonte spielt weniger einen Zeitzeugen, als dass er als solcher (einer anderen Zeit) auftritt. An der durchaus aus der Zeit gefallenem Präsenz Belafontes hängt noch die Redeperspektive.

Mit der nächsten Einstellung wechselt der Ort: Zu sehen ist ein länglicher Flur, der auf eine helle Tür zuführt, aus der gleißendes Licht dringt (Abb. 17). Ein Rahmen in der Mitte des Flurs erweckt den Eindruck einer hellen Fläche in der Raumtiefe, gleich einer 4:3-formatigen Leinwand. Diesseits und jenseits der Schwelle des Rahmens entlang der Tiefe des Flures stehen auf beiden Seiten des Bildkaders Männer in weißen Kutten, vor der Tür einer mit rot-weißer Kutte und rechts daneben ein anderer in blau-weißer. Letzterer, Grand Wizard David Duke (Topher Grace), hält eine Rede, die sich in einer längeren Nahaufnahme fortsetzt. Es ist der Beginn eines Ku-Klux-Klans-Initiationsritus, der im Folgenden mit der Zeitzeugen-Erzählung Belafontes gegengeschnitten wird.

Nicht zuletzt werden dabei auch zwei (Rede-)Räume kontrastiert: Der kreisförmigen Bühnensituation von Belafontes *Oral History* steht eine zentralperspektivische Anordnung entgegen, die auch den zweiten größeren Versammlungsraum kennzeichnet, in dem es ebenfalls eine Raumtrennung durch eine gerahmte Schwelle

¹⁴⁹ In einem *peacock chair*, einem durchaus beliebten Foto-Prop, sitzt auch Huey Newton, einer der Mitbegründer der *Black Panther Party*, in einer ikonischen Fotografie aus dem Jahr 1967, die wiederholt aufgegriffen wird, etwa in Konzert-Performances von Beyoncé oder im Design des Throns in dem Marvel-Film *BLACK PANTHER* (Ryan Coogler, USA 2018).



Abb. 17: KKK-Initiation als Kino-Raum.

gibt. Hier findet die Taufzeremonie statt. Aufgereiht auf einer Bank sitzen die wartenden, werdenden Ku-Klux-Klan-Mitglieder. David Duke steht auf einer gerahmten (Altar-)Bühne, auf der, im Bildhintergrund sichtbar, verschiedene Kerzen verteilt sind. Blickt die Kamera zunächst frontal untersichtig auf Duke, so blickt sie in einem Gegenschnitt an einem rückseitig mit großen Glühbirnen beleuchteten Kreuz vorbei auf die aufgereihten Männer hinab, die jeweils die Kapuzen der Kutten über dem Gesicht tragen. Ebenfalls eine helle Lichtfläche in der Bildtiefe ist in Einstellungen inszeniert, in denen Ron Stallworth das Haus betritt und durchquert (Abb. 17). Schließlich beobachtet Stallworth die Zeremonie durch ein kleines Fenster im Stile eines Verbindungsfensters zwischen Projektionsraum und Kinosaal. Noch bevor in diesem (Handlungs-)Raum filmische Bilder projiziert werden, erscheint er als ein Kino.

Es handelt sich um eine doppelbödige Raum- und Blickkonstruktion: Stallworth, der sich in einer räumlich getrennten Beobachterposition befindet, ist der ‚Projektionist‘ einer fragilen, Suspense-generierenden Stallworth-(Verdopplungs-)Show, die

sich im Rahmen einer verdeckten Ermittlung und Infiltration des KKK entfaltet und permanent aufzufliegen droht: Während Stallworth selbst nur per Telefon Gespräche führt, etwa mit David Duke, nimmt sein jüdischer Kollege Flip Zimmerman (Adam Driver) bei Ku-Klux-Klan-Treffen die Identität Stallworths an – so auch in diesem Initiationsritus. Mehrfach wird auf Stallworth im Fenster geschnitten, wenn sein Stellvertreter für einen Eid aufgerufen wird: „*Yes, I am a white, non-jewish American citizen*“, wiederholt Zimmermann die Worte Dukes auf der gerahmten Bühne.

Die beiden alternierenden (Handlungs-)Stränge greifen nicht zuletzt durch die Erzählung Belafontes ineinander, wenn dieser davon berichtet, dass sich nach dem Urteil ein (Lynch-)Mob bildete und Jesse durch die Straße zerrte. Vom Dachbodenfenster des Schuhputzladens habe er diese Szene beobachtet. Währenddessen sieht man Stallworth auf dem Weg zum ‚Projektionisten‘-Fenster. „*They held him down in the street.*“ Belafonte, der in einer Nahaufnahme zu sehen ist, macht eine Pause und schaut dann hoch: „*And cut off his testicles.*“ Laute Geräusche des ungläubigen Entsetzens sind aus dem Publikum zu hören; kurz sieht man eine junge schwarze Frau, die sich die Hand vor den Mund hält. In der Erzählung verbindet sich ein rituelles Erinnern, eine Form der Erinnerungskultur, mit einem Kalkül der Empörung, das in den akustischen Reaktionen Ausdruck findet und in erster Linie die Körper als Instrument nutzt. Kurz nachdem Stallworth, das heißt Zimmermann, aufgerufen wird, setzt Belafonte die Erzählung der Gräueltaten fort, die an Jesse verübt wurden: das Abschneiden der Finger, das Anzünden und Verbrennen über einem Feuer. Nachdem sich Zimmerman wieder gesetzt hat, spricht Belafonte über einen Fotografen: „*He came and took pictures of the whole thing. Those pictures were later sold as postcards.*“ Es folgen frontale Nahaufnahmen der verschiedenen Fotografien, die von den Frauen neben Belafonte gehalten werden. Stöhnen aus dem Off. Schließlich eine frontale Aufnahme von Belafonte, der eine Fotografie eines Gehängten vor sich hält und in die Kamera blickt. Umringt ist er von einer Gruppe von Personen, die ebenso alle geradeaus blicken (Abb. 18). So wie sich auch die Wahrnehmung Stallworths als Projektionist nur im Bildraum für die Zuschauenden erschließt, involvieren diese frontalen Einstellungen die Zuschauenden in einen Raum geteilten Erinnerns.

Nach der Montage von dem Ku-Klux-Klan-(Tauf-)Initiationsritus und Belafontes detaillierten Beschreibung der grausamen Tötung von Jesse Washington öffnet Grand Wizard Duke eine Tür auf der Rückseite des Versammlungsraums, in dessen Mitte ein Filmprojektor steht, um die Familienangehörigen hereinzulassen: „*Come. Welcome your brethren who have been baptized by the light.*“ Belafonte erzählt, dass einer der Gründe, warum man Jesse das angetan habe, ein Film gewesen sei, der im Vorjahr erschienen sei, nämlich THE BIRTH OF A NATION. Dazu ist die Titeleinstellung jenes Films im 4:3-Format zu sehen: „D. W. Griffith presents The Birth of a Nation. Adapted from Thomas Dixon’s novel ‚The Clansman‘“. Über



Abb. 18: Belafontes *Oral History* als Raum geteilten Erinnerns.

die Wirkung des Films sagt er: „*It was so powerful that it gave the Ku Klux Klan a rebirth.*“ Wie bereits in der Anfangssequenz folgt ein Blick auf einen knatternden Filmprojektor. Die folgende Inszenierung eines Filme-Sehens von *THE BIRTH OF A NATION* ist an ein Spiel mit dem Bildformat geknüpft. Dabei erscheint das Format der projizierten Filmbilder, die aus einer untersichtigen Perspektive, dem Blickpunkt eines Kinopublikums, zu sehen sind, durch die perspektivische Krümmung als 16:9-Bild. Inszeniert werden die Reaktionen auf die Filmbilder: das Kino-Erleben einer rassistischen Geschmacksgemeinschaft, ein geteiltes Filme-Sehen von *THE BIRTH OF A NATION*, das durch die Einbindung in die alternierende Montage (aber auch durch Ron Stallworth in der Position des Projektionisten) ein gespaltenes Sehen ist. In dieser Perspektive geht es nicht um eine Verbannung der filmischen Bilder von *THE BIRTH OF A NATION*, sondern um das Sichtbarmachen eines rassistischen Vergnügens. Die Sequenz knüpft an die Kontextualisierung der Filmbilder in der Anfangssequenz von *BLACKKKLANSMAN* an, nämlich das Aufgreifen des Films als Dokument des Rassismus. Vor allem zeigt sie im Wechsel von Filmausschnitten und Publikumsreaktionen eine Affektdramaturgie auf, die im Film zum „trial“ führt und im Lynchen mündet. Im Kinoraum mündet die Sichtung in lauten „*White Power*“-Rufen und ausgestreckten rechten Armen, ein Hitlergruß wird in Nahaufnahme gezeigt. Die Kraft, von der Belafonte zuvor sprach, wird vor allem als Affizierung, aber im Johlen auch als eine Frage des Geschmacks inszeniert. Im Umschnitt ist wiederum Belafonte zu sehen: „*That’s why we’re here today in the name of Black Power.*“ Mehrfach wiederholt er die letzten Worte und verleiht ihnen mit rhythmischen Faustbewegungen Nachdruck. Die Umstehenden stimmen in die Rufe mit ein. Aufeinander bezogen werden die – entgegengesetzten – Rufe von „*White Power*“ bzw. „*Black Power*“ durch die Film-

musik, die jeweils einen lang gehaltenen Ton wiederholt und damit einen gleichmäßigen Rhythmus aufnimmt.¹⁵⁰

Die Entgegensetzung zweier (im Konflikt stehenden) Gemeinschaften wird – geknüpft an einen Bruch der Redeperspektive – in der Schlusssequenz aufgegriffen, die Formen chorischen Sprechens kontrastiert. Für den Schluss ist die soeben analysierte Sequenz entscheidend, da sie diesen Gegensatz als unterschiedliche Formen der Gemeinschaftsbildung und des Erinnerns entwickelt. Wenn hier allerdings Kino und *Oral History* alternierend montiert und aufeinander bezogen werden, dann geht es nicht per se um eine Kritik an der Gefühlsmaschine Kino. Nicht weniger ist das Geschichtenerzählen in gemeinschaftlicher Runde eine affizierende Erfahrung. Gleichzeitig ist das Kino auch immer schon als Medium von Gegenbildern mitinszeniert.

Schluss des Films: Blaxploitation und Weltensprung

Bildfüllend in Großaufnahme ist der Ku-Klux-Klan-Ausweis von Ron Stallworth zu sehen. Ein historisches Dokument, über das Ron privat an einem Tisch in seiner Wohnung sitzend staunt und laut auflacht. Die studentische Aktivistin Patrice Dumas (Laura Harrier) tritt aus dem Bildhintergrund dazu: „*What are you doing?*“ „*Nothing. Finishing up.*“ Sie setzt sich zu ihm an den Tisch, es entspinnt sich ein Dialog in Schuss und Gegenschuss, während im Off durchgehend Hunde bellen. „*Have you handed in your resignation from the KKK?*“ „*Affirmative*“, stellt Ron knapp fest. Sie seufzt enttäuscht auf: „*Have you handed in your resignation from the Colorado Springs Police Department?*“ Ron macht eine Pause und antwortet: „*Negative*.“ Und dann nicht mehr im einsilbigen, professionellen Kommunikationsmodus: „*Truth be told, Patrice, I always wanted to be a cop, and I'm still for the liberation of my people.*“ Sie antwortet: „*My conscience won't let me sleep with the enemy.*“ Er legt den Kopf schief: „*Enemy? No, I'm the black man that saved your life.*“ „*You're absolutely right*“, stellt Patrice fest. „*Right*“, betont Ron, „*and I thank you for it, but ... I can't do this.*“

¹⁵⁰ Es folgt eine Rede Dukes, die mit den Worten „*America First*“ endet (und nicht zuletzt Trumps Verwendung dieser politischen Parole aufruft). Der Slogan wird von der anwesenden, weißen Festgemeinschaft aufgenommen und lautstark wiederholt. Währenddessen fährt die Kamera seitlich an den aufgereihten Bediensteten entlang, die an der Rückseite des holzvertäfelten Saals stehen. Lächeln die ersten noch aufgesetzt, so endet die Kamerabewegung auf dem Gesicht eines schwarzen Mannes, der den Kopf leicht zu seinem Nebenmann neigt: „*Ain't this a bitch. If I would have known that this was a Klan meeting I wouldn't have taken this motherfucking gig.*“ In dieser Kontrastierung wird das Pathos der Klan-Rede unterlaufen und ironisch gebrochen. Dies geschieht durch die Raumin szenierung in der Abfolge von verschiedenen Totalen hin zu der Fokussierung eines einzelnen Gesichts als ein Außerhalb der Adressierung jener Rede.

Nach einer weiteren kurzen Pause setzt er an: „*I think we should ... we should talk*“, während Patrice sich zu ihm beugt, ihn am Arm berührt und auf die Wange küsst. Plötzlich klopft es an der Tür. Ron zieht seine Waffe aus einer Schublade und spricht beschwichtigend in Patrice' Richtung: „*It's ok, it's ok.*“ Im Umschnitt, einem Achsen-sprung, greift auch sie nach der Waffe in ihrer Handtasche. Gereizt will Ron sie zu-rechtweisen – „*I said it's ...*“ – und sieht in dem Moment erst ihre Waffe. In einer frontalen Einstellung der beiden nickt sie ihm zu, Ron dreht sich Richtung Kamera. Mit dem Nicken beginnen Streicher aufzuspielen. Die Kameraperspektive wechselt zurück auf eine seitliche Halbtotale des Raums, in der Ron die Tür öffnet.

Mit dem nächsten Schnitt wechselt der Raum. Die beiden posierenden Körper gleiten nebeneinander durch einen langen Korridor, die Waffe in Richtung der Kamera gerichtet, mit der sie sich synchron bewegen. Der Eindruck eines Schwebens entsteht gerade dadurch, dass die Figuren, deren Körper im Bildkader fixiert sind, zusammen mit der Rückwärtsbewegung der Kamera durch den Korridor fahren, also nicht gehen.¹⁵¹ Der Raumsprung bezieht sich jedoch nicht primär auf den Handlungsraum: Eine starke Körnung und ein extrem hoher Kontrast, der die Haare der beiden jeweils als schwarze Fläche erscheinen lässt, erinnert an eine historische Materialität von Film, die eine weitere, bereits früher im Film etablierte Zeitschicht einzieht.

So unterhalten sich Ron und Patrice in einer Szene in der Mitte des Films über verschiedene Blaxploitation-Filme und tauschen sich über ihren Geschmack aus.¹⁵² „*And Bernie Casey*“: Mit dem ersten Dialogsatz und einer groovigen Bassline befindet man sich unmittelbar in einem laufenden Gespräch, zu dem bildfüllend Film-plakate zu sehen sind. Das erste Plakat von HIT MAN (HIT MAN – TODSICHER, George Armitage, USA 1972), dessen Hauptdarsteller Ron anführt, fährt seitlich aus dem Bild und man sieht einen langen Brückenweg, der sich entlang eines kleinen bewal-deten Bachs aus der Bildtiefe erstreckt und perspektivisch hin zur Kamera öffnet. Ron und Patrice, langsam näherkommend, sind nur ganz klein auf dem Weg in der Bildtiefe zu erkennen. Fast unmittelbar ist das nächste Filmplakat zu sehen: CLEOPA-TRA JONES (EIN FALL FÜR CLEOPATRA JONES, Jack Starrett, USA 1973), die von Patrice ge-nannt wird („*But Cleopatra Jones is the one. It's about time we started seeing a strong sister like that*“). Tamara Dobson spielte in dem Film einen Cop, erklärt sie Ron und betont die Unterscheidung von Realität und Fantasie: „*It's a black exploi-tation film which is a fantasy. Real life's not like that. Real life is no Cleopatra Jones or Coffy.*“ Daraufhin schiebt sich ein Filmplakat von COFFY (COFFY – DIE RAUBKATZE, Jack Hill, USA 1973) kurz ins Bild. Nach einer weiteren Geschmacksfrage Rons

151 Ein solcher Dolly-Shot findet sich auch in anderen Filmen von Spike Lee.

152 TC: 1:03:12–01:05:10.

(„*What, you don't dig Pam Grier? She's fine as red wine and twice as mellow.*“) wechselt Patrice den Bezugsrahmen: „*Pam Grier is doing her thing, but in real life it's just pigs killing black folks.*“ Mit einer Frage Rons („*What if there was a cop trying to change that?*“) springt die Kamera in einer Halbtotale an die beiden heran und verfolgt ihren Gang in einem langsamen Schwenk. Patrice beharrt darauf, dass ein Wandel „*from the inside*“ nicht möglich sei („*It's a racist system*“): „*The white man won't give up his position in power without a struggle.*“ Und mit einem Seufzen führt sie fort: „*What did Du Bois say about double consciousness? Twoness? Being an American and a Negro? Two warring ideals inside one dark body.*“ Und Ron antwortet durchaus doppel- bzw. mehrdeutig: „*That's heavy, Patrice. I feel that, like I'm two people all the time.*“ Dass buchstäblich zwei Ron Stallworths agieren, ist Ausgangspunkt von sowohl Komik als auch Suspense. Kurze Zeit später gibt es dann wiederum eine (affektive) Verschiebung, wenn Ron eine „*serious question*“ stellt, und zwar erneut eine Frage des Geschmacks: „*Shaft or Super Fly?*“ Scheinbar mühelos verlagert sich das Gespräch von der inneren Zerrissenheit hin zu popkulturellen (Unterhaltungs-)Phänomenen. Für Patrice ist es keine schwere Entscheidung: „*A private detective over a pimp any day and twice on Sundays.*“ Doch wie sehe es aus mit Ron O'Neal oder Richard Roundtree, möchte Ron wissen. Natürlich Richard Roundtree, so Patrice, denn: „*Pimps ain't no heroes.*“ Ron O'Neal sei kein Pimp, stellt Ron Stallworth fest, obwohl er einen solchen besonders gut spiele. Patrice beharrt jedoch: „*that image does damage to our people.*“ Darin begründet Patrice ihre Präferenz mit der Repräsentation von Schwarzen durch bestimmte (stereotype) Rollen. „*Jeez, it's a movie. Give it a rest*“, erwidert Ron.

Aufgerufen ist in diesem Parcours das Verhältnis von Filmen und (der) Realität. Die Diskussion entspannt sich in der Szene entlang verschiedener Typen des Blaxploitation-Kinos der 1970er Jahre, das durchaus in unterschiedlichen sozialen Rollen Individualitäten hervortreten lässt. Dabei ist der enge Bezug und fließende Übergang von Figur und Schauspieler*in mit Blick auf diese Typen auch Gegenstand des Gesprächs. Es endet schließlich damit, dass Ron beim gemeinsamen Rumalbern (spielerisch) einen ‚Tamara roundhouse kick‘ ausführt. Damit scheint aber ein Aspekt dieser Typen auf, der jenseits der sozialen Rollen bzw. gerade in ihrer spezifischen Weise liegt, diese ‚auszufüllen‘.

Zurück zur Schlusssequenz des Films: Das Bild der ‚schwebenden‘ Figurenkörper evoziert die Materialität eines Zelluloid-Kinos der 1970er Jahre; die ausgestreckten Waffen, die frontal in die Kamera gerichtet sind, greifen in ihrer regungslosen Coolness Posen des Blaxploitation-Kinos auf und eignen sie sich an: Ron und Patrice werden zu Typen der Blaxploitation, die eine Realität konfrontieren bzw. eingebunden sind in eine Konfrontation unterschiedlicher Akte des Filme-Sehens.



Abb. 19: Blaxploitation-Typen und Weltensprung.

In der folgenden POV-Einstellung blickt und fährt die Kamera in die Tiefe des Flurs, an dessen Ende sich ein Fenster befindet;¹⁵³ das nächtliche Schwarz mit einem hellen Lichtfleck im Zentrum übt eine zusätzliche Sogwirkung aus (Abb. 19). Die kinetische Tiefenwirkung einer gleitenden Bewegung wird verstärkt durch den Wechsel zwischen den frontalen Blicken, die mehrfach von den schwebenden Körpern auf das Fenster umspringen, bis schließlich die Kamera durch das Fenster fliegt und der Lichtpunkt als Feuer in der Ferne auf einer Hügelkette erkennbar wird.¹⁵⁴ In der Öffnungsbewegung lässt sich ein aktivistischer Gestus greifen, wenn

¹⁵³ Ins Bild gesetzt ist hier die Metapher vom Film als Fenster.

¹⁵⁴ *BLACKKLANSMAN* beginnt nicht nur mit einer prominenten Kamerabewegung aus *GONE WITH THE WIND*, auch verhält sich die vorwärts gerichtete Kamerabewegung, die Öffnungsbewegung durch das Fenster in der Schlusssequenz von *BLACKKLANSMAN* im Kontrast zum Schlussbild des Referenzfilms: zum in der Bildmitte eingeblendeten „The End“ und der zurückfahrenden Kamera. Sie lässt ein Tableau entstehen: die schwarze Silhouette Scarletts im Bildzentrum, das Tara-Anwesen im Hintergrund, gerahmt am linken Rand durch einen großen Baum. Diese Bild-

ein (durch oder als kinetische Kraft inszeniertes) *Black Empowerment* auf Bilder rassistischer Gemeinschaft prallt. Von der Flugeinstellung wird auf Ansichten eines brennenden Kreuzes geschnitten, um das sich eine verummte Gruppe von Ku-Klux-Klan-Mitgliedern versammelt hat und auf das alle ihre Fackeln werfen, während die Kamera hochschwenkt. Reflektiert wird das brennende Kreuz in der Nahaufnahme eines Gesichts, in der Pupille eines Auges, das aus einer Klan-Kutte herauschaut.¹⁵⁵ Diese Bilder der Aneignung von *THE BIRTH OF A NATION* für eine (rassistische) Gemeinschaftsbildung stehen am Übergang von einer fiktionalen Welt – hier geknüpft an die Hügellandschaft, mit welcher der Sprung ins fiktionale Setting begann – zu dokumentarischen Bildern einer gemeinsam geteilten Welt.

Im Übergang vom kinetischen Bild der Blaxploitation-Typen lassen sich diese Aufnahmen kaum mehr in einem kohärenten fiktionalen Handlungsraum aufeinander beziehen, das heißt im Szenario einer konkreten Bedrohung von Ron und Patrice durch eine Versammlung von Ku-Klux-Klan-Mitgliedern. Die Sequenz ist vielmehr entlang der Modulation der Redeperspektive zu greifen. In dieser Hinsicht bilden die Bilder der Versammlung um das brennende Kreuz, zu denen „*Blood and Soil*“-Rufe aus dem Off zu hören sind, ein Scharnier zu den folgenden dokumentarischen, grobkörnigen Archivaufnahmen von Alt-Right-Aufmärschen, von einem nächtlichen Fackelzug, der in roter Schrift markiert wird: „August 11th, 2017 University Of Virginia, Charlottesville Virginia, United States Of America“. Die skandierten Rufe wechseln: „*Jews will not replace us*“ und schließlich „*White Lives Matter*“-Chöre, während der Fackelzug sich zu einer Masse vor einem Gebäude auf einer großen Freifläche formt. Diesem chorischen Sprechen wird ein anderer Ruf von Demonstrant*innen entgegengesetzt, die Großaufnahme einer jungen Frau,¹⁵⁶ unscharf im Hintergrund weitere Protestierende mit Lichtern in der Nacht: „*Black Lives Matter*“.

Die Modulation der Redeperspektive und die Dramaturgie dokumentarischer Perspektiven vollzieht sich mit einem Musikstück, das mit dem Nicken Patrice' und dem Schweben der beiden durch den Korridor einsetzt. Das auf dem Soundtrack als *Photo Opps* benannte Stück von Terence Blanchard stammt aus einem früheren

komposition, bestehend aus zentriertem Körper und seitlichem Baum, kehrt im Film mehrfach wieder und ist dabei zentral für die Inszenierung des Orts Tara. Durchaus ist auch noch das Logo von „Selznick Productions“ in die revisionistische Poetik miteinzubeziehen.

¹⁵⁵ Wurde das Filme-Sehen von *THE BIRTH OF A NATION* als Affektdramaturgie inszeniert, wird auch in dieser Sequenz ein Akt des Sehens mit der Großaufnahme der reflektierenden Pupille zentral in Szene gesetzt.

¹⁵⁶ Anders als beim Alt-Right-Fackelzug sind ihre Augen nicht mit einem Balken maskiert.

Film Spike Lees, nämlich *INSIDE MAN* (USA 2006).¹⁵⁷ Getragene Streicher prägen den Klang, ertönend zu Archivbildern vom nächtlichen Fackelzug und der Gegendemonstration. Die Aufnahmen wechseln mit der Texteinblendung „August 12th 2017 Emancipation Park Charlottesville, Virginia“ zu Schlägereien bei Tage, bei denen sich die Handkamera inmitten eines Getümmels bewegt. Das Musikstück *Photo Ops* endet hier (anders als in *INSIDE MAN*) nicht, sondern setzt sich fort, schwillt an unter dem Klang der mobilisierenden Trommeln der Anfangssequenz des Films. Es sind nicht alleine diese Trommeln, die den Schluss mit dem Anfang verbinden, mit der Darstellung einer mobilisierenden Rede, gegen die der Film Einspruch erhebt.

Zwei dokumentierte Reden vom selben Tag folgen aufeinander. Zuerst eine Pressekonferenz Donald Trumps („August 12th, 2017 Trump Tower“) zur Gleichsetzung zweier Gruppen:

You had a group on one side that was bad, and you had a group on the other side that was also very violent. Not all of these people were neo-Nazis, believe me. Not all of these people were white supremacists. You also had people that were very fine people.

Während Trump aus dem Off über die (Nicht-)Neonazis spricht, sieht man weitere Aufnahmen aus Charlottesville von Personen mit Nazi-Flaggen und -Symbolen. Wiederum auf Trump verweist explizit in einer zweiten Rede vor Pressevertretern David Duke („DAVID DUKE Former Grand Wizard And National Director of The Ku Klux Klan August 12th 2017 McIntire Park Charlottesville, Virginia“):

Because I believe that today in Charlottesville, this is a first step toward making a realization of something that Trump alluded earlier in the campaign which is: this is the first step toward taking America back.

Entgegen der Gleichsetzung der Gewalt erscheint (multiperspektivisch) das Ereignis eines schockierenden Anschlags: Die Totale einer von friedlich protestierenden Menschen gefüllten Kreuzung ist aus der Vogelperspektive zu sehen. Rechts im Bild ist zu lesen: „4th Street SE & Water Street August 12th, 2017 Charlottesville, Virginia“. Hinein in die Menge rast ein Auto. Dies wird mehrfach von unterschiedlichen Standpunkten gezeigt. Inszeniert wird eine multiperspektivische Zeugenschaft und Erinnerung an den Autoangriff. Verschiedene Personen sprechen zur Kamera darüber, was sie gerade gesehen haben: wie eine junge Frau vor ihren Augen verstirbt. Zornig richtet sich ein junger, schwarzer Mann, der ein „Black Lives Matter“-T-Shirt trägt, zur Kamera: „*This is my town. We did not want the motherfuckers here.*“ Eine

¹⁵⁷ In *INSIDE MAN* begleitet das Musikstück eine Szene, in der Polizeibeamte, nachdem die überfallene Bank gestürmt wurde, die Identität aller Personen – Geiseln wie Tätern – aufnehmen und diese fotografieren.

Fotografie zeigt die getötete junge, weiße Frau, die lächelnd in die Kamera blickt: „HEATHER HEYER May 29th, 1985 – August 12th, 2017 Rest in Power“. Zwischen der ironischen Intervention gegen rechte Stereotype in der Anfangssequenz und dem Erinnern an konkretes Leid am Schluss spannt sich die Affektdramaturgie des Films auf. BLACKKKLANSMAN endet mit der umgedrehten US-Flagge, aus der alle Farben entweichen. Die Flagge verbindet den Schluss wiederum mit der ersten Einstellung, dem Bild aus GONE WITH THE WIND, in dem die zerrissene Konföderierten-Flagge im Bildvordergrund weht. Der (trauernde) Blick auf ein Amerika, das vom Bürgerkrieg bedroht ist.

Auch wenn BLACKKKLANSMAN in seinen Stilisierungen einige markante Charakteristika eines Spike Lee-*Joints* aufweist, geht es nicht darum, die filmische Redeperspektive dem Regisseur zu zuordnen. Eine solche Markierung kann aber durchaus einbezogen werden in eine Selbst-Verortung des Films als die Intervention eines *Black Empowerments* in und via die Filmgeschichte. BLACKKKLANSMAN verortet dabei das Kino, seine (Gegen-)Bilder und partikuläre Akte des Filme-Sehens in einer kritischen Gegenwart.

3.8 Appelle in einer kritischen Gegenwart

In diesem Kapitel habe ich die Verortung filmischer Welten in einer gemeinschaftlich geteilten Wirklichkeit, also den Bezug der Redeperspektive auf diese diskutiert und die Haltung zweier Filme im Diskurs der *BlackLivesMatter*-Bewegung analysiert. Die Solidarität mit einer Bewegung gesellschaftlichen Wandels im Falle von DETROIT ist geprägt von der insistierenden Erinnerung an einen traumatischen Schmerz („*a pain that never goes away*“). Sie bestimmt als affektives Zentrum ein fiktionales Reenactment, das generische Ausdrucksmodalitäten und Erfahrungsmodi (etwa der Action, des Horrors, des True Crime und Gerichtsfilms) aufgreift und sich wiederholt dokumentarische Archivbilder in Bezug dazu aneignet. Das Zuschauergefühl verbindet ein Schuldgefühl über das Unrecht der Vergangenheit mit der Empörung eines ausgebliebenen Wandels und öffnet sich schließlich auf eine Gegenwart der „*rising tide*“. „[T]he promise of equal opportunity for all turned out to be an illusion“, heißt es im Prolog und zeichnet eine Enttäuschungserfahrung vor, die die Darstellung des (Gerichts-)Prozesses aktualisiert. Die Hoffnung auf Veränderung verschiebt sich in eine kommende Gegenwart: „Change was inevitable. It was only a matter of how, and when.“

Den Fokus eines Vergleichs der Filme bilden Archiveffekte durch Aneignungen von Found Footage. Sie gehen mit Spaltungen der Redeperspektive einher, deren (generische, institutionelle, formatierte, auteuristische) Differenzierungen sowohl Dynamiken als auch Fixierungen, Öffnungen sowie Schließungen der Selbst-Verortung

aufzeigen. Die Redeperspektive eines Films ist keine fixe, taxonomische Eigenschaft, sondern abhängig von der dynamischen Situation des Filme-Sehens. Die Aneignung von Found Footage als spezifische, mehr oder weniger explizit referentiell markierte Form macht einsichtig, inwiefern die Redeperspektive Aspekt filmischer Poetiken ist. Dies haben etwa die satirische Aneignung einer melodramatischen Figuration aus *GONE WITH THE WIND* zu Beginn von *BLACKKKLANSMAN* oder die Dramaturgie von Nachrichtenberichten in *DETROIT* gezeigt. So kommt den Archivbildern eine differente Redeperspektive zu, die im Verhalten einer dynamischen Modulation verortet wird. Die Redeperspektive des Archivmaterials ist Teil der (und bezogen auf die) Modulation der Redeperspektive des jeweiligen Films. In dieser Hinsicht macht die Analyse der beiden Filme deutlich, dass eine Spannung des Begriffs der Redeperspektive auszumachen ist zwischen der Partikularität der je situativen Redeperspektive eines Films und wiederkehrenden Redeperspektiven, zu denen er sich wiederum verhält, die in ihm dynamisch konstellierte werden und die dabei die Modulation seiner spezifischen Redeperspektive prägen. Die Modulation der Redeperspektive ist nicht zu trennen von der Gegenwärtigkeit einer leiblichen, dynamischen Affizierung und der Geschichtlichkeit der Situation des Filme-Sehens.

In Bezug auf die Selbst-Verortung audiovisueller Bilder schließen damit die Überlegungen zum Begriff der Redeperspektive an jene zu den Dynamiken der Adressierung und der Erfahrung eines Gegen-übers an – also eines filmischen Gegen-übers, das sich in einem wechselseitigen Subjektivierungsprozess des Filme-Sehens und in der Dauer der filmischen Weltentfaltung realisiert. Die Erfahrung eines Gegen-übers ist mit dem Begriff der Redeperspektive auf die Frage von Weltverhältnissen, auf das Verhältnis zu einer gemeinsam geteilten Welt, gewendet. In diesem Sinne können zentrale analytische Beschreibungen des vorausgegangenen Kapitels zur Perspektive von *THE ACT OF KILLING* ebenfalls als solche der Modulation der Redeperspektive gelesen werden. *THE ACT OF KILLING*, in dem das Verhältnis (und die Unterscheidung) von Filmemacher und Protagonist ambivalent ist, entdeckt mit seinen Selbst-Stilisierungen des Filme-Machens eine eigene reflexive Weise, in der die Redeperspektive entscheidend die Erfahrung eines filmischen Gegen-übers prägt.

Die Redeperspektive ist nicht zwangsläufig an ein *Sprechen* von Figuren (inklusive der Filmemacher*innen) zu binden. Sprecherpositionen knüpfen sich an Körper im Bild oder im Off. Eine Koordination von Sprecherpositionen ist aber, wie die Analysen zu *DETROIT* und *BLACKKKLANSMAN* zeigen, durchaus zentral für die Modulation der Redeperspektive und ihre Konstellation von Redeperspektiven. Seien es die Stimmen aus dem Off vorgetragener Nachrichtenberichte oder Fernsehansprachen mit Blick in die Kamera: Sprecherpositionen lassen sich nicht reduzieren auf formale Elemente, auch wenn solche Formen bestimmte Adressierungssituationen prägen. In dieser Hinsicht lässt sich die Modulation der Redeperspektive auch als

Modulation einer Adressierungssituation bzw. als Konstellierung von Situationen beschreiben. Die audiovisuelle Selbst-Verortung ist schließlich eine Frage der Situation (des Filme-Sehens). Nicht zuletzt wurde in den verschiedenen Fallstudien gezeigt, inwiefern die Filme mit der Aneignung von Archivbildern selbst Situationen des Filme-Sehens in Szene setzen, die je unterschiedlich die diskursive Verortung der Filme und ihren Einspruch bestimmen.

Sowohl in *DETROIT* als auch in *BLACKKLANSMAN* ist die diskursive Verortung und das Verhalten zur *BlackLivesMatter*-Bewegung abhängig von der Modulation der Redeperspektive. Während *BLACKKLANSMAN* andere Werke der Kinogeschichte referenziert bzw. sich zu ihnen nicht zuletzt in Geschmacksfragen verhält, bezieht sich *DETROIT* vor allem auf audiovisuelle, fotografische Bild-Praktiken des Fernsehens und Journalismus.¹⁵⁸ Beide Filme verorten sich im Genrekino, allerdings als durchaus unterschiedliche Interventionen in einen Affekthaushalt. In jedem Fall ist die Relationierung unterschiedlicher affektiver Modi bzw. ein affektives Verhalten zentral für den Einspruch der Wahrnehmung. Der Einspruch als intervenierender Modus der Selbst-Verortung ist nicht auf einen einzigen, besonderen affektiven Modus festgelegt.

Beide Filme erheben Einspruch gegen andere (audiovisuelle) Bilder, indem sie diese als und durch eine rhetorische Erfahrung verorten. Wenn *DETROIT* Einspruch erhebt gegen eine zeitgenössische Rhetorik von „*protect people and property*“, dann kritisiert der Film das Verhalten dieser Rhetorik zu den Ereignissen von 1967. *BLACKKLANSMAN* wiederum inszeniert Filmgeschichte als (Gegen-)Medium rassistischer Gemeinschaftsbildung. Audiovisuelle Bilder werden als Teil einer gemeinschaftlichen Welt verortet, sie sind selbst Teil einer Geschichte des Rassismus. Intervenierend in diese Geschichte entwerfen beide Filme als Horizont das Moment einer gegenwärtigen Mobilisierung. In beiden Fällen endet eine fiktionale Darstellung historischer Ereignisse mit einer Bewegung, die sich in der Gegenwart verortet als einer kritischen Zeit des (möglichen) Wandels: einmal als musikalische Zeitreise (*DETROIT*), das andere Mal als Weltensprung (*BLACKKLANSMAN*). Die Frage nach dem geteilten Horizont einer Gegenwart ist in dieser Perspektive nicht nur eine nach der Gegenwärtigkeit einer leiblichen Affizierung, sondern auch eine Frage nach der Poetik und Rhetorik der Filme in ihrer Geschichtlichkeit. Inwiefern diese Aspekte eben nicht zu trennen sind, haben die vorangegangenen Analysen zur audiovisuellen Selbst-Verortung gezeigt.

In ihrem Aufruf zu Veränderung und Handeln, ihrem Appell in einer Gegenwart, die durch einen solchen Bezug auf sie kritisch geworden ist, werfen die Filme

158 Wobei die Anfangssequenz von *BLACKKLANSMAN* auch einen Gegenblick zum Kino etabliert und unter anderem das Fernsehen aufgreift.

die Frage der Rhetorik auf, die im folgenden Teil der Arbeit vertieft und systematischer diskutiert werden soll. Sowohl *DETROIT* als auch *BLACKKLANSMAN* sind geprägt durch die Darstellung von öffentlichen Reden, von rhetorischen Adressierungen. Die Relevanz der Rhetorik – als Tradition einer kulturellen Praxis – für den Einspruch der Wahrnehmung ergibt sich aber weniger aus dieser Darstellung als aus der Erfahrung des Sehens der Filme als rhetorischer Situation.

Teil II: **Bewegungsbilder und Krisensituationen
der Gegenwart | Internet**

4 Audiovisuelle Bilder als rhetorischer Akt

Das implizit schon in Anschlag gebrachte Verständnis audiovisueller Rhetorik wird im Folgenden eingehender dargelegt.¹ Bereits in den vorangegangenen Kapiteln wurde angesichts intervenierender Appelle filmischer Poetiken auf die kulturelle Praxis der Rhetorik rekurriert. Dabei kann es, wenn die Rhetorik und insbesondere die Begriffe der rhetorischen Situation und des Rhetors hier Bezugspunkt für die Auseinandersetzung mit der Erfahrung eines Einspruchs im Filme-Sehen werden, nicht darum gehen, eine über 2.500 Jahre lange Begriffsgeschichte, deren Verästelungen und Entwicklungslinien möglichst umfassend nachzuzeichnen: „Rhetoric as the body of principles and techniques of rhetorical theory – the traditional resources of invention, disposition, style, memory, and delivery as they are discovered in texts“.² Zentrale Spannungsfelder von Rhetorikkonzeptionen, die historische Umbrüche und Verschiebungen der Begriffsgeschichte der Rhetorik betreffen, interessieren hier mit Blick auf die Medialität audiovisueller Bilder. Film als Wahrnehmungsgegenstand kann als paradigmatisch für ein neues Denken der Rhetorik betrachtet werden. Eröffnet sich darin eine Perspektive auf Rhetorik als inhärent affektrhetorisch, dann ist dies gleichzeitig auch ein Verhalten zu antiken Traditionslinien. Ziel ist nicht die Nachlassverwaltung eines rhetorischen Systems. Der durchaus heterogene Fundus klassischer Rhetorik gerät vielmehr nur in einer Fluchtung auf audiovisuelle Rhetorik in den Blick. Wie ist ein audiovisueller Rhetor zu denken? Wie verhält es sich mit rhetorischen Situationen und ihren Problemlagen, wie mit den Überzeugungsmitteln audiovisueller Bilder? Ich möchte zunächst einen problemorientierten Zugang aufzeigen und im Perspektivwechsel einer neuen Rhetorik Impulse aufgreifen, um die Medienspezifika audiovisueller Rhetorik zu diskutieren, bevor ich mich mit einzelnen Begriffen der Rhetorikgeschichte intensiver auseinandersetze und den Einspruch als Diskursphänomen rhetorischen Urteilens, das nicht logozentrisch operiert, weiter konturiere. Abschließend sollen die Überlegungen des aktuellen Kapitels in der Analyse eines konkreten Webvideos fruchtbar gemacht werden. Schließlich ist es insbesondere das Internet und ein Wandel von und mit digitalen Medien, welche die vorliegende Auseinandersetzung mit audiovisueller Rhetorik prägen und dessen Horizont bilden.

Ausgehend von den bisherigen Überlegungen zum Einspruch aus einer poetologischen Perspektive nähere ich mich der Rhetorik von ihren (problematischen)

1 Zur Rhetorik als einer kulturellen Praxis siehe Renate Lachmann, Riccardo Nicolosi, Susanne Strätling (Hg.): *Rhetorik als kulturelle Praxis*. München 2008.

2 Martin J. Medhurst, Thomas W. Benson: Rhetorical Studies in a Media Age. In: dies. (Hg.): *Rhetorical Dimensions in Media. A Critical Casebook*. Duburque, Iowa 1984, S. ix–xxiii, hier S. xxi.

„Rändern“ – hier nicht verstanden im Sinne des „Kontrollverlust[s]“ als Sonderfall der Rhetorik.³ Vielmehr ist damit ein problematischer (Un-)Grund gemeint: Zielt die Rhetorik auf Kontrolle und Wirksamkeit, so bleibt sie auch im ‚Erfolgfall‘ bezogen auf jenes kontingente Moment (fehlender Kontrolle), das rhetorische Operationen auszulösen vermag.

4.1 Ein problemorientierter Zugang zu einer kulturellen Praxis

Wenn hier die kulturelle Praxis der Rhetorik in einem problemorientierten Zugang diskutiert wird, dann meint sie eine Praxis, die einerseits auf problematische Bedingungen bezogen ist und andererseits in konkreten (Problem-)Lagen operiert.⁴ Die erstgenannten problematischen Bedingungen meinen dabei nicht die Probleme im Sinne eines Defizits der Rhetorik, wie etwa in der pejorativen Verwendung des Wortes, die eine Täuschung oder Manipulation anspricht, sondern vielmehr insistierende grundlegende Bedingungen, die noch dort Bestand haben, wo die Rhetorik als wirksam und erfolgreich verbucht wird – angelehnt an Josef Kopperschmidts Bestimmung der Rhetorik als Frageinteresse: „Wie kann unter Bedingungen mangelnder Evidenz die für unser Überleben notwendige soziale Kooperation gesichert werden?“⁵

Eine Reflexion dieser Bedingungen verweist auf unterschiedliche Bezugsrahmen der Rhetorik und ihre Kontaktflächen mit ganz verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen wie der Philosophie, Anthropologie, Psychologie, Soziologie sowie Kommunikations- und Medienwissenschaft. Eine Befragung der kulturellen Praxis der Rhetorik berührt interdisziplinär diverse Felder und Domänen. So verweisen die von Kopperschmidt angesprochenen Bedingungen mangelnder Evidenz etwa auf die Annäherung von Rhetorik und nach-metaphysischer Philosophie im Wahrheitsbegriff. Bereits die Frage der Weltwahrnehmung in den vorherigen Kapiteln grundierte ein solches rhetorisches Denken, das seinen Ausgang von der Unverfügbarkeit einer absoluten Wahrheit nimmt. Mit Friedrich Nietzsche ließe sich die Wahrheit bezeichnen als „bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen“.⁶ Entlang des Ver-

3 Gesche Joost: *Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films*. Bielefeld 2008, S. 96.

4 Die Bestimmung und Prägung von Problemlagen ist ein entscheidender Aspekt von Rhetorik, der hier auf seine Bedingungen befragt wird. Rhetorik soll damit keineswegs auf die Tradition der Beratungsrede hinsichtlich ihres Gegenstands und Publikums verkürzt werden.

5 Kopperschmidt: *Wir sind nicht auf der Welt, um zu schweigen*, S. 4.

6 Friedrich Nietzsche: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* [1873]. Ditzingen 2015, S. 15.

hältnisses zur Vorstellung einer grundsätzlichen Unzugänglichkeit der Wahrheit unterscheidet Kopperschmidt zwei Rhetorikkonzeptionen: eine Konzessionsrhetorik, „die ihre Legitimierung allein der Konzession an die mentale Insuffizienz von Zuhörern verdankt“, und eine „zustimmungsbezogene Überzeugungsrhetorik“.⁷ Erstere ist angelehnt an Platons Rhetorikverständnis im Sinne einer gesicherten Vermittlungsposition, „der Wahrheit zum Erfolg zu verhelfen“,⁸ für zweite steht Hans Blumenberg Pate.⁹ Für diesen gehört der Evidenzmangel wie auch der Handlungszwang explizit zu den Bedingungen einer grundlegenden rhetorischen Situation des Menschen. Davon ausgehend zielt Blumenberg auf die Aktualität der Rhetorik und gilt damit als Vertreter einer philosophischen ‚Nobilitierung‘ und Wiederentdeckung der Rhetorik.

Mit den Konzeptionen einer Überzeugungs- und einer Konzessionsrhetorik geraten gleich mehrere problematische Bedingungen in den Blick: neben der Rhetorik als Provisorium angesichts des nicht existierenden Grundes einer Wahrheit in Abgrenzung zur „instrumentelle[n] Dienlichkeit der Rhetorik im Dienste der Wahrheit“ eben auch die menschlichen kognitiven und affektiven Ressourcen von Wahrnehmungs- und Ausdrucksmöglichkeiten sowie ihre Grenzen.¹⁰ Möglichkeiten und Hindernisse der Ressourcen, etwa hinsichtlich der Bewältigung von Komplexität, und die mannigfaltigen geteilten und individuellen Voraussetzungen und Dispositionen sind jeweils Aspekte, die auch als Probleme der Kommunikation zu diskutieren sind.

Kommunikation wiederum ließe sich mit Niklas Luhmann selbst noch als Problem auffassen und mit ihr die Rhetorik sich auf einen problematischen

7 Kopperschmidt: *Wir sind nicht auf der Welt, um zu schweigen*, S. 28.

8 Kopperschmidt: *Wir sind nicht auf der Welt, um zu schweigen*, S. 27. Als „Sozialtechnologie“ weist die „platonische Konzessionsrhetorik“ eine eigentümliche Nähe zur „sophistischen Herrschafts- bzw. Überwältigungsrhetorik“ auf. Vgl. Josef Kopperschmidt: Was weiß die Rhetorik vom Menschen? Thematisch einleitende Bemerkungen. In: ders. (Hg.): *Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus*. München 2000, S. 7–38, hier S. 20; siehe auch Kopperschmidt: *Wir sind nicht auf der Welt, um zu schweigen*, S. 54. Das Gegenstück zu einer solchen am Zweck ausgerichteten Legitimierung ist dann auch die Kritik an den Mitteln der Rhetorik, „sich der Schwächen der Menschen zu seinen Absichten zu bedienen“. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* [1790]. Leipzig 1922, S. 185.

9 Blumenberg bringt es auf „eine Alternative“: „Rhetorik hat es zu tun mit den Folgen aus dem Besitz von Wahrheit oder mit den Verlegenheiten, die sich aus der Unmöglichkeit ergeben, Wahrheit zu erreichen.“ Hans Blumenberg: *Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik* [1981]. In: ders. (Hg.): *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*. Stuttgart 1986, S. 104–136, hier S. 104.

10 Kopperschmidt unterscheidet diese Dienlichkeit bei Platon vom „intrinsicischen Wahrheitsbezug der rhetorischen Überzeugungskraft“ bei Aristoteles. Kopperschmidt: *Wir sind nicht auf der Welt, um zu schweigen*, S. 54.

Grund beziehen, nämlich darauf, dass Rhetorik von der Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation auszugehen hat.¹¹ So gilt: „Alle Kommunikation ist riskant.“¹² Denn Kommunikation, deren Emergenz systemtheoretisch als Prozess dreier (je riskanter) Selektionen, nämlich Information, Mitteilung und Verstehen, gedacht wird – wobei das Verstehen die Einheit der Kommunikation stiftet¹³ –, führt zur Zuspitzung der Frage,

ob die mitgeteilte und verstandene Information angenommen oder abgelehnt werden wird. Man glaubt eine Nachricht oder nicht: die Kommunikation schafft zunächst nur diese Alternative und damit das Risiko der Ablehnung. Sie forciert eine Entscheidungslage, wie sie ohne Kommunikation gar nicht bestehen würde. Insofern ist alle Kommunikation riskant. Dieses Risiko ist einer der wichtigsten morphogenetischen Faktoren, es führt zum Aufbau von Institutionen, die auch bei unwahrscheinlichen Kommunikationen noch Annahmefähigkeit sicherstellen.¹⁴

11 Das Axiom Paul Watzlawicks, man könne nicht nicht kommunizieren, gilt für Luhmann „nur innerhalb von Interaktionssystemen unter Anwesenden“ und regelt „nur, daß, nicht was kommuniziert wird.“ Niklas Luhmann: Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation [1981]. In: ders.: *Aufsätze und Reden*. Stuttgart 2007, S. 76–93, hier S. 79. Das Axiom ist auch in die Überlegungen zur Interaktion rhetorischer Kommunikation miteinzubeziehen.

12 Niklas Luhmann: Was ist Kommunikation? [1988] In: ders. *Aufsätze und Reden*. Stuttgart 2007, S. 94–110, hier S. 103–104. Siehe dazu auch Kopperschmidt: *Wir sind nicht auf der Welt, um zu schweigen*, S. 223.

13 Niklas Luhmann: *Einführung in die Systemtheorie* [2002]. Heidelberg 2008, S. 298.

14 Luhmann: Was ist Kommunikation?, S. 103–104. Siehe dazu auch Kopperschmidt: *Wir sind nicht auf der Welt, um zu schweigen*, S. 223. Luhmann hätte in der Rhetorik eine solche Institution finden können, schreibt Kopperschmidt, der sich in erster Linie auf das handlungstheoretische Kommunikationskonzept von Jürgen Habermas stützt, das hier wiederum aufgrund der logozentrischen Ausrichtung nicht den Ausgangspunkt bildet, da diese einen Unterschied zur Rhetorik bildet, wie Kopperschmidt ebenfalls anmerkt. Die Rhetorik passe nicht zum systemischen Selektionsparadigma der Luhmann'schen Kommunikationstheorie, weil diese anders als das Verständigungsparadigma bei Habermas keine persuasive Intentionalität vorsieht. Kopperschmidt: *Wir sind nicht auf der Welt, um zu schweigen*, S. 247. Allerdings erlaubt gerade Luhmanns Theorie einen Problemaufriss zu skizzieren und einen Perspektivwechsel für die audiovisuelle Rhetorik zu denken. Mit diesem wird sie zunächst nicht als gesellschaftlicher Ausnahmefall adressiert. Im Rekurs auf Habermas' explikative Diskurstheorie sieht Kopperschmidt eine wichtige „Funktion der Rhetorik bei der methodischen Bewältigung gestörter Kommunikationsprozesse“: „Rhetorik darf kein kommunikativer Normalfall sein oder werden, soll Gesellschaft überhaupt möglich sein. Rhetorik im bisher verstandenen [sic] engen Sinn einer erst durch Geltungsproblematisierung erforderten und damit auf methodische Geltungseinlösung spezifizierten Form gewaltfreier, weil um Zustimmung werbender Kommunikation muss ein prekärer Grenzfall von Kommunikation bleiben“. Kopperschmidt: *Wir sind nicht auf der Welt, um zu schweigen*, S. 224.

Unter dieser Voraussetzung zielt die kulturelle Praxis der Rhetorik auf die Annahme von Kommunikation, sie kalkuliert darauf, die Wahrscheinlichkeit einer kontingenten Annahme zu erhöhen.

Problematische Bedingungen der Rhetorik als Kontingenzbewältigung lassen sich mit Luhmann beschreiben,¹⁵ ebenso führen sie zurück zu Blumenbergs Rhetorikkonzeption und zu den Wirklichkeiten, in denen wir leben. Letztere implizieren das Verhältnis der Menschen untereinander in ihren jeweiligen Bezügen zu sich selbst und zur Welt: „Der menschliche Wirklichkeitsbezug ist indirekt, umständlich, verzögert, selektiv und vor allem ‚metaphorisch‘.“¹⁶ Damit gelangt man schließlich zu einer grundlegenden Multiperspektivität, von der die Rhetorik auszugehen hat. Könnte man noch meinen, dass der Evidenzmangel als Grundbedingung des Menschen im Singular zu beschreiben sei, so muss die rhetorische Kommunikation auf Menschen im Plural bezogen werden: auf die „sociability‘ of man“, wie sie Hannah Arendt in ihren *Lectures on Kant's Political Philosophy* beschreibt – „that is, the fact that no man can live alone, that men are interdependent not merely in their needs and cares but in their highest faculty, the human mind, which will not function outside human society“.¹⁷ Arendt unterscheidet bei Kant drei Perspektiven, nämlich „man“ im Singular, die menschliche Spezies und ihr Fortschritt sowie „men in the plural, who actually are in the center of our considerations and whose true ‚end‘ is, as I mentioned before, sociability.“¹⁸ Die Pluralität des Menschen ist eine jener Verbindungen, die sie der Kritik der Urteilskraft zum Politischen attestiert und die auch relevant für die Rhetorik sind:

The first is that in neither of the two parts does Kant speak of man as an intelligible or a cognitive being. The word truth does not occur – except once, in a special context. The first part speaks of men in the plural, as they really are and live in societies; the second part speaks of the human species. [...] The second link lies in the fact that the faculty of judgment deals with particulars, which „as such, contain something contingent in respect of the universal,“ which normally is what thought is dealing with.¹⁹

Auch die Rhetorik hat von geschichtlich, sozial verorteten Menschen auszugehen – keiner Abstraktion, keinem Ideal. Und auch sie ist konfrontiert mit Urteilen, die sich mit Partikularem beschäftigen. Insbesondere gilt das für die den Fokus dieses Buches bildenden Erfahrungen des Einspruchs.

15 Siehe zur doppelten Kontingenz auch Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie* [1984]. Frankfurt a. M. 1991, S. 148–190.

16 Blumenberg: *Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik*, S. 115.

17 Hannah Arendt: *Lectures on Kant's Political Philosophy* [1982]. Chicago 1992, S. 10.

18 Arendt: *Lectures on Kant's Political Philosophy*, S. 26.

19 Arendt: *Lectures on Kant's Political Philosophy*, S. 13.

Mit diesem kursorischen Parcours soll keine abschließende Auflistung über problematische Bedingungen von Rhetorik geliefert oder behauptet werden. Vielmehr geht es zunächst um den (Un-)Grund problematischer Bedingungen einer rhetorischen Weltzugewandtheit überhaupt, jenseits spezifischer Problemlagen und ihrer Bestimmung durch Rhetorik. Daran knüpfen Perspektivwechsel einer neuen Rhetorik an.

4.2 Perspektivwechsel einer neuen Rhetorik

Als Tradition der persuasiven, öffentlichen Rede ist die Rhetorik seit der Antike bekannt: Als Kunst der Rede umfasste sie sowohl die *techné*, das Herstellungswissen ihrer Techniken und Praktiken, als auch ihre Reflexion als Lehre und Theorie dieser Kunst – *rhetorica utens* und *rhetorica docens*. Die von Aristoteles verfasste Rhetorik ist die schriftliche Niederlegung einer Theorie der überzeugenden Rede und ihrer Überzeugungsmittel. Die Rhetorik als Lehre bezieht sich dabei auf eine Praxis öffentlicher Rede, mit der auch der Beruf des Redners und dessen Ausbildung verbunden war.²⁰

Die Vermittlung und Weitergabe rhetorischer *techné* – nicht unbedingt verstanden als Verwaltungsmasse von ‚Herrschaftswissen‘ einer gelingenden und wirksamen Überzeugungskunst – interessiert hier vor dem Hintergrund und im Verhältnis zu einer Wieder- und Neuentdeckung der Rhetorik im 20. Jahrhundert. So verweist Blumenberg auf „die Technik der Rede [...] als der spezielle Fall von geregelten Weisen des Verhaltens, das etwas zu verstehen gibt, Zeichen setzt, Übereinstimmungen bewirkt oder Widerspruch herausfordert.“²¹ Die Renaissance der Rhetorik verbindet sich jedoch nicht nur mit dem Namen Blumenberg – zentral zu erwähnen ist auch das Schlagwort der *New Rhetoric*, die eine Rhetorik attackierte, „die nur noch eine regelgeleitete ‚theory of composition‘ liefert.“²² Dabei bezeichnet die *New Rhetoric* nicht einen kohärenten Ansatz, eine Theorie oder Schule.²³ Mit ihr lässt sich eine eher mehrdimensionale als lineare (Ausweitungs-)

²⁰ In diese Traditionslinie lässt sich eine überwältigende Masse von Ratgebern, Trainern und Coaches einordnen.

²¹ Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 106.

²² Olaf Kramer: *New Rhetoric*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online*. Bd. 6: *Must–Pop* (2013). https://www.degruyter.com/database/HWRO/entry/hwro.6.new_rhetoric/html (letzter Zugriff: 03.01.2022).

²³ Als zentrale ‚Vertreter‘ werden häufig Ivor A. Richards (siehe I. A. Richards: *The Philosophy of Rhetoric*. New York 1965) sowie Kenneth Burke genannt. Eine politische Heterogenität zeigt sich am Beispiel Richard Weavers, dessen konservative Philosophie sich auf Platons „Phaidros“ stützt. Vgl. Bernard K. Duffy, Martin Jacobi: *The Politics of Rhetoric. Richard M. Weaver and the Conser-*

Bewegung der „Range of Rhetoric“²⁴ konstatieren, die zentrale Spannungsfelder von Rhetorikkonzeptionen eröffnet – von der überzeugenden, öffentlichen Rede in der Antike zur absichtsvollen, wirksamen Kommunikation. Ist mit der Rhetorik ein Phänomen der Sprache und Rede gemeint oder die rhetorische Dimension jeglicher (symbolischer) Kommunikation?²⁵ Stellt die Rhetorik eine inhärente Dimension von Kommunikation dar, eine bestimmte Analyseperspektive, unter der diese betrachtet wird, oder sind damit spezifische kommunikative Formen und Arten bezeichnet? Darüber hinaus lässt sich ein Spektrum ausmachen zwischen einerseits dem Bezug auf die Persuasion als Überzeugung von oder zu einer Sache und andererseits einem Begriff der Wirkung, der nicht adressierte Urteilsprozesse ins Zentrum stellt, sondern meist mit einem Fokus auf Stimulanz, physiologische Prozesse oder empirische Effekte einhergeht. In beiden Fällen bildet die absichtsvolle Gerichtetheit das zentrale Kriterium der Rhetorik. Mit Bezug auf dieses Kriterium schlägt Kenneth Burke eine weitere Differenz einer neuen Rhetorik vor:

The key term for the old rhetoric was ‚persuasion‘ and its stress was upon deliberate design. The key term for the ‚new‘ rhetoric would be ‚identification,‘ which can include a partially ‚unconscious‘ factor in appeal. [...] Here they are not necessarily being acted upon by a conscious external agent, but may be acting upon themselves to this end.²⁶

In *A Rhetoric of Motives* schreibt Burke, dass der Identifikationsbegriff nicht als Ersatz für den traditionellen Ansatz gedacht sei.²⁷ Insofern ist für ihn die Frage der Persuasion damit gerade nicht erledigt. Allerdings lässt sich fragen, ob „acces-

vative Tradition. Westport, Connecticut / London 1993. Ausgehend von Burkes Werk stellt Ann George als ein zentrales Element der *New Rhetoric* die „insistence on the centrality of human symbol use and the social construction of knowledge as a counter to positivism“ heraus. Ann George: *Kenneth Burke's Permanence and Change. A Critical Companion*. Columbia 2018, S. 207. In ihrer Darstellung verweist sie genauso auf spätere Arbeiten von Wayne Booth wie auf frühere von Susanne K. Langer (siehe Susanne K. Langer: *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge, Massachusetts 1954 und Arabella Lyon: Susanne K. Langer: *Mother and Midwife at the Rebirth of Rhetoric*. In: Andrea A. Lunsford (Hg.): *Reclaiming Rhetorica: Women in the Rhetorical Tradition*. Pittsburgh 1995, S. 265–284). Durchaus unterschiedliche Strömungen wurden immer wieder (neu) auf die *New Rhetoric* bezogen, zum Beispiel auch die Allgemeine Semantik oder die Argumentationstheorie von Chaim Perelman und Lucie Olbrechts-Tyteca.

²⁴ Kenneth Burke: *A Rhetoric of Motives*. Berkeley / Los Angeles 1969, S. 3.

²⁵ Siehe Medhurst, Benson: *Rhetorical Studies in a Media Age*, S. xiv.

²⁶ Kenneth Burke: *Rhetoric – Old and New*. In: *The Journal of General Education* 5/3 (1951), S. 202–209, hier S. 203.

²⁷ Burke: *A Rhetoric of Motives*, S. xiv.

sory“ im Sinne einer Ergänzung für eine Verschiebung, die den Fokus auf die wechselseitige Interaktion rhetorischer Adressierung lenkt, nicht zu schwach ist.²⁸

Als einen entscheidenden Aspekt der Rhetorik bezeichnet Burke das Moment der Adressierung: „since persuasion implies an audience.“²⁹ Es ist die Spannbreite der Identifikationsweisen, etwa von „malingering“ als Selbst-Persuasion und „cunning“, einer List und Täuschung, die Burke über das Problem des Bewusstseins zur Adressierung führen.³⁰ Er setzt in Bezug auf eine ‚Individualpsychologie‘ mit Freud an und beschreibt die Psyche als ein Parlament: „with conflicting interests expressed in ways variously designed to take the claims of rival factions into account.“ In dieser Konstellation könne die gleiche Person in allen Positionen teilnehmen: „you get a complex individual of many voices“.³¹ Für die Frage einer rhetorischen Adressierung ist die Vorstellung eines dynamischen „Self-in-progress“ instruierend.³² So hat Richard Rorty über John Deweys Infragestellung eines „myth of the self as non-relational, as capable of existing independently of any concern for others“ geschrieben: „we can say, with Dewey, that ‚selfhood [...] is in process of making [sic], and that any self is capable of including within itself a number of inconsistent selves, of unharmonized dispositions.“³³ Die relationale Dimension des Selbst ist zentral für die Erfahrung des Einspruchs und die Selbst-Verortung audiovisueller Adressierungen. Sie findet sich auch in Burkes dynamischem und in dieser Hinsicht von dem der Identität zu unterscheidendem Begriff der Identifikation, den ich in Resonanz

28 Burke: *A Rhetoric of Motives*, S. xiv.

29 Dabei gilt auch: „A man can be his own audience“. Burke: *A Rhetoric of Motives*, S. 38.

30 Burke: *A Rhetoric of Motives*, S. 36.

31 Burke: *A Rhetoric of Motives*, S. 38. Die Positionen müssen nicht vorab und einmalig festgelegt sein, sofern die rhetorische Adressierung und Identifikation an eine poetische Bedeutung gebunden sind. So unterscheidet Burke zwischen „poetic meaning“ und „semantic meaning“, die er am Beispiel der postalischen Adresse, der Verarbeitung eines Briefs durch die „postal organization“, einführt. Die semantische Bedeutung bezeichnet er als semantisches Ideal, „the aim to evolve a vocabulary that gives the name and address of every event in the universe.“ Kenneth Burke: *Semantic and Poetic Meaning*. In: ders. (Hg.): *The Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Action*. Baton Rouge 1941, S. 138–167, hier S. 141. Aber: „when you have isolated your individual by the proper utilizing of the postal process, you have not at all adequately encompassed his ‚meaning.““ Burke: *Semantic and Poetic Meaning*, S. 142. Die verschiedenen „subtle significances“ betreffen eine Art der Bedeutung, die Burke als „poetic meaning“ bezeichnet. Er betont jedoch: „Poetic meaning would not be the *opposite* of semantic meaning. It would be different from, or other than, or more than, or even, if you want, less than, but not antithetical to.“ Burke: *Semantic and Poetic Meaning*, S. 143.

32 So hat es Joachim Knappe mit Blick auf John Dewey und Richard Rorty formuliert. Vgl. Joachim Knappe: *Was ist Rhetorik?* Stuttgart 2000, S. 44.

33 In diesem Zusammenhang verweist auch Rorty explizit auf „the Freudian notion of the unconscious.“ Richard Rorty: *Philosophy and Social Hope*. London 1999, S. 77–78.

zu den Überlegungen zur audiovisuellen Adressierung aus Kapitel 2 ausführen möchte, um damit einen Perspektivwechsel zu konturieren.

Zum einen bezieht Burke die Identifikation auf das Kalkül rhetorischer Adressierungen: „the politician seeks to identify himself with his audience“; zum anderen darauf, dass „people earnestly yearn to identify themselves with some group or other“.³⁴ Dabei ist die Identifikation dialektisch an ein Moment der Trennung geknüpft: „Because to begin with ‚identification‘ is, by the same token, though roundabout, to confront the implications of *division*.“³⁵ Und weiter heißt es:

Identification is affirmed with earnestness precisely because there is division. Identification is compensatory to division. If men were not apart from one another, there would be no need for the rhetorician to proclaim their unity. If men were wholly and truly of one substance, absolute communication would be of man's very essence.³⁶

34 Burke: *Rhetoric – Old and New*, S. 203.

35 Burke: *A Rhetoric of Motives*, S. 22. „But put identification and division ambiguously together, so that you cannot know for certain just where one ends and the other begins, and you have the characteristic invitation to rhetoric.“ S. 25.

36 Burke: *A Rhetoric of Motives*, S. 22. Diese Überlegungen sind ein Ausgangspunkt für die Konsubstantialität der Identifikation im Sinne der „ambiguities of substance“: „In being identified with B, A is ‚substantially one‘ with a person other than himself. Yet at the same time he remains unique, an individual locus of motives. Thus he is both joined and separate, at once a distinct substance and con-substantial with another.“ Die Konsubstantialität sei für jede Art des Lebens notwendig: „For substance, in the old philosophies, was an act; and a way of life is an *acting-together*; and in acting together, men have common sensations, concepts, images, ideas, attitudes that make them *consubstantial*.“ Burke: *A Rhetoric of Motives*, S. 21. Eine angelegte Buch-Trilogie, die Burke mit *A Grammar of Motives* begann und mit *A Rhetoric of Motives* fortsetzte, sollte mit dem Band *Symbolic of Motives* enden, der als solcher nicht erschien. Möglicherweise gerade, weil dieser auf dem Begriff der „identity as titular or ancestral term“ aufbauen sollte: „the ‚first‘ to which all other terms could be reduced and from which they could then be derived or generated, as from a common spirit. The thing's *identity* would here be its uniqueness as an entity in itself and by itself, a demarcated unit having its own particular structure.“ Burke: *A Rhetoric of Motives*, S. 21. Angesichts des Moments der Interaktion der Identifikation ist auf das szenische Paradox des Substanzbegriffs als je bezogen auf einen Kontext zu verweisen. Siehe Kenneth Burke: *A Grammar of Motives*. Berkeley / Los Angeles 1969, S. 22 und Pierre Smolarski: *Rhetorik der Stadt. Praktiken des Zeigens, Orientierung und Place-Making im urbanen Raum*. Bielefeld 2017, S. 70–72. Über die Konsubstantialität schreibt Smolarski: „Die Aufgabe einer rhetorischen Intervention ist es, diese Form der Identifikation zwischen sich und seinem Publikum anzustoßen und herzustellen.“ Und weiter: „Das Subjekt geteilter Intentionalität ist für Burke die konsubstantielle Einheit, das konsubstantielle Wir, das sich auf der Grundlage von Identifikationsprozessen bildet bzw. [sic] das auf der Grundlage überzeugender Identifikation proklamiert werden kann.“ Smolarski: *Rhetorik der Stadt*, S. 73.

Wenn an dieser Stelle unklar bleibt, wie eine absolute Kommunikation aussehen könnte, dann nicht zuletzt, weil sie theoretische Spekulation ist und keine tatsächliche oder bisher nur unverwirklichte Möglichkeit. Derart als unhintergehbare Differenz bedingt bezieht Burke die Trennung sowohl auf die Liebe als auch den Krieg.³⁷ Unterschieden ist sie von einer Agonalität fixierter Positionen, die im Konflikt stehen und persuasiv überwunden werden sollen. Wenn Burke auf die Persuasion eingeht, stellt er sie mit der Identifikation als ihrem „Ermöglichungsgrund“³⁸ auf eine andere Grundlage: „True, the rhetorician may have to change an audience’s opinion in one respect; but he can succeed only insofar as he yields to that audience’s opinions in other respects.“³⁹ Ausgangspunkt ist nicht der Widerstand, sondern die Identifikation als ein Zielen auf Geteiltes. „You persuade a man only insofar as you can talk his language by speech, gesture, tonality, order, image, attitude, idea, *identifying* your ways with his“, schreibt Burke.⁴⁰ Dabei ist das Identifizieren weniger ein Prozess der Anpassung der Rhetorik an die Adressaten als vielmehr das Eröffnen eines geteilten Horizonts. Etwa, wenn das Publikum durch formale Identifikation involviert sei und das Gefühl habe, kreativ zu partizipieren: „[W]e know that many purely formal patterns can readily awaken an attitude of collaborative expectancy in us.“⁴¹ Für jegliche gestalteten rhetorischen Adressierungen ist das Verhältnis formaler Muster zur Erzeugung von Zustimmung relevant:

[I]n cases where a decision is still to be reached, a yielding to the form prepares for assent to the matter identified with it. Thus, you are drawn to the form, not in your capacity as a partisan, but because of some ‚universal‘ appeal in it. And this attitude of assent may then be transferred to the matter which happens to be associated with the form.⁴²

Burke nennt ein Beispiel aus der Berichterstattung zur Berlin-Krise von 1948: „[w]ho controls Berlin, controls Germany; who controls Germany controls Europe; who controls Europe controls the world.“⁴³ Dessen Klimax-Form realisiere

37 „[T]he identifications in the order of love are also characteristic of rhetorical expression.“
Burke: *A Rhetoric of Motives*, S. 20.

38 Smolarski: *Rhetorik der Stadt*, S. 65.

39 Burke: *A Rhetoric of Motives*, S. 56.

40 Burke: *A Rhetoric of Motives*, S. 55.

41 „Longinus refers to that kind of elation wherein the audience feels as though it were not merely receiving, but were itself creatively participating in the poet’s or speaker’s assertion. Could we not say that, in such cases, the audience is exalted by the assertion because it has the feel of collaborating in the assertion?“ Burke: *A Rhetoric of Motives*, S. 57–58. Dies gilt nicht nur für Formen mit einem hohen Grad an Involvierung.

42 Burke: *A Rhetoric of Motives*, S. 58.

43 Burke: *A Rhetoric of Motives*, S. 58.

das Publikum auch unabhängig von Zweifeln am propositionalen Gehalt der Aussage: „you feel how it is destined to develop – and on the level of purely formal assent you would collaborate to round out its symmetry by spontaneously willing its completion and perfection as an utterance.“⁴⁴ Durch das Gefühl für die Form kollaboriere der oder die Zuhörer*in und sei eingebunden in deren Entfaltung. Insofern beschreibt Burke das Gefühl zu partizipieren auch nicht als eine (Selbst-)Täuschung. Die Identifikation bezieht er auf das Partizipieren an der Form und die mögliche Zustimmung zur Aussage:

We need but say enough to establish the principle, and to indicate why the expressing of a proposition in one or another of these rhetorical forms would involve ‚identification‘, first by inducing the auditor to participate in the form, as a ‚universal‘ locus of appeal, and next by trying to include a partisan statement within this same pale of assent.⁴⁵

Angesichts des Einspruchs der Wahrnehmung im Filme-Sehen geht es in diesem Buch um Darstellungsprozesse, die gerade nicht auf der Unterscheidung von einerseits Proposition oder Aussage und andererseits Form beruhen.⁴⁶ Die Rede vom „universal‘ locus of appeal“ ist hier mit Blick auf die bisherigen Überlegungen zur Selbst-Verortung fraglich. Das ‚Universelle‘ kann als eine intersubjektive Dimension der Erfahrung eines rhetorischen Ausdrucks begriffen werden.⁴⁷ Der ‚locus‘ lässt

⁴⁴ Burke: *A Rhetoric of Motives*, S. 59.

⁴⁵ Burke: *A Rhetoric of Motives*, S. 59. Luhmann schreibt in einer Passage zur Zustimmung und Ablehnung von Kommunikation als ‚vierter Selektion‘ über Rhetorik und Persuasivtechnik: „Kulturgeschichtlich gesehen, wird man wahrscheinlich sagen können, dass die Schrift nicht nur dazu einen Anstoß gegeben hat, sich deutlicher auszudrücken [...], sondern die neue Wahrscheinlichkeit des Neins – warum soll ich einen Text, wenn er da steht, als eine Information annehmen, die ich verwenden kann? – durch Gegenmaßnahmen zu überbrücken. Das kann zum Beispiel die gebundene Form in der Dichtung sein, Rhythmik oder, wie Platon sagen würde, rhapsodische Organisation, der sängerische Ablauf, sodass man wie bei einer mündlichen Kommunikation im Rhythmus mitschwingt und sich gar keine weiteren Gedanken macht und am Ende alles angenommen hat. Oder es läuft über eine elaborierte Rhetorik, die in derselben Zeit entsteht, nach der Durchsetzung des Alphabets. Sprache wird hier meistens aufgrund früher geschriebener Texte auf Persuasivität hin stilisiert, das heißt so mit Motiven, Ausdrücken und so weiter belastet, dass man mehr Jas als Neins zu erzeugen erhofft, und dies auch dann, wenn es sich um eine Gerichtsrede handelt oder man mit gegenläufigen Interessen, mit Widerstand rechnen muss.“ Luhmann: *Einführung in die Systemtheorie*, S. 307–308. Hervorzuheben ist die Rhythmik im Bereich der Rhetorik: das verschränkte Verhältnis zwischen der Zustimmung bzw. Ablehnung eines Verstehens und dem Mitschwingen in einem Rhythmus.

⁴⁶ In gewisser Hinsicht lässt sich behaupten, dass das zentrale Kalkül von Burkes Beschreibung gerade in deren permanenter Verschränkung besteht.

⁴⁷ Zu einem phänomenologischen Begriff von Identifikation auf Basis einer intersubjektiven Verbindung siehe Jean-Pierre Meunier: *The Structures of the Film Experience: Filmic Identifica-*

sich im Anschluss an den Gedanken eines kollaborierenden Publikums als Verortung einer Ko-Produktion verstehen und „appeal“ auf zweifache Weise als Urteilsphänomen übersetzen: als Attraktivität oder Einspruch. Damit ist die Rede vom „universal‘ locus of appeal“ aber nicht mehr auf die Form im Unterschied zur Aussage beschränkt, sondern kreist um deren unlöslichen Zusammenhang.

Zur rhetorischen Adressierung schreibt Burke: „Only those voices from without are effective which can speak in the language of a voice within.“⁴⁸ Was mit den beschriebenen Weisen der Identifikation in den Vordergrund tritt, ist ein für die Rhetorik entscheidendes Moment der Interaktion, das mit Blick auf rhetorische Formen von Burke als Partizipation beschrieben wird. In dieser Hinsicht legen seine Überlegungen zur Identifikation einen Perspektivwechsel nahe: Nicht die Produktionsintention steht im Fokus, und auch nicht von einer erfolgreichen Übertragung einer Botschaft wird ausgegangen, sondern von der Interaktion von Rhetor und Adressat, der Interaktion zwischen Publikum und rhetorischem Ausdruck, in der sich die rhetorische Adressierung eines Gegen-übers realisiert. Mit dieser Formulierung befinden wir uns aber bereits im Feld einer neuen Rhetorik angesichts der Kommunikation audiovisueller Bilder.

Burkes Überlegungen lassen sich fruchtbar machen für eine Auseinandersetzung mit audiovisueller Rhetorik, die beim Subjektivierungsprozess von erst in der Wahrnehmung von Zuschauer*innen hervorgebrachten Bewegungsbildern ansetzt. Nicht die Übertragung seiner Ideen ist aber Ziel und Fokus, eher bilden sie einen Impuls, wenn ich im Folgenden auf den Forschungsstand zur Medienspezifik audiovisueller Rhetorik eingehe, bevor ich mich im Einzelnen mit den Konzeptionen der rhetorischen Situation und des Rhetors auseinandersetze und diese auf die im ersten Teil dieses Buches entwickelten Gedanken zu audiovisueller Adressierung und Selbst-Verortungen beziehe.

4.3 Audiovisuelle Rhetorik(en)

Akademische Reflexionen zu visueller bzw. audiovisueller Rhetorik umfassen im Zuge der Ausweitung der Rhetorik seit dem 20. Jahrhundert nicht nur allgemeine Überlegungen zum argumentativen Potenzial von Bildern, sondern – was in diesem Zusammenhang der primäre Ausgangspunkt ist – Forschung zum Komplex ‚Film und Rhetorik‘. Umfassendere Überblicke über diese Forschung sind bereits verfasst

tion. In: Julian Hanich, Daniel Fairfax (Hg.): *The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier. Historical Assessments and Phenomenological Expansions*. Amsterdam 2019, S. 32–69.

48 Burke: *A Rhetoric of Motives*, S. 39.

worden, weswegen ich mich hier darauf beschränke, grundlegende theoretische Strömungen und Perspektiven herauszustellen.⁴⁹ Die mit Blick auf den Forschungsstand virulente Frage der Medienspezifik prägt das Verhalten gegenüber der Tradition der Rhetorik und ihren beanspruchten Systematiken. In diesem Sinne sind auch zentrale Prämissen und Überlegungen dieses Buches zu verstehen.

Die Untersuchung der rhetorischen Dimension von audiovisuellen Bildern und im Spezifischen Filmen hat sich in der Filmwissenschaft bisher vornehmlich auf linguistisch orientierte Ansätze beschränkt, die Film in Analogie zur Sprache konzeptualisieren oder dezidiert an der Übertragung von sprachlichen rhetorischen Figuren auf den Film arbeiten.⁵⁰ Unter dem ‚Label‘ Filmrhetorik firmiert eine Auseinandersetzung mit Film in Kontinuität der Tradition(en) klassischer Rhetorik, die nach der Übertragung und Übertragbarkeit jenes Reservoirs an überlieferten Techniken und Prinzipien fragt: also, inwieweit die von der geschriebenen bzw. gesprochenen Rede ausgehende Rhetorik auf den Film und dessen Medienspezifik angewendet oder übertragen werden kann. Dies umfasst die rhetorischen (Stil-)Figuren als zentrale Aspekt der *elocutio*, aber auch die übrigen (Produktions-)Schritte: *inventio*, *dispositio*, *memoria* und *actio/pronunciato*. Nicht zuletzt neuere designtheoretische und produktionsästhetische Ansätze machen diese Stadien und Aufgaben der klassischen Rhetorik für die Herstellung von Reden stark und verweisen darauf, dass die Rhetorik als Theorie und Lehre der wirksamen überzeugenden Rede nicht nur eine Stilanalyse umfasse, wie sie mit der Frage nach (audiovisuellen) rhetorischen Figuren in den Fokus rückt, sondern vor allem eine auf die wirksame Rezeption zielende Produktionstheorie regelgeleiteter Muster und Techniken sei.⁵¹

Eine fünfstufige Produktionslehre findet sich hingegen in der Rhetorik von Aristoteles nicht, auch wenn dort einzelne Aspekte durchaus ihre Äquivalente haben. Dies zeigt, wie schwierig es tatsächlich ist, von einem konsistenten System der Rhetorik zu sprechen, das zur Übertragung vorausgesetzt werden kann. Bereits im Wechsel von griechischer zu lateinischer Antike lassen sich einige Begriffsbewegungen beobachten, die eine Medienspezifik audiovisueller Bilder unterschiedlich denken lassen. In Bezug auf ein neues Darstellungsparadigma seit dem 18. Jahrhundert verweist Winfried Menninghaus auf den *actus*-Begriff bei Quintilian, der als perfor-

⁴⁹ Vgl. etwa Joost: *Bild-Sprache*; Arne Scheuermann: *Zur Theorie des Filmemachens. Flugzeugabstürze, Affekttechniken, Film als rhetorisches Design*. München 2008, S. 43–84.

⁵⁰ Siehe Anke Marie Lohmeier: *Filmrhetorik*. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Berlin / Boston 2012, S. 347–364; Klaus Kanzog: *Grundkurs Filmrhetorik*. München 2001.

⁵¹ Scheuermann: *Zur Theorie des Filmemachens*; Joost: *Bild-Sprache*; siehe auch Gesche Joost, Arne Scheuermann: *Design als Rhetorik. Grundlagen, Positionen, Fallstudien*. Basel 2008.

mative Handlung die Gesamtheit des Rhetorischen umfasst.⁵² Die Stellung der *elocutio* verändere sich durch das Darstellungsparadigma: „Darstellung in ‚moderner‘ Perspektive ist nicht länger nur nachträglich schmückende Ausführung, sondern setzt selbst das Feld des Dargestellten, das sonst in der inventio gefunden und in der dispositio geordnet wurde.“⁵³

Die Filmrhetorikforschung im deutschsprachigen Raum ist vornehmlich geprägt von semiotischen Ansätzen und solchen, in denen mit einem ‚medienunspezifischen‘ Textbegriff gearbeitet wird.⁵⁴ Filmrhetorik wird in verschiedenen dieser Ansätze in Hinblick auf eine medienunspezifische Dimension der Rhetorik diskutiert, die sowohl für die Rede als auch den Film gelte, und auf eine darüber hinaus gehende Medienspezifik audiovisueller Bilder.⁵⁵ So versteht etwa Oliver Jahraus seine Ausführungen als „Ergänzung des Modells von Klaus Kanzog“, das von medienunspezifischen Konzeptionen rhetorischer Begriffe ausgehe, und möchte „komplementär nach der Bedeutung der medienspezifischen Unterschiede für ein Modell der Filmrhetorik fragen.“⁵⁶ Jahraus, der feststellt, dass es entscheidend sei, „auf die Me-

52 Vgl. Menninghaus: ‚Darstellung‘, hier S. 208.

53 Menninghaus: ‚Darstellung‘, S. 220–221.

54 Oliver Jahraus verweist auf „avancierte Modelle der Texttheorie“, die „den Textbegriff von [einer] einseitigen medialen Ausrichtung gelöst haben und ihn medienunspezifisch definieren.“ Oliver Jahraus: Bild-Film-Rhetorik. Medienspezifische Aspekte persuasiver Strukturen und die Eigendynamik einer bildgestützten Konzeption von Filmrhetorik. In: Manfred Beetz, Joachim Dyck, Wolfgang Neuber, Gert Ueding (Hg.): *Rhetorik. Ein Internationales Jahrbuch*. Tübingen 2007, S. 11–28, hier S. 11. Er verweist auf Klaus Kanzog und Anke-Marie Lohmeier, die in einer semiotischen Perspektive von einem erweiterten Textbegriff bzw. einem Sprechakt ausgehen. Kanzog konzeptualisiert den „filmische[n] Diskurs“ als „visuellen Äußerungsakt“. Vgl. Kanzog: *Grundkurs Filmrhetorik*, S. 48–49. Er unterscheidet zwischen dem „visualisierte[n] Sprechakt“ und dem „Sprechakt‘ der Bilder“, den er definiert als „die Kombination relativ autonomer und die Kombination verbal gestützter Bilder“. Kanzog: *Grundkurs Filmrhetorik*, S. 50. Die Analyse der Rhetorik eines Films stütze sich auf zwei Faktoren: „(a) das ‚Eigenrecht des Bildes‘, (b) die informationsleitende Text/Bild-Beziehung“. Ein Bild könne niemals vollständig sprachlich verfügbar gemacht werden, aber die Verbindung mit einem Text relativiere das Eigenrecht. Den beiden Bildkategorien ordnet er ein meditatives und ein kommunikatives Verhalten auf Rezipient*innenseite zu. Vgl. Kanzog: *Grundkurs Filmrhetorik*, S. 74.

55 Die Annahme unterschiedlicher feststehender rhetorischer Systeme führt Norbert M. Schmitz beispielsweise zur Befragung ihrer Ins-Verhältnis-Setzung im Film als „intermediale[m] Medium“. Er unterscheidet „(a) die Darstellung anderer rhetorischer Systeme im Film und (b) die spezifische Integration und Bezugssetzung mehrerer rhetorischer Systeme im intermedialen Medium Film von (c) einer eigentlich spezifisch filmischen Rhetorik.“ Norbert M. Schmitz: *Film: Die rhetorische Differenz im Kino*. In: Arne Scheuermann, Francesca Vidal (Hg.): *Handbuch Medienrhetorik*. Berlin / Boston 2017, S. 387–420, hier S. 393.

56 Jahraus: Bild-Film-Rhetorik, S. 14. Bei Kanzog taucht das Filmspezifische als Zuschnitt auf bestimmte Gestaltungsmittel auf: „Spezifisch filmisch sind allein: Kamerahandlung, Schnitt und

dienspezifisch der rhetorischen Strukturen zu achten“, gründet seine ergänzende Komplementarität in einem zweistufigen Vorgehen:

Medienunabhängigkeit bedeutet in diesem Sinne eine Abstraktion von den Differenzen in einem ersten Schritt; ein zweiter Schritt muß aber darin bestehen, die Medienspezifität wieder in die rhetorische Analyse einzubeziehen.⁵⁷

Im vorliegenden Buch bildet eine ‚Abstraktion von den Differenzen‘ hingegen nicht den ‚ersten Schritt‘. Vielmehr geht eine poetologische Analyse von einer medienspezifischen Erfahrung audiovisueller Bilder aus, die selbst Differenzierungen hervortreibt, nämlich in der medialen Spezifität ihrer Darstellungen.

„Dass die Rhetorik von ihrem Ursprung her als medienübergreifende Kommunikationslehre aufzufassen ist“,⁵⁸ lässt sich unterschiedlich für die Frage der Medienspezifität ausdeuten. Die Spur führt ebenso zur Modellbildung einer allgemeinen Rhetorik wie zu Entwürfen einer Medienrhetorik, wie sie in jüngerer Vergangenheit formuliert wurden: „Als grundsätzliche Sicht auf die Rhetorik, die stets an Medien gebunden ist. Und als grundsätzliche Sicht auf die Medien, die stets auch rhetorisch wirksam sein können.“⁵⁹ In der Einleitung zu ihrem Handbuch *Medienrhetorik* schreiben Arne Scheuermann und Francesca Vidal außerdem:

Eine Rhetorik ohne Medien gibt es nicht, da jede Rhetorik mediengebunden ist. [...] In Medien erst realisiert sich die Rhetorik. Und damit lässt sich verallgemeinern: Jede Rhetorik findet nicht nur mit, sondern in Medien statt. Medien werden derart zu einer konstituierenden Kraft der Rhetorik.⁶⁰

Im Anschluss daran lässt sich die Rhetorik explizit als medienabhängig bestimmen: Das, was die Rhetorik ist, kann nicht unabhängig von den Medien gedacht werden, in welchen sie sich realisiert. Dabei gehen die Autor*innen von einem „Handeln in und mit Medien“ aus, das sie rhetorisch verstehen:

Der Begriff der Rhetorizität verweist an dieser Stelle auf die Bedingungen, die durch die Wahl eines bestimmten Mediums hervorgerufen werden: Rhetorizität beschreibt das spezifische Wirkungspotential, mit dem ein Medium das rhetorische Setting erzeugt, und das es von anderen Medien unterscheidet.⁶¹

Montage, die im kinematographischen Diskurs spezifisch filmische Codes bilden.“ Kanzog: *Grundkurs Filmrhetorik*, S. 16.

57 Jahraus: *Bild-Film-Rhetorik*, S. 14.

58 Joost: *Bild-Sprache*, S. 10.

59 Arne Scheuermann, Francesca Vidal: *Handbuch Medienrhetorik*. Berlin / Boston 2017, S. 1.

60 Scheuermann, Vidal: *Handbuch Medienrhetorik*, S. 1.

61 Scheuermann, Vidal: *Handbuch Medienrhetorik*, S. 1.

Doch ist die Rhetorizität des Mediums schon vor dessen rhetorischem Gebrauch bekannt? Ist die Rhetorizität ein vorausgesetztes Bündel je spezifischer medialer Eigenschaften, welche genutzt werden können? In Auseinandersetzung mit Erwin Panofsky, der die Möglichkeiten des Films als „dynamization of space and spatialization of time“ definiert, schreibt Stanley Cavell: „the aesthetic possibilities of a medium are not givens“.⁶² Dies gilt auch für deren rhetorisches Potenzial. Mit Cavell könnte man umgekehrt davon sprechen, dass die Rhetorik Medien schafft, das heißt mediale Möglichkeiten für sich entdeckt:

The first successful movies – i. e., the first moving pictures accepted as motion pictures – were not applications of a medium that was defined by given possibilities, but the *creation of a medium* by their giving significance to specific possibilities. Only the art itself can discover its possibilities, and the discovery of a new possibility is the discovery of a new medium. A medium is something through which or by means of which something specific gets done or said in particular ways. It provides, one might say, particular ways to get through to someone, to make sense; in art they are forms, like forms of speech.⁶³

In diesem Sinne kann die Wahl eines Mediums audiovisueller Bilder, auf bereits entdeckte mediale Möglichkeiten bzw. ihre Entdeckung gewendet, in jedem Fall aber nicht von Akten des Filme-Sehens abgelöst werden. Im Fokus der folgenden Überlegungen zur audiovisuellen Rhetorik steht nicht der instrumentelle Zugriff auf Medien, sondern die mediale Entdeckung von Möglichkeiten audiovisueller Bilder für den und im Gebrauch. Auch das gehört zu den problematischen Bedingungen von Rhetorik. Ein ‚Handeln in und mit Medien‘ kann diese Medien gerade nicht als gegeben oder gleichbleibend voraussetzen.

Mit Cavells Medienbegriff ist in diesem Zusammenhang davon auszugehen, dass es keine allgemeine Bestimmung der Möglichkeiten audiovisueller Bilder gibt. Daher kann es auch nicht Ziel dieses Buches sein, eine komplettierende Auflistung genuin filmischer rhetorischer Mittel, Techniken und Figuren zusammenzustellen, die für eine rhetorische Praxis genutzt werden können. Vielmehr könnte man in Analogie zur alltäglichen Sprache von einem „Reservoir an erprobten Möglichkeiten gelungener Interaktionen sprechen, welches in einer konkreten Interaktion verfügbar ist“.⁶⁴ In seiner Diskussion von Paul de Mans Beispiel einer rhetorischen Frage erläutert Cavell den Ansatz einer „ordinary language“-Philosophie: „To dis-

62 Cavell: *The World Viewed*, S. 30–31.

63 Cavell: *The World Viewed*, S. 32.

64 Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 81. Der Gebrauch beinhaltet dabei auch immer die Möglichkeit des Scheiterns: „Weicht man in einer gegebenen Situation vom erwartbaren Sprachgebrauch ab, mag sich daraus eine außergewöhnliche Möglichkeit der Bezugnahme auf die gemeinschaftliche Welt ergeben, eine neue Möglichkeit ihrer Beschreibung; genauso gut aber ist es möglich, dass die Interaktion scheitert.“ Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 81.

cover one and the same grammatical pattern used for different rhetorical effects was the stock-in-trade of ordinary language philosophers.“⁶⁵ Es sei gerade nicht auszugehen von einer

inevitable relation between grammar and rhetoric. The moral of the example seems to me to be that there is no inevitable relation between them. This seems to me the moral of ordinary language philosophy as well, and of the practice of art. Put it this way: Grammar cannot, or ought not, of itself dictate what you mean, what it is up to you to say.⁶⁶

Anhand der Relation von Grammatik und Rhetorik diskutiert Norbert M. Schmitz „den Ort der Rhetorik im Kino“, wenn er „eine allgemeine ‚filmsprachliche‘ von einer filmrhetorischen Ebene“ unterscheidet.⁶⁷ „Die Differenz zwischen der rein darstellenden Form des Zeichensystem Film, also seiner ‚Grammatik‘, und deren persuasiver Überformung scheint mir der geeignete Ausgangspunkt [sic] zur Untersuchung der Rhetorik der Kinematografie zu markieren.“⁶⁸ Er beschreibt eine rhetorischen Differenz als „die Differenz der filmischen Illusion und Narration als Filmsprache, Poetik oder allgemein filmischem Modus zu dessen zentrierter Überhöhung hinsichtlich der affektiven Erregung.“⁶⁹ Filmhistorisch untermauern möchte er dies anhand der Herausbildung des „Classical Style“ im Vergleich zur früheren „*découpage classique*“ („die einfache Form der filmischen Narration, also die Kontinuität in Raum und Zeit“) – und das am Beispiel der Gegenüberstellung von Edwin S. Porters *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (DER GROßE EISENBAHNRAUB, USA 1903) und des ‚rhetorischen Surplus‘ des „Classical Styles“ von D. W. Griffiths *THE BIRTH OF A NATION* (USA 1915). Das Surplus bei Griffith wird bestimmt als ein Hinausgehen über die „*rein sachlogische[n] Optimierung der filmischen Erzählung*“.⁷⁰ Griffith verbleibe nicht bei ihr, sondern „*stellt vielmehr seine filmischen Mittel wie Dauer der Einstellung, Schnittfrequenz, Einstellungsgröße etc. in Beziehung zur Dynamik der Handlung, geht also ‚affektlogisch‘ vor.*“⁷¹ Eine solche Gegenüberstellung von ‚einfacher‘ Handlungskontinuität und affektlogischer Anreicherung setzt die Repräsentation von „Kontinuität in Raum und Zeit“ voraus, zu der die Poetik oder ein „allgemein filmische[r] Modus“ dazu kommen mag.

65 Stanley Cavell: *Politics as Opposed to What?* In: *Critical Inquiry* 9/1 (1982), S. 157–178, hier S. 169.

66 Cavell: *Politics as Opposed to What?*, S. 170.

67 Schmitz: *Film: Die rhetorische Differenz im Kino*, S. 400.

68 Schmitz: *Film: Die rhetorische Differenz im Kino*, S. 399.

69 Schmitz: *Film: Die rhetorische Differenz im Kino*, S. 391.

70 Schmitz: *Film: Die rhetorische Differenz im Kino*, S. 407.

71 Schmitz: *Film: Die rhetorische Differenz im Kino*, S. 407.

Dieser Beschreibung kann hier aus mehreren Gründen nicht zugestimmt werden. Aus dem Blick gerät erstens, insbesondere in dem historischen Argument, dass mit Handlung und poetischer Gestaltung unterschiedliche Analyseperspektiven eingenommen werden, wobei die Handlungskontinuität nicht jenseits der Poetik existiert.⁷² Zweitens ist die Scheidung und Bestimmung von Mittel und Zweck immer schon mitgesetzt, das heißt es ist immer schon festgelegt, wie dieses und jenes verteilt und verknüpft ist.⁷³ Und drittens folgt die von Schmitz dargelegte Differenz der Deviationsthese, nach der man eine nicht-rhetorische Ebene als Nullstufe festmachen könne, auf der dann die eigentliche rhetorische Formung aufsetzt, zum Beispiel durch rhetorische Figuren.⁷⁴ Mit Cavell ist eine solche Relation des ‚Surplus‘ nicht nur zu bezweifeln, sondern kann rundum zurückgewiesen werden (ebenso die Vorstellung, dass Filme durch eine so vorausgesetzte Repräsentation zu greifen sind). Schließlich ist die Übertragung des Begriffspaars Grammatik und Rhetorik vom Medium der Sprache auf filmische Bilder keine sinnvolle Option: „[F]ilm has neither a lexicon nor a grammar“.⁷⁵ Dies schlussfolgert Cavell aus folgender Überlegung: „But how do you know what an ‚element‘ of cinematic significance is? You do not know in advance of critical analysis.“⁷⁶ Ausgangspunkt ist die Bedeutung oder Bedeutsamkeit, die nicht nur von keiner Grammatik vorab determiniert ist, vielmehr gibt es keinerlei ‚Elemente‘, die durch eine Grammatik zu identifizieren wären. Die Filmanalyse spezifischer Poetiken und Rhetoriken hat zu zeigen, „[w]hat ‚possibilities‘ of the medium of movies are now given significance“.⁷⁷ Bezogen auf eben jene Möglichkeiten des Mediums von Filmen hinterfragt schließlich Cavell auch die Idee eines genuin „cinematic“:

It is not to be expected that a given discovery shows the significance of an isolated possibility of the art, or that a given possibility yields up some single significance. For whatever is

72 Siehe etwa Hermann Kappelhoffs Unterscheidung von Handlungs- und Bildraum. Vgl. Kappelhoff: Der Bildraum des Kinos. Eine Bildraumanalyse meint kein affektlogisches Surplus, sondern eine basale Dimension der Konstruktion filmischer Räume.

73 Zum Verhältnis von Mittel und Zweck oder Ziel mit Blick auf eine fortlaufende mediale Entdeckung bei Cavell (zum „Ziel als etwas, das sich erst in seinem Erreichen verwirklicht, also mittelbar, durch Mittel, worin beide, Ziel und Mittel, nur entdeckt werden können“) siehe Michael Ufer: Beethovens filmische Intimität. Eine Recherche (TILL GLÄDJE, Cavell, Goehr, Luhmann). In: Stephan Ahrens (Hg.): *Vom Klang bewegt. Das Kino und Ludwig van Beethoven*. Berlin 2020, S. 30–47, hier S. 33 und Ufer: *Zeitformen der Liebe*.

74 Zur rhetorischen Figur als abweichender sekundärer Figur bzw. im Kontrast dazu als primärer Figur der natürlichen Sprache vgl. Erhard Schüttpelz: *Figuren der Rede. Zur Theorie der rhetorischen Figur*. Berlin 1996.

75 Cavell: *The World Viewed*, S. 204.

76 Cavell: *The World Viewed*, S. 204.

77 Cavell: *The World Viewed*, S. 72.

meant by a medium's „possibilities,“ each is what it is only in view of the others. This is why the general answer to the common question, „In what ways do movies differ from novels or from theater?“ ought to be: „in every way.“⁷⁸

Dies hat allerdings nicht zur Konsequenz, dass man keinerlei Aussagen über verschiedene Medien und ihre Erfahrungsmodi treffen kann, zum Beispiel zu den

Gemeinsamkeiten und jeweiligen Besonderheiten verkörperter Wahrnehmungskonstellationen in audiovisuellen Medien und sprachlicher und gestischer face-to-face-Kommunikation als zwei medialen Formen der Gestaltung affektiver und kognitiver Prozesse.⁷⁹

Cavell benennt eine „material basis of the media of movies“, die er definiert als „a succession of automatic world projections“.⁸⁰ Mit der materiellen Basis ist noch keine Aussage getroffen über „cinematic significance“ – weder ist die materielle Basis eine filmische Grammatik noch sind mit ihr die medialen Möglichkeiten festlegt. Cavell plädiert für einen Ansatz, der die Medienspezifität nicht ausgehend vom Vergleich medialer Bedingungen und losgelöst von spezifischen Fällen untersucht, sondern die Analyse von Poetik und Rhetorik zentral setzt.

In dieser Perspektive auf audiovisuelle Rhetorik ist die Zeitlichkeit audiovisueller Bilder nicht per se von der Schrift- und Verbalsprache abzugrenzen. Matthias Grotkopp schreibt, dass sich „sowohl die Tropen als auch die Figuren der sprachlichen Rhetorik [...] als Elemente zeitlicher Strukturierung verstehen und somit an die Analyse der zeitlichen Entfaltung von Bildern und Tönen anknüpfen“ lassen.⁸¹ Wenn also damit ein „gemeinsame[r] Nenner von Verbalsprache und Expressivität“ gefasst ist, dann ist dies nicht jenseits (der Analyse) von medialen Erfahrungen festzustellen.⁸² Hinsichtlich der zeitlichen Strukturierung sprachlicher Rhetorik ist an

78 Cavell: *The World Viewed*, S. 73. „[O]ne would not then think of the cinematic as conveying significance that *cannot* be conveyed in another medium but as conveying a particular significance in *this* (critically specified) way.“ Cavell: *The World Viewed*, S. 204. Eine solche kritische Spezifizierung kann die Filmanalyse leisten.

79 Grotkopp: *Filmische Poetiken der Schuld*, S. 269.

80 Cavell: *The World Viewed*, S. 72.

81 Grotkopp: *Filmische Poetiken der Schuld*, S. 270.

82 Eine Analyse von audiovisuellen Bildern kann zeigen, „wie sich [...] Sprache und audiovisuelle Bewegungsdynamik gegenseitig strukturieren [sic] um die Zuschauer zu affizieren, damit diese kognitive und moralische Einstellungen übernehmen, bestimmte Personen, Gegenstände und Sachverhalte als begehrens- oder ablehnenswert wahrnehmen.“ Grotkopp: *Filmische Poetiken der Schuld*, S. 268. Konkret zeigt die Analyse eines Bilds der Revolution in der Klimawandel-Dokumentation AN INCONVENIENT TRUTH (EINE UNBEQUEME WAHRHEIT, Davis Guggenheim, USA 2006), „inwiefern der Rhythmus und die expressive Bewegungsqualität der Bilder im Zusammenspiel mit Semantik und Rhythmus des gesprochenen Wortes eine eigene Dynamik, eine eigene Bedeutung generiert, die über eine Bebilderung sprachlicher Inhalte hinausgeht.“ Grotkopp: *Fil-*

dieser Stelle auf das vorherige Beispiel einer Klimax-Figur von Burke zu verweisen. Audiovisuelle Rhetorik ist weder als Übertragung solcher Figuren zu denken, noch bildet sie eine absolut andere Ordnung. Ihre Differenz, ihr Verhältnis zu rhetorischen Traditionen und deren Systematiken ist eine Frage spezifischer audiovisueller Bilder und ihrer Entdeckungen. In dieser Weise nimmt die vorliegende Auseinandersetzung mit audiovisueller Rhetorik dezidiert ihren Ausgang von den medialen Verortungen der analysierten Filme.

Audiovisuelle Rhetorik untersuche ich in einer poetologischen Perspektive, wie sie der erste Teil des Buches entwickelt. Darin sind audiovisuelle Bilder nicht repräsentational zu fassen. Gegenüber einem medienindifferenten Textbegriff wird ein phänomenologisch geprägter Ansatz verfolgt, der audiovisuelle Bilder als Medien der Wahrnehmung begreift. Damit ist eine filmtheoretische Position stark gemacht, die die Prozesse der Verkörperung von Zuschauer*innen berücksichtigt und sich für das Herstellen von Perspektiven interessiert. Gegenstand der Analyse sind nicht repräsentierte Argumente und Inhalte, sondern Bewegungsbilder, die immer schon affektlogisch gedacht sind und in der Inter-Aktion von technischen Bewegtbildern und verkörperten Zuschauer*innen hergestellt werden. Begriffe und Konzepte für eine poetologische Filmanalyse audiovisueller Rhetorik gehen von dieser Situation des Filme-Sehens als verschränkter Ko-Produktion aus.

Denkbar wäre es, eine „entscheidende Differenz der Film- zur klassischen Rhetorik vor allem der Antike [durch] die Verschiebung der Perspektive vom Redner weg, zunächst auf die Rede“ zu beschreiben.⁸³ Im Gedanken der Verschiebung bleiben die Begriffe des Redners und der Rede jedoch unangetastet. Dagegen ist noch zu klären, wie sich die von Aristoteles beschriebene Grundkonstellation der Rhetorik zur Wahrnehmungssituation audiovisueller Bilder verhält. Das erfolgt in mehreren Etappen. In Bezug auf einen audiovisuellen Rhetor wird die aristotelische Rhetorik noch einmal detaillierter diskutiert. Zunächst dreht sich die Auseinandersetzung aber umfassender, durchaus mit Blick auf audiovisuelle Bilder, um die Situativität der Rhetorik. Das ist keine Verschiebung oder Umkehrung: Mit der rhetorischen Situation soll die Perspektive gewechselt werden, insofern sie Interaktionsgeschehen bedingt, welche immer schon die Perspektive auf eine gemeinschaftlich geteilte Welt, das Verhältnis zu anderen Weltbeschreibungen und die Relationen der rhetorischen Adressierung prägen.

mische Poetiken der Schuld, S. 267. Die Analyse zeigt also eine Gemeinsamkeit von audiovisuellem Bild und gesprochenen Worten, und gleichzeitig, in welcher Weise diese sich dennoch unterscheiden: ‚in every way.‘ Oder auch: die Worte sind hier immer schon im Einzugsbereich des audiovisuellen Bilds entdeckt.

83 Schmitz: *Film: Die rhetorische Differenz im Kino*, S. 392.

4.4 Rhetorische Situationen und ihre Problemlagen

Die rhetorische Situation in ihrer Tradition in der Rhetoriktheorie beziehe ich im Folgenden auf die Herstellungsprozesse audiovisueller Adressierungen. Mit dem Begriff meine ich weder eine vorgefundene, objektive Gegebenheit als kontrollierender Faktor⁸⁴ noch eine rein subjektive Interpretation durch eine rhetorische Produktionsinstanz.⁸⁵ Die rhetorische Situation ist, und zwar je historisch spezifisch, immer schon ein relationales Gefüge, in dem beispielsweise das audiovisuelle Bild mit den ‚Umständen‘ verschränkt ist, deren Wahrnehmung durch die Rhetorik geprägt wird, sodass sie als Problemlage erscheinen. Zentraler Kreuzungspunkt der rhetorischen Situation als Ganzes ist die rhetorische Adressierung, deren Wahrnehmungsrealität durch die Zuschauer*innen ko-produziert wird. Die reflexiven Urteilsprozesse des Publikums sind gerade das Telos der rhetorischen Situation.

Im Historischen Wörterbuch der Rhetorik wird die rhetorische Situation gefasst als „diejenige Konstellation aus Zeit, Ort, Publikum, Redeanlaß und weiterem Kontext, in die ein Persuasionsprozeß eingebunden ist.“⁸⁶ Der Begriff des Kontexts zielt auf einen immer schon offenen Horizont, der potenziell relevant für den Persuasionsprozess ist: „one never runs out of context.“⁸⁷ Die rhetorische Situation wird im Folgenden als Konstellation in ihrer Historizität gedacht, in der Verschränkung und Relationalität der Faktoren und ‚Elemente‘, die sie ausmachen. Dabei umfasst und übersteigt der Begriff einzelne Dimensionen wie das (Rezeptions-)Setting, die spezifische Verschränkung eines kommunikativen Akts und die historische Situierung.

Die situative Dimension rhetorischer Kommunikation ist seit der Antike reflektiert worden.⁸⁸ Als situative Beschreibung lässt sich auch die bereits erwähnte Grundkonstellation der rhetorischen Rede nach Aristoteles fassen: „Dreierlei braucht man für eine Rede: einen Redner, einen Gegenstand und eine Zuhörerschaft, und dieser letzte, der Zuhörer, ist richtunggebend.“⁸⁹ Dabei ist die rhetorische Situation keine medienunabhängige Konstante im Sinne des kommunikationstheoretischen

⁸⁴ Vgl. Lloyd F. Bitzer: The Rhetorical Situation. In: *Philosophy & Rhetoric* 1 (1968), S. 1–14.

⁸⁵ Vgl. Richard E. Vatz: The Myth of the Rhetorical Situation. In: *Philosophy & Rhetoric* 6/3 (1973), S. 154–161.

⁸⁶ Markus Gottschling, Olaf Kramer: Rhetorische Situation. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 10: Nachträge A–Z*. Berlin / Boston 2012, S. 1126–1132.

⁸⁷ Vatz: The Myth of the Rhetorical Situation, S. 156.

⁸⁸ Dies betrifft auch die Angemessenheit einer rhetorischen Adressierung, die sich je situativ zeigt.

⁸⁹ Aristoteles zitiert nach Joost: *Bild-Sprache*, S. 79.

Modells einer allgemeinen Rhetorik. Vielmehr ist es ein medienspezifischer (Persuasions-)Prozess, der die jeweilige Bestimmung der Situation und damit den Horizont der rhetorischen Adressierung prägt.

Kontrollierende Situation versus kreativer Rhetor

Als eigenständiger Begriff der Rhetoriktheorie wird die rhetorische Situation erstmals von Lloyd F. Bitzer in seinem gleichnamigen Aufsatz aus dem Jahr 1968 proklamiert. Er fragt darin, was eine Situation als rhetorisch auszeichne: „What characteristics, then, are implied when one refers to ‚the rhetorical situation‘ – the context in which speakers or writers create rhetorical discourse?“⁹⁰ Der Begriff der Situation sei im Gegensatz zu „audience“, aber auch „speaker“, „subject“, „occasion“ und „speech“ kein geläufiger Term rhetorischen Vokabulars. Bitzer möchte ihn vor diesem Hintergrund etablieren als „controlling and fundamental concern of rhetorical theory“.⁹¹ Was darunter zu verstehen ist, führt Bitzer im Sinne eines realistischen Ansatzes weiter aus; eines Ansatzes also, der die Situation als gegebene voraussetzt:

It is clear that situations are not always accompanied by discourse. Nor should we assume that a rhetorical address gives existence to the situation; on the contrary, it is the situation which calls the discourse into existence.⁹²

Mit der situativen Spezifik von rhetorischen Adressierungen beschäftigt er sich angesichts einer Situation, „which invites the orator’s application of his method and the creation of discourse.“⁹³ Das heißt: „a work is rhetorical because it is a response to a situation of a certain kind.“⁹⁴ Rhetorik entstehe nur in gewissen Situationen, nämlich rhetorischen Situationen, die sich durch besondere Kriterien auszeichnen.⁹⁵ Bitzer definiert drei konstitutive Elemente der rhetorischen Situation:

90 Bitzer: *The Rhetorical Situation*, S. 1.

91 Bitzer: *The Rhetorical Situation*, S. 3.

92 „While the existence of a rhetorical address is a reliable sign of the existence of situation, it does not follow that a situation exists only when the discourse exists.“ Bitzer: *The Rhetorical Situation*, S. 2.

93 Bitzer: *The Rhetorical Situation*, S. 2.

94 Bitzer: *The Rhetorical Situation*, S. 3.

95 Bitzer unterscheidet die rhetorische Situation explizit von anderen Aspekten des Kontexts, die er als relevante situative Dimensionen ansieht: der allgemeine historische Kontext, der pragmatische Bedeutungskontext als generelle Bedingung menschlicher Kommunikation, das rhetorische Setting, das die Interaktion von Sprecher, Publikum, Gegenstand und kommunikativem Zweck involviert, sowie umfassender jede Art von persuasivem Moment, zu dem es kommt,

[T]he first is the *exigence*; the second and third are elements of the complex, namely the *audience* to be constrained in decision and action, and the *constraints* which influence the rhetor and can be brought to bear upon the audience.⁹⁶

Die „*exigence*“, die man als Dringlichkeit übersetzen kann, sei „an imperfection marked by urgency; it is a defect, an obstacle, something waiting to be done, a thing which is other than it should be.“⁹⁷ Das dringliche Problem müsse modifizierbar sein: „An *exigence* which cannot be modified is not rhetorical.“⁹⁸ Bei dem Publikum der rhetorischen Kommunikation handele es sich um eine vom Problem betroffene Zuhörer*innenschaft, durch die ein Wandel möglich wird: „Since rhetorical discourse produces change by influencing the decision and action of persons who function as mediators of change, it follows that rhetoric always requires an audience.“⁹⁹ Zentrales Kriterium sei ein rhetorisches Publikum, das aus Personen bestehe, die durch Diskurs zu beeinflussen sind und Änderungen herbeiführen können.¹⁰⁰ Das dritte konstitutive Element der rhetorischen Situation bilden für Bitzer all jene „*constraints* which influence the rhetor and can be brought to bear upon the audience“¹⁰¹, also spezifische ‚Beschränkungen‘ wie etwa geteilte Normen.

Schließlich formuliert Bitzer ganz explizit: „rhetorical discourse, I shall argue, does obtain its character-as-rhetorical from the situation which generates it.“¹⁰² Demgegenüber ist im Folgenden eine Vorstellung der rhetorischen Situation zu entwickeln, gemäß der das Verhältnis von Situation und rhetorischem Diskurs nicht qua einseitigem Generierungsvektor vorab festgelegt ist. Ebenso gilt es im Weiteren einen Persuasionsbegriff zu konturieren, der nicht vom tatsächlichen, erfolgreichen Einfluss auf Adressaten durch Kommunikation ausgeht und dabei die Aktivität des Publikums auf die Problemlösung zuspitzt. Der Gedanke, dass das Rhetorische nicht als Merkmal einer Äußerung zu konstatieren, sondern situativ zu denken ist, lässt sich durchaus weiterverfolgen. So soll Bitzers Formel

„whenever an audience can be changed in belief or action by means of speech“. Bitzer: *The Rhetorical Situation*, S. 3.

96 Bitzer: *The Rhetorical Situation*, S. 6.

97 Bitzer: *The Rhetorical Situation*, S. 6.

98 Bitzer: *The Rhetorical Situation*, S. 6. Als Beispiele für nicht-rhetorische „*exigences*“ nennt er Tod, Winter und Naturkatastrophen wie Tornados. Nicht zuletzt mit Blick auf die Folgen des Klimawandels ist die Grenzziehung einer solchen Unterteilung zu kritisieren bzw. wird sie selbst Gegenstand rhetorischer Auseinandersetzungen.

99 Bitzer: *The Rhetorical Situation*, S. 7.

100 Bitzer: *The Rhetorical Situation*, S. 8.

101 Bitzer: *The Rhetorical Situation*, S. 6.

102 Bitzer: *The Rhetorical Situation*, S. 3.

von der „rhetoric-as-essentially-related-to-situation“¹⁰³ in einer poetologischen Perspektive aufgegriffen werden, in der diese Relation gerade aus der Interaktion von Diskursbeitrag und spezifischer historischer Konstellation bestimmt wird.

Der Aufsatz Bitzers wurde teils vehement kritisiert. Marilyn J. Young fasst die Rezeptionsgeschichte des Aufsatzes seit dem Ende der 1960er Jahre zusammen: „Bitzer’s ‚sin‘ was publishing his essay at the dawn of the postmodern era, as the emphasis in critical assessment of rhetoric was shifting from the rhetor to the audience.“¹⁰⁴ Damit ist auch die Bewegung der kritischen Rezeption jenes Begriffs der rhetorischen Situation vorgezeichnet, den Bitzer ursprünglich als Alternative zu dem genannten Begriffspaar von Rhetor und Publikum ins Spiel brachte. Durchaus erlaubt der Begriff aber ebenso, deren Relation zu überdenken.

Die prominenteste Kritik an Bitzers realistischem Ansatz kam 1973 von Richard E. Vatz, der von einer linguistischen Beschreibung der Situation ausgeht. Diese umfasst nach Vatz zwei Schritte, nämlich die Auswahl von Ereignissen, denen dadurch Salienz gegeben wird, und die Umwandlung von Information in Bedeutung als ein kreativer und interpretativer Akt.¹⁰⁵ Für Vatz ist die Frage der Bedeutungskonstruktion in und von Situationen entscheidend: „meaning is not discovered in situations, but created by rhetors.“¹⁰⁶ Damit verschiebt er den ‚Ort‘ jener Bedeutungshervorbringung von einer situativen Gegebenheit zum Produzenten der Rhetorik. Darüber hinaus hat für Vatz die Frage der Bedeutungskonstruktion enorme Konsequenzen für die Disziplin der Rhetorik und die rhetorische Analyse:

If you view meaning as intrinsic to situations, rhetorical study becomes parasitic to philosophy, political science, and whatever other discipline can inform us as to what the „real“ situation is. If, on the other hand, you view meaning as a consequence of rhetorical creation,

103 Bitzer: *The Rhetorical Situation*, S. 3.

104 Marilyn J. Young: Lloyd F. Bitzer: Rhetorical Situation, Public Knowledge, and Audience Dynamics. In: Jim A. Kuypers, Andrew King (Hg.): *Twentieth-Century Roots of Rhetorical Studies*. Westport, Connecticut / London 2001, S. 275–301, hier S. 275. Young selbst verteidigt die Annahme Bitzers, dass manche Ereignisse eine intrinsische Bedeutung haben (können), eine „fitting response“ – so Bitzer – erfordern und zu einem gewissen Grad diese Antwort diktieren. Young nennt den Angriff auf Pearl Harbor und das Attentat auf John F. Kennedy als (wie mir scheint wenig überzeugende) Beispiele: „the assassination of John F. Kennedy was an event with a fundamental intrinsic meaning that demanded an appropriate response.“ Young: Lloyd F. Bitzer: Rhetorical Situation, Public Knowledge, and Audience Dynamics, S. 281.

105 Vatz: *The Myth of the Rhetorical Situation*, S. 156–157. Vatz bezieht die beiden Prozesse auch auf Agenda-Setting und Spinning oder Framing. Richard E. Vatz: *The Mythical Status of Situational Rhetoric: Implications for Rhetorical Critics’ Relevance in the Public Arena*. In: *Review of Communication* 9/1 (2009), S. 1–5, hier S. 4.

106 Vatz: *The Myth of the Rhetorical Situation*, S. 157.

your paramount concern will be how and by whom symbols create the reality to which people react.¹⁰⁷

Aus diesem Grund plädiert Vatz dafür, einen kreativen Akt der Rhetorik zu untersuchen, und greift dabei auf die Opposition zur Entdeckung zurück: „It is only when the meaning is seen as the result of a creative act and not a discovery, that rhetoric will be perceived as the supreme discipline it deserves to be.“¹⁰⁸ Nicht um den Stand der Rhetorik als eigenständige Disziplin geht es in diesem Buch, durchaus aber darum, wie sich eine rhetorische Analyse denken lässt. Dabei erscheint es in Bezug auf die rhetorische Interaktion fraglich, ob eine solche starke Opposition von Entdeckung und kreativem Akt aufrechtzuerhalten ist. In dieser Perspektive wirft die Gegenposition von Vatz ebenso die Frage nach Herstellungsprozessen in der rhetorischen Situation auf, nicht zuletzt auch nach der Bedeutungsemergenzt, die später mit Blick auf das rhetorische *lógos* genauer diskutiert wird.

(Un-)Bestimmte Situationen und ihre Erschließung

Von einer „antinomy“ zwischen Bitzer und Vatz spricht Scott Consigny, weil bei ersterem Autor die rhetorische Situation und bei zweiterem die Produktionsinstanz des Rhetors als determinierender Faktor angesehen wird.¹⁰⁹ Nicht Consignys (Synthese-)Vorschlag – ein Fokus auf die Rhetorik als „art“ und deren „topics“ als „commonplaces“ – sei hier detailliert dargelegt, aber ein Gedanke skizziert, der in Hinblick auf die weitere Argumentation hilfreich ist.¹¹⁰

Anders als Bitzer geht Consigny von einer inkohärenten Situation aus, in der sich der Rhetor wiederfinde: „he finds himself ‚thrown‘ into an indeterminate existential situation, in which he must make the best of the ‚facticities‘ he encounters.“¹¹¹ Die Aufgabe des Rhetors bestehe nicht darin, Fragen zu beantworten und gut formulierte Probleme zu lösen, sondern gute Fragen zu stellen und relevante Probleme in einer unbestimmten Situation zu formulieren oder zu finden.¹¹² Die Konturierung des Problembegriffs, der die Möglichkeit einer Lösung zwar impli-

107 Vatz: *The Myth of the Rhetorical Situation*, S. 158.

108 Vatz: *The Myth of the Rhetorical Situation*, S. 161.

109 Scott Consigny: *Rhetoric and Its Situations*. In: *Philosophy & Rhetoric* 7/3 (1974), S. 175–186.

110 „The topic functions both as instrument and situation; the instrument with which the rhetor thinks and the realm in and about which he thinks.“ Dabei gilt für Consigny: „The topic as instrument must remain in dynamic interrelation with the topic as situation.“ Consigny: *Rhetoric and Its Situations*, S. 182.

111 Consigny: *Rhetoric and Its Situations*, S. 177.

112 Consigny: *Rhetoric and Its Situations*, S. 177.

ziert, aber das Erscheinen des Problems ins Zentrum stellt, ist instruierend für den rhetorischen Begriff der Problemlage.¹¹³ Die Produktionsinstanz des Rhetors „becomes engaged in a novel and indeterminate situation and is able to disclose and manage exigences therein.“¹¹⁴ Erst durch die Interaktion des Rhetors mit der Situation erscheine ein „issue“.¹¹⁵

Es ist gerade die ergänzende Charakterisierung der Situation als neuartig, die wiederum von Young kritisiert wird:

Consigny mischaracterizes rhetorical situations when he continuously refers to them as „novel“. Certainly, in the way that Bitzer conceives it, there are few truly „novel“ rhetorical situations – though each will have unique elements.¹¹⁶

Aufgeworfen ist damit die Frage, ob sich Situationen wiederholen können: Sind Situationen immer geschichtlich einmalig oder kehren typische Situationen wieder? Worin unterscheiden sich Situationen? Was konstituiert eine neue Situation? Was ist das Verhältnis von Situation und Neuem?

Lauren Berlant, die in ihrer Studie zum *Cruel Optimism* die Gegenwart affektiv betrachtet – „If the present is not at first an object but a mediated affect, it is also a thing that is sensed and under constant revision“¹¹⁷ –, beschreibt die Situation als temporales Genre „of the emerging event“ und betont das (Außer-)Gewöhnliche von Situationen:

113 Bitzer, darauf verweist Pierre Smolarski, entwickle den Problembegriff der rhetorischen Situation in Auseinandersetzung mit William I. Thomas, der dem symbolischen Interaktionismus zugerechnet wird. Thomas verfolge einen handlungstheoretischen soziologischen Ansatz, in dem „jede konkrete Tätigkeit [...] die Lösung einer Situation“ ist. Vgl. Smolarski: *Rhetorik der Stadt*, S. 84. Zentraler Begriff bei Thomas ist dabei die „Definition der Situation“, ein Begriff, mit dem sich das dringliche Problem einer rhetorischen Situation auch als Ergebnis eines rhetorischen Prozesses reformulieren lässt, in welchem die Dringlichkeit und die Bedeutsamkeit für das Publikum situativ erscheinen.

114 Consigny: *Rhetoric and Its Situations*, S. 179.

115 „The rhetor must work through what Aristotle calls the pragmata of the situation in such a way that an issue emerges from his interactions with the situation“. Consigny: *Rhetoric and Its Situations*, S. 178.

116 Young: Lloyd F. Bitzer: *Rhetorical Situation, Public Knowledge, and Audience Dynamics*, S. 283.

117 Lauren Berlant: *Cruel Optimism*. Durham / London 2011, S. 4. Ein zentraler Aspekt sind für Berlant die „sensual registers of mass crisis as they impact the historical sense of the present“: „the present moment increasingly imposes itself on consciousness as a moment in extended crisis, with one happening piling on another. The genre of crisis is itself a heightening interpretive genre, rhetorically turning an ongoing condition into an intensified situation in which extensive threats to survival are said to dominate the reproduction of life.“ Berlant: *Cruel Optimism*, S. 7.

A situation is a state of things in which something that will perhaps matter is unfolding amid the usual activity of life. It is a state of animated and animating suspension that forces itself on consciousness, that produces a sense of the emergence of something in the present that may become an event.¹¹⁸

Die Situation in ihrem Gegenwartsaspekt ist – nicht zuletzt im Verhältnis zum Alltäglichen – durch dessen Historizität gekennzeichnet. Für die Situation als Genre ließe sich fragen, ob für sie nicht ebenfalls gilt, was Cavell über Filme eines Genres geschrieben hat: „they are what they are in view of one another“.¹¹⁹ Nicht um eine Taxonomie von Situationstypen jedenfalls und eine darauf bezogene Definition der rhetorischen Situation geht es hier. Von Interesse ist der Begriff der rhetorischen Situation, weil er erlaubt, die Historizität rhetorischer Kommunikation zu befragen. In dieser Hinsicht geht es um die kritische Auseinandersetzung mit der Relevanz und Stellung von Kontext; nicht zufällig fragen zahlreiche Arbeiten, die mit dem Begriff der rhetorischen Situation operieren, gerade nach dem Verhältnis von Rhetorik und situativem Kontext. Gleichzeitig ist mit dem Begriff des Kontexts meist eine einfache Trennung von Text und Kontext aufgerufen, welche in der Literatur zur rhetorischen Situation zu jenen konfliktreichen Debatten geführt hat. Ein Denken der (rhetorischen) Situation in ihrer Historizität, Kontingenz und Relationalität, gerade als ganzheitliches Phänomen, erlaubt es jedoch, die Frage nach Kontexten neu zu stellen.

Jenny Edbauer möchte die rhetorische Situation nicht primär in einer (bloßen) Auflistung ihrer konstitutiven Elemente fassen, sondern schlägt vor, deren Relationalität ernstzunehmen, das heißt: „[to] add the dimensions of history and movement (back) into our visions/versions of rhetoric’s public situations, reclaiming rhetoric from artificially elementary frameworks“.¹²⁰ Die Relationalität sollte aber nicht als einfache Addition von Dimensionen missverstanden werden. Vielmehr geht es um eine grundlegende Differenz. Edbauer bezieht sich unter anderem auf Barbara A. Bieseckers differenztheoretischen Ansatz zur rhetorischen Situation. Biesecker übt Kritik an der Annahme, dass eine Logik des Einflusses die Relationen zwischen den konstituierenden Elementen einer jeweiligen rhetorischen Situation strukturiert, und befragt das Verhältnis der Konstitution dieser ‚Elemente‘ und ihrer Relationen zur rhetorischen Situation.¹²¹ Sie kritisiert also

118 Berlant: *Cruel Optimism*, S. 5.

119 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 28–29.

120 Jenny Edbauer: *Unframing Models of Public Distribution: From Rhetorical Situation to Rhetorical Ecologies*. In: *Rhetoric Society Quarterly* 35/4 (2005), S. 5–24, hier S. 9.

121 „This long-held conception of the rhetorical situation as an exchange of influence defines the text as an object that mediates between subjects (speaker and audience) whose identity is constituted in a terrain different from and external to the particular rhetorical situation.“ Bar-

eine Idee des Einflusses auf Handlungen, nach der die Identitäten der Subjekte als fix und ein Text bzw. der Sprecher als kausale Ursache eines rhetorischen Effekts angenommen werden.¹²² Sie sieht die Notwendigkeit für ein Überdenken der rhetorischen Situation in zwei Bereichen:

One, the understanding of the rhetorical text as a discourse whose meaning is constituted by its relation to either an exigence operative at a particular historical moment or a consciousness anterior to the rhetorical event commits us to a naive notion of influence and blinds us to the discourse's radically historical character.¹²³

Hinsichtlich der Persuasion bestehe zweitens eine Schwierigkeit in der Annahme distinkter, bereits konstituierter Subjekte. Wenn jeder symbolische Akt nicht mehr als ein Ereignis sei, das diese Subjekte verbinde, dann stoße jeder rhetorische Diskurs auf einen undurchdringlichen und unveränderlichen Raum des Subjekts.¹²⁴

[I]f we posit the audience of any rhetorical event as no more than a conglomeration of subjects whose identity is fixed prior to the rhetorical event itself, then we must also admit that those subjects have an essence that cannot be affected by the discourse.¹²⁵

Entgegen der Logik des Einflusses schlägt sie vor, die rhetorische Situation entlang einer Logik der Artikulation zu denken, in der die Identitäten selbst eine Effekt-Struktur sind: „the provisional and practical outcome of a symbolic engagement between speaker and audience“.¹²⁶

Laut Burke beruht der Versuch, die Reaktion eines Publikums, dessen Handeln zu beeinflussen, darauf, die Situation selbst zu redefinieren.¹²⁷ Vor diesem Hintergrund charakterisiert Pierre Smolarski Burke als zirkulären Denker der rhetorischen Situation, der „die Striktheit der Opposition von Situation als Bedin-

bara A. Biesecker: Rethinking the Rhetorical Situation from within the Thematic of ‚Différance‘. In: *Philosophy & Rhetoric* 22/2 (1989), S. 110–130, hier S. 110.

122 Das Ausgehen vom Erfolgsfall als Kriterium für die Rhetorik kritisiert Biesecker mit Burke im Vergleich zu Habermas' Universalpragmatik, dessen Gegenüberstellung von strategischem und kommunikativem Handeln. Vgl. Barbara A. Biesecker: *Addressing Postmodernity. Kenneth Burke, Rhetoric, and a Theory of Social Change*. Tuscaloosa 1997, S. 96.

123 Biesecker: Rethinking the Rhetorical Situation, S. 110.

124 Vgl. Biesecker: Rethinking the Rhetorical Situation, S. 110.

125 Biesecker: Rethinking the Rhetorical Situation, S. 111.

126 Biesecker: Rethinking the Rhetorical Situation, S. 112.

127 „When we wish to influence a man's response, for instance, we emphasize factors which he had understressed or neglected, and minimize factors which he had laid great weight upon. This amounts to nothing other than an attempt to *redefine the situation itself*.“ Kenneth Burke: *Permanence and Change. An Anatomy of Purpose*. Berkeley 1984 [1935], S. 220.

gung rhetorischen Handelns und Situation als Ergebnis rhetorischen Handelns zugunsten eines inklusiven Modells“ aufgeben möchte.¹²⁸ Für Burke existiert keine Lücke zwischen Situation und Reaktion. Meist werde zwischen „situation“ und „response“ unterschieden, für ihn seien sie jedoch identisch.¹²⁹ Von der Logik der Artikulation ausgehend lässt sich fragen: Teilen wir die gleiche Situation? Und zwar genau in dem Sinne, in dem dieses ‚wir‘ eine Frage der Situation selbst wird, wenn eine Adressierung am Teilen teilhat, das heißt mit-teilt.

Wie verhält sich der Versuch, die Situation zu redefinieren, zu den Dynamiken der Adressierung? In Bezug auf literarische Formen unterscheidet Burke zwischen der Situation des Schreibens und des Lesens.¹³⁰ Die Partizipation der Lesenden ähnelt dem Schreiben, insofern das Lesen ebenfalls als Akt des Machens beschrieben werden kann. In diesem Machen, nicht einem Nachvollzug des Schreibens, ist die ‚Überlappung‘ zu suchen. In der Differenz ihrer Produktion bestehen auch das Filme-Machen und Filme-Sehen, wobei Ersteres in Letzterem gründet. Die Bestimmung der rhetorischen Situation erfolgt in der Ko-Produktion des Filme-Sehens. Die rhetorische Situation nehme ich am Schnittpunkt zweier Dimensionen in den Blick: des Akts einer rhetorischen Adressierung im Filme-Sehen und des Horizonts dieser Erfahrung und des Gegenstands, der adressiert und dargestellt wird. Damit sind eine je spezifische historische Konstellation und ihre diskursive Verortung angesprochen. Der poetologische Ansatz überschneidet sich darin mit dem Fokus auf die Logik der Artikulation nach Biesecker und der diskursiven Dynamik von rhetorischen Situationen bei Edbauer. Hier wie da ist primäres Ziel der Begriffsarbeit nicht, eine umfassende Festlegung aller möglichen Instanzen, Faktoren, Elemente, Aspekte und Dimensionen einer rhetorischen Situation zu gewährleisten; Ziel ist es vielmehr, die Relationalität einer solchen Situation und ihre Bedingungen in den Blick zu bekommen. Die rhetorische Situation ist nicht zu denken ohne eine Adressierung. Dabei ist noch einmal hervorzuheben: Die Adressierung ist Bestandteil der

128 Smolarski: *Rhetorik der Stadt*, S. 81.

129 Für Burke gilt, dass „man’s words for motives [are] merely shorthand descriptions of *situations*“ sind: „The situation was our motive, and our word for the motive characterizes the situation.“ Burke: *Permanence and Change*, S. 220. „[M]otives and situations are one“, schreibt Burke. Burke: *Permanence and Change*, S. 221. Als Beispiel führt er den Wecker als Motiv des Aufstehens an: „A man, let us say, must arise at a certain hour each morning. This need of arising [...] is a *situation*. He sets an alarm clock to arouse him at the desired time. The ringing of a clock thus becomes the *motive* of his rising.“ Burke: *Permanence and Change*, S. 221.

130 „And the reader, in participating in the poem, breathes into this anatomic structure anew physiological vitality that resembles, though with a difference, the act of its maker, the resemblance being in the overlap between writer’s and reader’s situation, the difference being in the fact that these two situations are far from identical.“ Kenneth Burke: *The Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Action*. Baton Rouge 1941, S. 90.

rhetorischen Situation, und das gerade nicht als ein bloß abstraktes Element. Sie zielt immer schon auf das Verhalten einer Haltung und damit eine Veränderung der Situation. Diese Veränderung muss jedoch nicht zwangsläufig als das Handeln eines beeinflussten Publikums gedacht werden. Vielmehr kann schon eine Situationsbestimmung durch eine rhetorische Adressierung und deren Darstellung als eine solche Veränderung gefasst werden.

Bei der Untersuchung rhetorischer Adressierungen gehe ich im Folgenden von adressierten Zuschauer*innen aus. Damit soll eine phänomenologisch instruierte Analyseperspektive eingenommen werden, die ihren Ausgang nimmt von der (je spezifischen) Interaktion mit verkörperten Zuschauer*innen, in deren Wahrnehmung ein rhetorisches Gegenüber erscheint. Die Relevanz der Wahrnehmung für rhetorische Situationen und deren Nicht-Berücksichtigung in Bitzers Ansatz ist von verschiedenen Kritiker*innen angemerkt worden.¹³¹ Dabei beschränkt sich die Kritik nicht nur auf Bitzer: „Consigny’s view is speaker-centered almost to the exclusion of audience [...] Furthermore, Bitzer, Vatz, and Consigny devote remarkably little time to the problem of perception.“¹³² Es ist gerade der Begriff der Situation, der mit Blick auf die Wahrnehmung eine prominente Rolle in der Phänomenologie einnimmt, wie Hilge Landweer in einer Geschichte der Affekt- und Emotionstheorien anmerkt:

Gefühl versteht Merleau-Ponty als subjektives Engagiertsein in einer Situation. [...] Das Gefühl moduliert das zur-Welt-sein, es ist verankert in jeweils spezifischen historischen und sozialen Situationen [...]. Bereits bei Husserl, Plessner und Merleau-Ponty spielt der Begriff der Situation eine zentrale Rolle. Bei Hermann Schmitz wird er weiter ausgearbeitet und bildet, in Verbindung mit den Begriffen ‚leibliche Kommunikation‘ und ‚Gefühl‘, den Kern seiner Sozialphilosophie.¹³³

In einer phänomenologischen Perspektive beschäftigt sich Landweer mit dem Verhältnis von Gefühlen und Normen und, in diesem Zusammenhang, auch mit der Rhetorik, die „immer [...] in einer Situation an jemanden gerichtet“ sei, wobei „diese Adressierung nichts zu der Sache bloß Hinzukommendes ist, sondern die Sache unmittelbar formt, sie beeinflusst und verändert.“¹³⁴ Davon ausgehend be-

131 Vgl. Young: Lloyd F. Bitzer: Rhetorical Situation, Public Knowledge, and Audience Dynamics, S. 279–280 und 285.

132 David M. Hunsaker, Craig R. Smith: The Nature of Issues: A Constructive Approach to Situational Rhetoric. In: *Western Speech Communication* 40/3 (1976), S. 144–156, hier S. 145.

133 Hilge Landweer: Zur Geschichte anthropologischer und phänomenologischer Emotionstheorien. In: Hermann Kappelhoff, Jan-Hendrik Bakels, Hauke Lehmann, Christina Schmitt (Hg.): *Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin 2019, S. 48–55, hier S. 52.

134 Hilge Landweer: Normativität, Moral und Gefühle. In: ders. (Hg.): *Gefühle – Struktur und Funktion*. Berlin 2007, S. 237–254, hier S. 238.

nennt Landweer vier Grundfragen einer philosophischen Rhetorik, die auch die Untersuchung des Einspruchs als intervenierendem Modus der Selbst-Verortung und dessen geteilten Horizonts orientieren:

Wer spricht? (1.) Auf dem Boden welcher geteilten Selbstverständlichkeiten wird gesprochen? (2.) Worüber wird gesprochen, um welche Sache geht es? (3.) und schließlich: zu wem wird gesprochen (4.)?

[...] Jede Sachaussage kann nur verständlich werden aus dem Kontext, genauer aus der Situation, in der sie artikuliert wird, und dazu gehört auch der Sprecher, der Ort in dem jeweiligen Diskurs, von dem aus er spricht, und der Adressat. Wenn sich jemand an jemand anderen sprechend richtet, so kann er eine Antwort nur in dem Horizont der von ihnen geteilten Selbstverständlichkeiten erwarten.¹³⁵

Die Rhetorik ist an eine Explikation geknüpft: „Die Explikation einzelner Sachverhalte, Probleme, Normen, etc., ihre Ausfaltung gleichsam, kann als eine elementare Form der Auslegung oder Interpretation von Situationen aufgefasst werden.“¹³⁶ Oder wie Matthias Grotkopp mit Verweis auf Landweer schreibt: „rhetorische Operationen“ dienen dazu, herauszuarbeiten, „um welche Sachen es sich überhaupt handelt und wie es sich mit den Sachen verhält. Sie entfalten und erschließen Situationen.“¹³⁷

In dem Sinne, dass eine eindeutige Evidenz fehlt, es „nichts Genaueres, sondern geteilte Meinungen gibt“,¹³⁸ ist eine jede rhetorische Situation als der herstellende Versuch einer Klärung oder (Neu-)Ordnung angesichts einer (existenziell) unbestimmten Situation zu verstehen. So schreibt Grotkopp in Rekurs auf Blumenberg: „Rhetorik zielt in diesem Sinne nicht auf Bekehrungen, sondern auf ‚die Sicherung des Nicht-Widerspruchs‘ und dass der Angesprochene die entfaltete Situation als die seine anerkennt.“¹³⁹ An die Anerkennung einer Problemlage sind potenzielle Handlungsappelle geknüpft: „Evidenzmangel und Handlungszwang sind die Voraussetzungen der rhetorischen Situation.“¹⁴⁰ Dabei ist der Handlungszwang nach Blumenberg „kein durch und durch ‚realer‘ Faktor, er beruht auch auf der ‚Rolle‘, die dem Handelnden zugeschrieben wird oder mit der er sich selbst zu definieren sucht.“¹⁴¹ Die Dringlichkeit einer Problemlage, aber auch ein möglicher Handlungsspielraum sind in dieser Perspektive eine Frage der rhe-

135 Landweer: *Normativität, Moral und Gefühle*, S. 238.

136 Landweer: *Normativität, Moral und Gefühle*, S. 240.

137 Grotkopp: *Filmische Poetiken der Schuld*, S. 264.

138 Aristoteles zitiert nach Grotkopp: *Filmische Poetiken der Schuld*, S. 264.

139 Grotkopp: *Filmische Poetiken der Schuld*, S. 264.

140 Blumenberg: *Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik*, S. 117.

141 Blumenberg: *Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik*, S. 117–118.

torischen Artikulation und Adressierung, die auf die Anerkennung einer Situationsbestimmung zielen.

Adressierte Zuschauende und Urteilende (Publikum, Gemeinschaft, Öffentlichkeit)

Als konstitutives Element der rhetorischen Situation ist das Publikum nach Bitzer von einem dringlichen Problem betroffen, kann durch Diskurs beeinflusst werden und bildet „mediators of change“, die direkt an ein Handeln und eine Problembewältigung geknüpft sind. Damit beschreibt er gerade ein Publikum, wie es Aristoteles der deliberativen Rede zugeordnet hat. Die aristotelische Unterteilung dreier Redegattungen (*géné tōn lōgōn*) richtet sich nach der Differenzierung der Zuhörenden (*akroatai*) in die Zuschauenden, die *theōros/theōroi* der epideiktischen Rede (*gēnos epideiktikón*) und die *krites/kritai*, die Urteilenden, die einerseits über Vergangenes in der iudikativen Rede (*gēnos dikanikón*) und andererseits über Zukünftiges in der beratenden, deliberativen Rede (*gēnos dēmēgorikón* oder *symbolēutikón*) urteilen.¹⁴² Die Urteilenden, also die Richter und Redner der Polis, sind institutionell eingebunden und verantwortlich für praktische Entscheidungsprozesse. Die Konzeption des Publikums rhetorischer Situationen muss jedoch nicht in dieser Weise auf die deliberative Rede verengt werden.

Um sich einer Alternative zu nähern, kann zunächst die aristotelische Gattungsunterteilung befragt werden. Was ist die Funktion der Festlegung dreier Redegenres, die sich in fast allen Rhetoriktheorien und -lehrgebäuden der Antike findet, jenes „tidy classification scheme“, das, wie Jeffrey Walker schreibt, „obscures the historically and socially determined specificity of the speech genres“?¹⁴³ Leitend darin ist eine Sortierlogik, die darauf abzielt, Reden in Genres zu klassifizieren. In einer solchen Perspektive wird die spätere „Erweiterung der klassischen Gattungstrias“ beschrieben als „Ausdifferenzierung der rhetorischen Gattungen im 17. und 18. Jahrhundert“ und „Gattungsvielfalt in der Moderne“.¹⁴⁴ Andererseits lassen sich Unterscheidungsdimensionen (jenseits) der klassischen Trias ins Zentrum stellen, die sich als Kriterien für die Analyse von rhetorischen Situationen anbieten: nämlich das rhetorische Ziel abhängig von der adressierten Zuhörerschaft und die verhandelten Gegenstände. Die Frage nach dem Ziel ist eine nach der Differenzierung rhetorischer Genres, wobei die Differenzierung bei Aristoteles an das adressierte

142 Vgl. auch Jeffrey Walker: Before the Beginnings of „Poetry“ and „Rhetoric“: Hesiod on Eloquence. In: *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 14/3 (1996), S. 243–264, hier S. 254.

143 Jeffrey Walker: *Rhetorics and Poetics in Antiquity*. Oxford 2000, S. 39.

144 Clemens Ottmers: *Rhetorik*. Stuttgart / Weimar 2007, S. 29, 39 und 41.

Publikum geknüpft ist: „Es gibt drei Arten der Beredsamkeit, dieser Zahl entsprechen auch die Arten von Zuhörern. [...] der Zweck der Rede ist nur auf ihn, den Zuhörer, ausgerichtet.“¹⁴⁵ Die Differenzierung rhetorischer Publika nach Aristoteles ist nicht zwangsläufig als Taxonomie zu verstehen. Die rhetorischen Redegattungen, die bereits in der Antike nicht die Vielfalt unterschiedlicher Redeformen und -anlässe abdeckten, sind in dieser Weise zu überdenken. Spezifische rhetorische Artikulationen können unterschiedliche Ziele, Adressaten und verhandelte Gegenstände und Probleme aufeinander beziehen.

Die Struktur dreier zeitlicher Richtungen des Gegenstands und Anlasses der rhetorischen Artikulation scheint einheitlich gefasst.¹⁴⁶ Die rhetorische Situation aber ist immer gegenwärtig und zielt angesichts einer Problemlage auf ein gegenwärtiges Urteilen. Die drei Redegattungen sind bei Aristoteles auch nicht gleichzeitig unterschieden, wie Clemens Ottmers deutlich macht, wenn er herausstellt, dass die epideiktische „Gelegenheits- oder Festrede“ im rhetorischen Lehrgebäude tendenziell vernachlässigt werde:¹⁴⁷

Allein die Beschaffenheit des Urteils, das Aristoteles hier auch dem Zuhörer der Festrede zugesteht, weicht grundlegend von dem in der politischen oder der juristischen Rede ab – eben weil es nicht auf konkrete Entscheidung und Handlungsanweisung abzielt, sondern, als rein ästhetisches Urteil, ohne unmittelbare Auswirkung auf die Lebenswirklichkeit bleibt.¹⁴⁸

Nicht als Scheidung, „wonach die Zuhörer entweder aktiv an der Urteilsfindung beteiligt sind oder lediglich passiv rezipieren“, muss allerdings die Unterscheidung von *krites* und *theōros* verstanden werden.¹⁴⁹ Das Urteil der *theōroi* lässt sich als Geschmacksurteil fassen, bzw. betrifft es das Verhältnis von Geschmacksurteilen und moralischen Urteilen. Eine solche Reperspektivierung der epideiktischen Rede hinsichtlich öffentlicher Meinungsbildung betont auch Walker, wenn er für die antike Rhetorik das Verhältnis von epideiktischen und pragmatischen Diskursen, die auf Handeln und praktische Entscheidungen ausgerichtet sind, reformuliert. Er beschreibt das Epideiktische als fundamentalen Grund: „the ‚deep‘

145 „Jeder Gattung ist ein anderes Ziel gesetzt, entsprechend den drei Gattungen gibt es drei Ziele“. Aristoteles: *Rhetorik*, S. 19.

146 „Jede Redegattung befaßt sich mit einer eigenen Zeitspanne: der beratende Redner mit der Zukunft [...], der Gerichtsredner mit der Vergangenheit [...], der Festredner bevorzugt die Gegenwart, denn alle preisen und tadeln gegenwärtig Vorliegendes, erinnern allerdings oft zusätzlich an Vergangenes oder vermuten Zukünftiges.“ Aristoteles: *Rhetorik*, S. 19.

147 Ottmers: *Rhetorik*, S. 21.

148 Ottmers: *Rhetorik*, S. 21. Ottmers bezieht sich auf eine Übersetzung des *theōros* als genießer der Zuhörer.

149 Ottmers: *Rhetorik*, S. 21.

philosophical commitments and presuppositions, that will underlie and ultimately determine decision and debate in particular pragmatic forums.¹⁵⁰ Das Epideiktikon als „rhetoric of belief and desire“ zeichne sich nicht durch einen Mangel aus, es bilde nicht das Gegenteil des Pragmatikon, „the rhetoric of practical civic business, a rhetoric that necessarily depends on and appeals to the belief/desires that epideictic cultivates.“¹⁵¹ Die Positivbestimmung der Epideiktik ist geknüpft an das adressierte Publikum: „The role of the *theōros*, in short, is not to make rulings but to form opinions about and in response to the discourse presented.“¹⁵² Eine solche Beschreibung der poetologischen Epideiktik, die Walker aus der gemeinsamen Vor- und Frühgeschichte von Rhetorik und Poetik herleitet, gewinnt mit Blick darauf, dass rhetorische Situationen in einer Logik der Artikulation bestimmt werden, an Relevanz. Von den drei Redegattungen bei Aristoteles als Formen des öffentlichen Redens scheint insbesondere die Epideiktik den gemeinsamen Horizont einer (adressierten) Gemeinschaft herzustellen, zu verhandeln und zu prägen.

Walkers Überlegungen zum Pragmatikon und Epideiktikon lassen sich verknüpfen mit denen Michael Warners zur Konstitution von Öffentlichkeit(en) durch Adressierungen.¹⁵³ Sie sollen hier im Zusammenhang der rhetorischen Adressierung zusammengedacht werden. „[A public] exists by virtue of being addressed“, schreibt Warner.¹⁵⁴ Sie sei „as much notional as empirical“.¹⁵⁵

[A]ny empirical extension of the public will seem arbitrarily limited because the addressee of public discourse is always yet to be realized. In some contexts of speech and writing, both the rhetorical addressee and the public have a fairly clear empirical referent: in most paper

150 „In this view, ‚epideictic‘ appears as that which shapes and cultivates the basic codes of value and belief by which a society or culture lives; it shapes the ideologies and imageries with which, and by which, the individual members of a community identify themselves“. Walker: *Rhetorics and Poetics in Antiquity*, S. 9.

151 Walker: *Rhetorics and Poetics in Antiquity*, S. 10.

152 Walker: *Rhetorics and Poetics in Antiquity*, S. 9.

153 Über die epideiktischen Genres der Dichtung, Philosophie, Geschichte, Panegyrik und Deklamation schreibt Walker: „These are the media through which a cultural consensus might be cultivated, a civil community constructed and maintained – or something like what Jürgen Habermas might call a public sphere.“ Walker: *Rhetorics and Poetics in Antiquity*, S. 108. Im Vorwort verweist Walker bereits auf die Öffentlichkeit im Rahmen einer üblichen Gegenüberstellung von praktischer und epideiktischer Rhetorik. Walker: *Rhetorics and Poetics in Antiquity*, S. vii. Seine Positivbestimmung der Epideiktik in einem poetologischen Verständnis ist gerade auf die Konstruktion, Etablierung und Prägung von Öffentlichkeit durch Gemeinschaftsvorstellungen bezogen.

154 Michael Warner: *Publics and Counterpublics*. In: *Public Culture* 14/1 (2002), S. 49–90, hier S. 50.

155 Warner: *Publics and Counterpublics*, S. 51.

correspondence and e-mail [...]. The concrete addressee in these cases is different from a public.¹⁵⁶

Eine rhetorische Situation impliziert immer eine Adressierung. Wenn die Zuhörer*innenschaft oder Zuschauer*innenschaft nicht jenseits dieser Adressierung besteht und sie nicht mit empirischen Personen gleichgesetzt bzw. darauf reduziert werden kann, dann gerade aufgrund der Adressierung eines geteilten Horizonts von Gemeinschaften, mit der „publics“ konstituiert werden.¹⁵⁷

Eine öffentliche Kommunikation, die eine Situation als eine spezifische Problemlage bestimmt und erschließt, kennzeichnet den Einspruch der Wahrnehmung als intervenierenden Modus der Selbst-Verortung. Nehmen wir das Feld des True Crime als Beispiel dafür, dass Erfahrungen des Einspruchs verschiedene Formen politischer Kommunikation gegenwärtiger audiovisueller Kulturen prägen. True Crime zeichnet sich durch eine Verknüpfung oder Verschmelzung von pragmatischer Rhetorik und unterhaltender kultureller Fantasietätigkeit aus.¹⁵⁸ Eine Zuschauer*innenschaft wird im Modus einer Investigation bzw. als richtende Instanz adressiert. Dadurch wird eine Öffentlichkeit jenseits juristischer Institutionen geschaffen, die mögliche juristische Urteile nicht unmittelbar zu verantworten hat und gegebenenfalls nicht einmal dem gleichen Rechtssystem unterstellt ist, beispielsweise nicht dem Rechtskreis einer einzuberufenden Jury-Gemeinschaft angehört. Damit ist nicht nur die Frage nach der globalen Distribution und Verbreitung von True Crime gestellt, sondern auch nach der spezifischen Logik von der *kritai*- und *theōroi*-Adressierung jeweiliger Fälle.

Das Feld massenmedialer politischer Kommunikation verhandelt nicht nur öffentliche Angelegenheiten, sondern konstituiert Öffentlichkeiten qua Adressierung. Es lässt sich nicht auf ein rhetorisches Genre reduzieren. Nicht zuletzt existiert in der politischen Kommunikation ein großer Grenzbereich zwischen Unterhaltungskunst und pragmatischer Rhetorik im Sinne Walkers. Dies betrifft nicht nur mediale Politikvermittlung als wachsendes Unterhaltungsangebot. Mit Bezug auf das Verhältnis von Pragmatikon und Epideiktikon ist relevant, inwiefern auch *kritai* als *theōroi* bzw. umgekehrt adressiert werden. Audiovisuelle Rhetorik ist in dieser Hin-

¹⁵⁶ Warner: *Publics and Counterpublics*, S. 55.

¹⁵⁷ Verschiedene aktuelle Beispiele politischer Kommunikation lassen sich erst in ihrer multiplen medialen Adressierung greifen: seien es öffentliche Ansprachen von Staatsoberhäuptern, Vereidigungs- und Antrittsreden politischer Amtsträger, politische Schauprozesse oder öffentlich übertragene Amtsenthebungsverfahren. Die rhetorische Situation ist nicht auf ein spezifisches an einem Ort präsent Publikum beschränkt, auch wenn die Adressierung eines solchen Publikums relevant sein mag.

¹⁵⁸ An dieser Stelle geht es nicht um die Definition von True Crime als (eigenständiges) Genre. Siehe Stella Bruzzi: *Making a Genre: The Case of the Contemporary True Crime Documentary*. In: *Law and Humanities* 10/2 (2016), S. 249–280.

sicht paradigmatisch, denn die Zuschauer*innen sind immer schon *theōroi* im Diskurs filmischen Denkens. Dabei sind die Zuschauenden als Teil der rhetorischen Situation nicht einfach diejenigen, die einer audiovisuellen Rhetorik zuschauen, sondern Ko-Produzenten von Bewegungsbildern, durch die sie adressiert sind und mit denen Problemlagen und ihre Dringlichkeit sichtbar werden. Diese Gedanken bilden den Hintergrund für einen Blick auf Krisensituationen. Entlang der entwickelten Überlegungen zur rhetorischen Situation gehe ich im Folgenden der Krise im Einzugsbereich öffentlicher, politischer Kommunikation nach.

Krisenrhetorik und Rhetorik der Krise

Krisensituationen und Formen situativer Krisenkommunikation sind, so könnte man formulieren, paradigmatische rhetorische Situationen. Im Historischen Wörterbuch der Rhetorik heißt es zur „Krisenrhetorik“ bzw. zur „rhetorische[n] Krisensituation“, eine Krise sei „eine aufs Äußerste zugespitzte, durch ihre besondere Dramatik herausgehobene *rhetorische Situation*“; nahegelegt wird der enge Bezug zwischen einem modernen Krisenbegriff und Konzeptionen der rhetorischen Situation.¹⁵⁹ Explizit verweist der Eintrag zur Krisenrhetorik auf Blumenbergs Bedingungen von Evidenzmangel und Handlungszwang.¹⁶⁰ Auch Krisen sind geprägt durch Ungewissheit und Handlungsdruck. Anhand von Krisen lässt sich untersuchen, wie sich grundlegende problematische Bedingungen von Rhetorik zu spezifischen Problemlagen verhalten.

Mit der Krise als einem „modernen historischen Prozessbegriff“, als „Zeit des Umbruchs [...], in der zwei existentiell verschiedene Zukunftsoptionen gleichermaßen möglich sind und eine Entscheidung fällig ist, aber noch nicht gefallen“,¹⁶¹ ist auf ein einschlägiges Verständnis in der Begriffsgeschichte der Krise verwiesen, das insbesondere Reinhart Koselleck herausgearbeitet hat.¹⁶² Etymologisch lässt sich die Krise auf das altgriechische *krino/krinein* (scheiden,

159 „Die rhetorische Krisensituation ist eine öffentliche, [...] medial vermittelte und gestaltbare Umbruchsituation“. Annika Goeze, Korinna Strobel: Krisenrhetorik. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 10: Nachträge A–Z*. Darmstadt 2011, S. 511–530, hier S. 513.

160 Goeze, Strobel: Krisenrhetorik, S. 513.

161 Rüdiger Graf: Zwischen Handlungsmotivation und Ohnmachtserfahrung – Der Wandel des Krisenbegriffs im 20. Jahrhundert. In: Frank Bösch, Nicole Deitelhoff, Stefan Kroll (Hg.): *Handbuch Krisenforschung*. Wiesbaden 2020, S. 17–38, hier S. 19.

162 Vgl. Reinhart Koselleck: *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Freiburg / München 1959; Reinhart Koselleck: Krise. In: Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 3: H–Me*. Stuttgart 1995, S. 617–650.

auswählen, beurteilen, entscheiden) oder *krinomai* (sich messen, streiten, kämpfen) zurückführen.¹⁶³ Der Begriff *Krisis* spielte sowohl eine zentrale Rolle in der Politik als auch, im Sinne von Urteilsfindung und Beurteilung, im juristischen Prozess, beim öffentlichen Richten und Gericht.¹⁶⁴ *Krisis* als Entscheidung und Beurteilung umfasste das Bedeutungsspektrum von Krise und Kritik: „Die später getrennten Sinnbereiche einer ‚subjektiven‘ Kritik und einer ‚objektiven‘ Krise wurden also im Griechischen noch vom selben Wort abgedeckt.“¹⁶⁵ Ein solches Spektrum ist in der Diskussion um die rhetorische Situation als kontrollierender, objektiver Faktor oder subjektive Definition anzutreffen.

Das Spektrum findet sich auch im medizinischen Wortgebrauch, der sich in der Antike herausbildete: „die ärztliche Entscheidung über Leben und Tod [...], die bei richtiger Wahl eben auch zur Gesundheit führen konnte“.¹⁶⁶ Koselleck schreibt über einen „doppelten Bedeutungsgehalt“:

Einmal hängt der objektive Befund, über dessen Ursachen wissenschaftlich gestritten wird, von den Urteilkriterien ab, mit denen der Befund diagnostiziert wird. Zum andern handelt es sich um einen Krankheitsbegriff, der eine wie auch immer geartete Gesundheit voraussetzt, die wieder zu erlangen ist oder die in einer bestimmbar Frist durch den Tod überholt wird.¹⁶⁷

Zum einen wird die *Krisis* diagnostisch in der Spannung von Problem und Urteil angesprochen und zum anderen eine spezifische Verlaufsform der *Krisis* beschrieben, deren (Lösungs-)Ausgang von der richtigen Problembestimmung abhängt. Letzteres verweist auf den zentralen Aspekt einer spezifischen Zeitlichkeit, der die Krise prägt. Als Phasen der Transformation und des Übergangs sind Krisen geknüpft an dynamische Veränderungen, auf die (nicht) reagiert wird, bzw. die ein Eingreifen erforderlich machen. Dabei zeichnet sich die Krise durch Zeitnot und -druck aus. Krisen sind

163 Vgl. Koselleck: *Krise*, S. 617; vgl. Goeze, Strobel: *Krisenrhetorik*, S. 511. Das aktive Tätigkeitswort *krinein* verwendet Aristoteles in *De Anima* im Rahmen der Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung, nämlich als das *Unterscheiden* der Sinne etwa von hell und dunkel oder süß und sauer. Als *Urteilen* verwendet er es auf den ersten Seiten der *Rhetorik*, wenn er auf verbreitete Rhetorikkonzeptionen seiner Zeit bzw. seiner ‚Vorgänger‘ eingeht.

164 „Der Begriff implizierte zugespitzte Alternativen und endgültige Entscheidungen, die keine Revision mehr zuließen.“ Koselleck: *Begriffsgeschichten*, S. 204. Er setzt sich im theologischen Wortgebrauch des christlichen jüngsten Gerichts fort. Vgl. Koselleck: *Krise*, S. 618.

165 Koselleck: *Krise*, S. 618.

166 Frank Bösch, Nicole Deitelhoff, Stefan Kroll, Thorsten Thiel: Für eine reflexive Krisenforschung – zur Einführung. In: Frank Bösch, Nicole Deitelhoff, Stefan Kroll (Hg.): *Handbuch Krisenforschung*. Wiesbaden 2020, S. 3–16, hier S. 7.

167 Koselleck: *Krise*, S. 619.

essentiell Momente, in denen plötzlich die Zukunft als ungewiss empfunden wird, man aber nicht viel Zeit hat, um sich ein genaues Urteil zu bilden und in Ruhe entscheiden zu können. Sie bewirken also Beschleunigungsprozesse oder sind Teil davon. Ohne diese Zeitlichkeit sind Krisen nicht zu denken.¹⁶⁸

Koselleck stellt heraus, dass die Krise „ein Begriff [ist], der immer eine zeitliche Dimension mitsetzte, der, modern gesprochen, wenn man so will, eigentlich eine Zeittheorie implizierte.“¹⁶⁹

Dies wird besonders einsichtig anhand der späteren Übertragung des Begriffs auf die Geschichte.¹⁷⁰ Koselleck hat drei Semantiken des geschichtlichen Grundbegriffs der Krise unterschieden, die sich auf zentrale, bereits diskutierte Aspekte der rhetorischen Situation beziehen lassen: „[E]rstens kann die Geschichte als Dauerkrise interpretiert werden. Die Weltgeschichte ist das Weltgericht“.¹⁷¹ So heißt es im Verweis auf Friedrich Schiller: „Die Weltgeschichte als Weltgericht impliziert zunächst und vor allem die Aussage, daß jede Situation vom gleichen Zwang zur Entscheidung geprägt ist.“¹⁷² Ein solcher Prozessbegriff der Geschichte, der einen permanenten Entscheidungszwang impliziert, lässt eine problematische Bedingung von Rhetorik fassen, die auch Blumenbergs Charakterisierung der rhetorischen Situation durch Handlungszwang beschreibt.

Zweitens bezeichnet Koselleck Krise als iterativen Periodenbegriff: „Krise‘ [kann] einen einmaligen, sich beschleunigenden Vorgang bezeichnen, in dem sich viele Konflikte, das System sprengend, zusammenschürzen, um nach der Krise eine neue Lage herbeizuführen.“¹⁷³ Bleibt in diesem Periodenbegriff auch Geschichte „im Einzelfall immer einmalig“, so lassen sich dennoch Gemeinsamkeiten und Unterschiede hinsichtlich mehrdimensionaler Konflikte und Probleme von Geschichtsverläufen herausarbeiten. In diesem Sinne lässt sich die zweite Semantik auf die Situation als Genre zurückbeziehen.

168 Siehe im Rekurs auf Koselleck Thomas Mergel: Krisen als Wahrnehmungsphänomene. In: ders. (Hg.): *Krisen verstehen. Historische und kulturwissenschaftliche Annäherungen*. Frankfurt / New York 2012, S. 9–23, hier S. 13.

169 Koselleck: *Begriffsgeschichten*, S. 204.

170 Seit dem Mittelalter findet sich die *Krisis* zunehmend in verschiedenen Lebensbereichen: „die Politik, die Psychologie, die sich entwickelnde Ökonomie und schließlich die neu entdeckte Geschichte.“ Koselleck: *Begriffsgeschichten*, S. 205. Prägte zunächst der medizinische Bedeutungsgehalt von Krise stark die politische Begriffsverwendung, „werden später zahlreiche theologische Elemente in den geschichtlichen Grundbegriff eingespeist“, so die „Assoziationskraft des Gottesgerichtes und der Apokalyptik“. Koselleck: *Begriffsgeschichten*, S. 207.

171 Koselleck: *Begriffsgeschichten*, S. 208.

172 Koselleck: *Begriffsgeschichten*, S. 210.

173 Koselleck: *Begriffsgeschichten*, S. 208.

Drittens nennt Koselleck die Semantik, wonach „Krise‘ die schlechthin letzte Krise der bisherigen Geschichte meinen“ kann.¹⁷⁴ Dieser „Bedeutungshorizont“ deutet in Michael Wedels *Filmgeschichte als Krisengeschichte* auf das Projekt, „(Film-)Geschichte auf die Gegenwart hin zu öffnen“,¹⁷⁵ und suggeriert den Gedanken,

die Medien und insbesondere der Film seien in ihrer nachhaltigen und unhintergebar scheinenden Einwirkung auf das Geschichtsbewusstsein im 20. Jahrhundert an die Stelle der Geschichte selbst, traditionell verstanden als linear-kausale Abfolge ‚realer‘ Ereignisse, getreten.¹⁷⁶

Die Abkehr von einem linear-kausalen Geschichtsverständnis betrifft die „Geschichtlichkeit des Films“ selbst.¹⁷⁷ So fragt Wedel nicht danach, „wie die ästhetische Produktion eines Films (oder einer Gruppe von Filmen) zur Geschichte sich verhält, sondern wie sie in der Geschichte steht und diese eigene Geschichtlichkeit ästhetisch verhandelt“.¹⁷⁸ Diese Geschichtlichkeit ist entscheidend für audiovisuelle Adressierungen und den Einspruch als intervenierendem Modus der Selbst-Verortung in rhetorischen (Krisen-)Situationen.

An die Geschichte des Krisenbegriffs knüpfen sich Fragen darüber, was als Krise in unterschiedlichen Disziplinen bezeichnet wird und was sinnvoll und produktiv mit diesem Begriff beschrieben werden kann. Koselleck konstatiert einen inflationären Wortgebrauch, demgegenüber es den geschichtsphilosophischen Begriff zu konturieren und schärfen gilt. Auch darauf bezieht sich Wedel, wenn er die Krise als „Instrument historischer Analyse“ fruchtbar macht mit Blick auf die „Mehrdimensionalität, Mehrsträhnigkeit und Komplexität“ von Geschichtsverläufen.¹⁷⁹ Er verweist darauf, dass der „zielgerichteten Vektorisierung“ der Krise ihre Zwangsläufigkeit genommen wird durch eine „synchrone Aufsplitterung“, wenn Krisen immer schon verschiedene Lebensbereiche erfassen.¹⁸⁰ Beide As-

174 Koselleck: *Begriffsgeschichten*, S. 208.

175 Michael Wedel: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld 2011, S. 22.

176 Wedel: *Filmgeschichte als Krisengeschichte*, S. 16.

177 Wedel: *Filmgeschichte als Krisengeschichte*, S. 13. Im Verweis auf Rancière: Die Geschichtlichkeit des Films.

178 Wedel: *Filmgeschichte als Krisengeschichte*, S. 13. Siehe auch die Reformulierung dieser Frage: „not – at least not primarily – how the aesthetic production and poetic logic of a given film (or group of films) relates to history but how it dynamically situates itself within history and negotiates its own historicity.“ Michael Wedel: *Pictorial Affects, Senses of Rupture. On the Poetics and Culture of Popular German Cinema, 1910–1930*. Berlin / Boston 2019, S. 3.

179 Wedel: *Filmgeschichte als Krisengeschichte*, S. 16–17.

180 Wedel: *Filmgeschichte als Krisengeschichte*, S. 15.

pekte sind zentral für die Analyse von Erfahrungen des Einspruchs in dieser Arbeit: Die zwingende Vektorisierung als eine zentrale Gestalt der Rhetorik der Krise kann ausgehend von der Multiperspektivität einer Selbst-Verortung analysiert werden.

In der Einleitung zum *Handbuch der Krisenforschung* wird die Krise als diagnostisches Beobachtungsinstrument gefasst, mit dem „Überforderungen und Fehlfunktionen gesellschaftlicher und ökologischer Systeme so zu beschreiben [sind], dass sowohl eine Früherkennung von Krisendynamiken als auch ein Mechanismus zur Krisenbewältigung formulierbar wird.“¹⁸¹ Zum einen wird also das Beobachtungsinstrument Krise auf die Bewältigung und eine prognostische Dimension der Prävention gefluchtet. Zum anderen wird der Beobachtungsgegenstand Krise gefasst

als die breite öffentliche Wahrnehmung bedrohlicher gesellschaftlicher Herausforderungen, die unmittelbare grundlegende Entscheidungen und Veränderungen zu ihrer Lösung verlangen. Die Definition verbindet damit reale Probleme, deren Perzeption und eine Handlungsebene.¹⁸²

Letztgenannte Verbindung beschäftigt die meisten Krisenbegriffe, die den (Beobachtungs-)Gegenstand Krise an konstruktivistische Wahrnehmungsweisen zurückbinden. So betont etwa Rüdiger Graf: „Denn Krisen sind nicht in der Welt, sondern eine Situation wird erst dadurch zur Krise, dass sie sprachlich und narrativ als solche gefasst wird.“¹⁸³ Als Wahrnehmungsphänomene beschreibt sie auch der Historiker Thomas Mergel:

Erstens sind Krisen nicht zu denken ohne die Kulturen, in denen sie sich ereignen; es sind ganz wesentlich Wahrnehmungsphänomene. Sie sind Formen der Selbstbeschreibung einer Gesellschaft, die sich so ebenso ihrer Reformbedürftigkeit, wie ihrer Wandlungsfähigkeit vergewissert.¹⁸⁴

Als „Formen der Selbstbeschreibung einer Gesellschaft“ betreffen sie auch eine Selbstvergewisserung in Zeiten, in denen ein gesellschaftlicher Zusammenhalt infrage steht, in denen geteilte Werte zur Disposition stehen.

In verschiedenen Annäherungen an die Krise als gesellschaftliches Phänomen ist die Frage nach Gemeinschaftsadressierungen verstärkt aufgeworfen – nicht zuletzt im Sinne eines gemeinschaftlichen Handelns unter Zeitdruck. Der Topos der Krise bildet für den Politikwissenschaftler Armin Steil einen „spezifi-

¹⁸¹ Bösch, Deitelhoff, Kroll, Thiel: Für eine reflexive Krisenforschung, S. 5.

¹⁸² Bösch, Deitelhoff, Kroll, Thiel: Für eine reflexive Krisenforschung, S. 5.

¹⁸³ Graf: Zwischen Handlungsmotivation und Ohnmachtserfahrung, S. 19.

¹⁸⁴ Mergel: *Krisen verstehen*, S. 13.

schen Darstellungsmodus für die Identifikation der Problemlage“, der an den Handlungszwang einer Gemeinschaft einen (zeitlichen) Umbruch koppelt:

Der Topos der ‚Krise‘ suggeriert: grundlegende Veränderungen, ‚Revolutionen‘ womöglich; bestandsgefährdende Tendenzen, vielleicht sogar heraufziehende Katastrophen; nur eine ‚Wende‘ könne Rettung bringen, nur eine Umkehr, die kurzfristig zur Triebkraft kollektiven Handelns werden müsse; im Wissen um die letzte Chance eines Rettungsversuchs soll sich ein Kollektiv zusammenfinden, das den Zeichen der Zeit folgt. Es zeigt sich, daß im Horizont der ‚Krise‘ stets ein ‚Wir‘-Bewußtsein zu begründen versucht, eine Gruppe aufgerufen wird, die weiß, was die Stunde geschlagen hat. Und es ist immer auch dieselbe Stunde, in der sich die Subjekte des Krisenbewußtseins zusammenfinden sollen – dieselbe Minute sogar, nämlich ‚fünf vor zwölf‘.¹⁸⁵

In diesem Modus geht ein Krisenbewusstsein mit einem Handlungsappell einher. Dabei verbindet sich die Frage der Gemeinschaftsadressierung mit der Zeitlichkeit der Krise und dem Urteil, der Entscheidung über alternative Zukunftsoptionen:

‚Krisis‘ im griechischen Sinne des Zwanges zum Urteilen und zum Handeln unter dem Vor- gebot der Zeitnot bleibt ein Begriff, der auch unter den komplexen Bedingungen der moder- nen Gesellschaft unverzichtbar ist.¹⁸⁶

Graf beobachtet für die semantische Entwicklung des Krisenbegriffs eine tendenzielle Verschiebung von einem aktivistischen Krisenbegriff hin zur Krise als allgemeine Verschlechterung oder gewachsene Unsicherheit und zu einem damit verbundenen Ohnmachtsgefühl in den 1970er Jahren.¹⁸⁷ Das Ohnmachtsgefühl als eine historische Reaktion auf sich wandelnde, insbesondere globale Krisenphänomene im Verhältnis zu Handlungsräumen, welche diese eröffnen oder in denen sie erscheinen, deutet auf die zentrale affektive Dimension von Krisenwahrnehmungen, deren (un-)gewisse alternative Zukunftsszenarien ein Spektrum von Angst und Hoffnung eröffnen. Die Affektivität des Ohnmachtsgefühls ist zurückgebunden an ein Handlungspotenzial:

185 Armin Steil: *Krisen-Semantik. Wissenssoziologische Untersuchung zu einem Topos moderner Zeiterfahrung*. Wiesbaden 1993, S. 10. Zum strategischen Einsatz des Krisen-Topos siehe auch Severina Laubinger: *Die Wirkungsmacht der Krise. Strategischer Einsatz des Krisen-Topos in den Parteiprogrammen der BRD von 1949 bis 2017*. Berlin / Boston 2020.

186 Koselleck: *Begriffsgeschichten*, S. 214.

187 „[D]ie Krise erschien vor allem als eine Überforderung der politischen Institutionen, die keine positiven Krisenlösungen mehr zu bieten schienen“. So konstatiert Graf bezogen auf die *Crisis of Confidence*-Rede von Jimmy Carter: „Er diagnostizierte eine Krise, für die niemand mehr eine politische Lösung anbieten konnte und die sich damit von der ursprünglichen zukunfts-offenen, aktivistischen Bedeutung des Begriffs entfernt hatte.“ Graf: Zwischen Handlungsmotivation und Ohnmachtserfahrung, S. 31. Erst im Vergleich dazu lässt sich eine weite Verbreitung von aktivistischen Krisendiagnosen für die Gegenwart feststellen.

(k)ein Gefühl für ‚agency‘. In diesem Sinne gilt es, Ohnmachtsgefühle im Rahmen einer Affektökonomie der Krise zu bedenken.

Alternative Zukunftsszenarien, Gemeinschaftsadressierungen, Handlungsappelle und Affektökonomien: Ausgehend von diesen Aspekten eines gesellschaftlichen Krisenbegriffs kann nun noch einmal spezifischer das Verhältnis von Rhetorik und Krise betrachtet werden. Krisenrhetorik bezeichnet den Umstand, dass Rhetorik Krisen prägt. Als „diskursive Konstruktionen“¹⁸⁸ setzen Krisen eine Wahrnehmung und die Beurteilung eines entworfenen Krisenszenarios voraus:

Strukturelle Momente, deren Bedeutung bei der Generierung von Krisen nicht abgestritten werden soll, werden erst in dem Moment sichtbar, da sie diskursiv in ein Modell von Vertrauensverlust, Dringlichkeit, Unsicherheit und der Notwendigkeit von Entscheidungen eingebunden werden.¹⁸⁹

Krisenrhetorik ist geknüpft an die Diskursivität von Krisenkommunikation, die die Sichtbarmachung einer Krise durch diskursive Bestimmung, aber auch die Agonalität verschiedener Urteile und Haltungen der Krisenwahrnehmung und des Krisenmanagements sowie die zeitlichen Verläufe und Muster der Kommunikation betrifft.¹⁹⁰ Diese Agonalität, „die gerade im Widerspruch ihre Einheit findet“, gründet im doppelten Sinn des Geteilten von Gemeinsamem und Getrenntem: einerseits „[e]ine Einigkeit darüber, daß Uneinigkeit herrscht“,¹⁹¹ andererseits eine unterschiedliche Krisenbestimmung. Gerade in solchen Konstellationen der Uneinigkeit ist die herstellende Dimension der Diskursivität hervorzuheben. Krisenkommunikation und ihre

188 Lim und Ziegler betonen in diesem Zusammenhang die „eigene Materialität“ der Krise, wobei „Krisen nicht einfach in einer unzweideutig vorliegenden phänomenalen Realität gegeben sind.“ Il-Tschung Lim, Daniel Ziegler (Hg.): *Kino und Krise. Kulturosoziologische Beiträge zur Krisenreflexion im Film*. Wiesbaden 2017, S. 1. In dieser Hinsicht durchkreuzt die Erfahrung des Einspruchs eine einfache Opposition von Diskurs und Materialität.

189 Mergel: *Krisen verstehen*, S. 13. Eine große Resonanz zur ausgeführten Begriffsgeschichte der Krise weisen Metaphern in aktuellen Krisendiskursen auf: seien es medizinische, theologische oder metaphysische Metaphern, oder auch Metaphern, Tropen und Topoi, die umfassender auf die Dimension der ‚agency‘ zielen. Vgl. für den Diskurs der Finanzkrise (2007–) Nina Peter, Oliver Lubrich: Die Krise als Krankheit. Medizinische Metaphern in aktuellen Darstellungen von Finanzkrisen. In: *Jahrbuch für Wirtschaftsgeschichte* 57/2 (2016), S. 519–544.

190 Goeze und Strobel verweisen auf ein Aufmerksamkeitszyklus-Modell nach Luhmann und dessen vier Phasen: eine latente Phase der Erkennung eines möglichen Problems, eine Durchbruchphase oder Phase der Problemdefinition, eine Phase, in der das Thema Bestandteil der öffentlichen Meinung ist und schließlich die Abwendung vom Thema oder Entscheidungsreife. Vgl. Goeze, Strobel: *Krisenrhetorik*, S. 517.

191 Goeze, Strobel: *Krisenrhetorik*, S. 515.

Sichtbarmachung als Hervorbringung prägt die Problemlage einer Krise.¹⁹² Krisenrhetorik als jegliche rhetorische Reaktion einer oder auf eine Krisenwahrnehmung kann ganz unterschiedliche Formen annehmen und Funktionen erfüllen: nicht zuletzt das Abstreiten und Negieren einer Krise. Krisenkommunikation oder -management umfasst eine Vielzahl unterschiedlicher Strategien, die auf verschiedene Verhaltensformen abzielen: Beruhigen, Beschwichtigen, Ablenken, Anerkennen, Anklagen, Verteidigen, Solidarisieren, Motivieren ... Nicht zuletzt ist auch der Einspruch als intervenierender Modus der Selbst-Verortung zu nennen. Dieses Verhalten bildet eine Form der Relationalität von Krisenrhetorik, wobei der Einspruch als Verhalten wiederum unterschiedliche Modi annimmt. Alle Formen der Krisenrhetorik setzen diskursiv das Bild einer Lage als kritische voraus: Eine Rhetorik der Krise ist eng an den Topos der Krise als spezifischem Darstellungsmodus geknüpft, der alternative Zukunftsoptionen eröffnet und sich auf ein gemeinschaftliches Urteilen und Handeln ausrichtet.¹⁹³

Für das kommunikative Feld der Krisenrhetorik sind *Krisis*-Adressierungen rhetorischer Situationen entscheidend. Rhetorische Krisensituationen sind durch den Versuch gekennzeichnet, das Urteil von Adressierten zu prägen, um darüber auf Haltungen und Handlungen einzuwirken. In dieser Perspektive ist das Urteil als zentraler Dreh- und Angelpunkt der rhetorischen Situation angesprochen. Nicht als Telos einer produzierenden Instanz, sondern als urteilender Akt der Wahrnehmung, der aus Sicht der kulturellen Praxis der Rhetorik eine grundlegende problematische Bedingung bildet. Die Wahrnehmung einer Problemlage ist eng verknüpft mit einem geteilten Horizont, auf den die epideiktische *theōroi*-Adressierung zielt. Dabei sind Aussagen zu einer Problemlage nicht von ihrer Artikulation zu trennen, die affektökonomisch operiert.¹⁹⁴ Mit Blick auf die verschiedenen Aspekte des gesellschaftlichen Krisenbegriffs betrifft dies insbesondere das Gegenwartsmoment von Krisenrhetorik und die jeweilige Reflexion auf die eigene Zeitlage.¹⁹⁵

192 Dies meint auch Rückkopplungen mit beobachteten Krisenphänomenen, beispielsweise Verstärkungseffekte in einer Krisensituation: „Die Reaktion der (Medien-)Rezipienten auf Krisen- und Risikonachrichten führt unter Umständen zu Folgen zweiter Ordnung, etwa wenn durch die neue Information bestimmte Kaufentscheidungen beeinflusst werden, sei es für Immobilien unter dem Eindruck einer Finanzkrise oder für bestimmte Nahrungsmittel unter dem Eindruck einer Umweltkatastrophe oder eines Lebensmittelskandals.“ Goeze, Strobel: Krisenrhetorik, S. 518.

193 Bitzers Beschreibung des dringlichen Problems einer rhetorischen Situation, das von den Adressaten behoben werden soll, kann auf eine Rhetorik der Krise gewendet werden, die einen dringlichen Appell an ihr Publikum richtet, in der Krise entscheidend aktiv zu werden.

194 Die Affektlogik gilt nicht nur im Krisenfall.

195 Koselleck thematisiert dies ebenfalls in seinen geschichtsphilosophischen Betrachtungen des Krisenbegriffs: „Krise‘ rückt auf zu einem geschichtsphilosophischen Grundbegriff, der den An-

Um eine intervenierende Gegenwartsverortung geht es auch in Kapitel 6 und 7, in zwei Fallstudien zu Einspruchserfahrungen anhand von rhetorischen Situationen einer Rhetorik der Krise. Jeweils bestimmt ein Einspruch der Wahrnehmung Krisensituationen als paradigmatische rhetorische Situationen. Zentrales Moment von rhetorischen (Krisen-)Situationen sind Problemlagen, die als Gegenstand adressiert werden. Im Sinne eines Gegen-Stands, der zur Erscheinung kommt, ist dieser Aspekt nicht loszulösen von den Dynamiken audiovisueller Adressierung.¹⁹⁶ Dabei ist die diskursive Dimension zentral, die auch von Landweer mit Bezug auf die entscheidende Frage der Rhetorik danach, wer spricht, thematisiert wurde, also die Frage nach dem Sprecher sowie dem Ort im Diskurs, von dem aus gesprochen wird. Diese für den Einspruch relevante Frage der Sprecherposition wird im Folgenden aufgegriffen und auf den Aspekt der Selbststilisierung gefluchtet, der in der Rhetoriktradition eng an das *éthos* als am Rhetor orientiertem Überzeugungsmittel geknüpft ist. Die Frage nach einem audiovisuellen Rhetor gilt es im nächsten Schritt zu klären.

4.5 Audiovisueller Rhetor als Gegen-über: Strukturphänomen in der Zirkulation

Ich komme auf die bereits im Rahmen der Auseinandersetzung mit der Enunziation aufgeworfene Frage danach zurück, wer spricht. Mit Blick auf die Relationalität und Historizität der rhetorischen Situation soll der Gedanke fortgeführt werden, dass eine Sprecherposition nicht von der situativen Selbst-Verortung des Filme-Sehens isoliert werden kann. Eben dies ist relevant für die Diskussion um den rhetorischen Redner bzw. Rhetor oder Orator.¹⁹⁷ Der Rhetor als Strukturphänomen audiovisueller Bilder gründet in den Dynamiken der Adressierung und ist

spruch anmeldet, den gesamten Geschichtsverlauf aus der eigenen Zeitdiagnose heraus deuten zu können. Es ist immer die jeweils eigene Zeit, die seitdem als Krise erfahren wird. Und die Reflexion auf die eigene Zeitlage disponiert sowohl zur Erkenntnis der ganzen Vergangenheit wie zur Prognose in die Zukunft.“ Koselleck: *Begriffsgeschichten*, S. 206. Dabei gilt: „Eine Prognose stellen, heißt bereits die Situation verändern, der sie entspringt.“ Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, S. 359.

196 Zu den Dynamiken der Adressierung siehe Kapitel 2.

197 Der Redner wird in der Rhetorikliteratur wahlweise auch als Rhetor oder Orator bezeichnet. Im Historischen Wörterbuch der Rhetorik heißt es über den Redner in der athenischen Demokratie im 5. Jahrhundert v. Chr.: „Mit *rhêtôr* bezeichnet man den beruflich tätigen [Redner], während der bloß als Sprecher Auftretende [...] *agorêtês* genannt wird.“ Franz-Hubert Robling: Redner, Rednerideal. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 7: Pos-Rhet.* Tübingen 2005, S. 862–1031, hier S. 869. In der römischen Rhetorik wiederum wird der

gebunden an situative Verkörperungsprozesse, an die leibliche Erfahrung von audiovisuellen Bildern. Dabei ist ausgehend von den vorherigen Überlegungen zur rhetorischen Situation zu betonen, dass der Fokus nicht darauf liegt, einzelne Elemente festzulegen. In den Blick zu nehmen ist, in welcher Weise Rhetor, Medium und Adressat in der Herstellung eines audiovisuellen Rhetors als Gegen-über durch die Performanz einer Adressierung verschränkt sind.

Der Begriff des Rhetors erscheint in der Übertragung irreführend. Denn inwieweit ist es sinnvoll, bei audiovisuellen Bildern von einem Redner zu sprechen, wenn sich die Situation des Filme-Sehens offensichtlich von jener Vortragssituation der klassischen Rhetorik der Antike unterscheidet, die von einem Redner ausgeht?¹⁹⁸ Insbesondere die Beschäftigung mit dem Rhetor jenseits der klassischen Redesituation erfordert eine genauere Begriffsklärung.

Aus designtheoretischer Perspektive und vor dem Hintergrund der „Inblicknahme von institutionellen Kommunikatoren (Institutionen oder Gruppen, die gewissermaßen ‚mit einer Stimme‘ in Werbung, Public Relations etc. sprechen)“¹⁹⁹ grenzt sich Pierre Smolarski von einer auf individuelle Oratoren zentrierten Rhetoriktheorie ab, wie sie Joachim Knappe für das Tübinger Seminar für allgemeine Rhetorik prägend formuliert hat. Für diesen ist der Orator als strategischer Kommunikator „der archimedische Punkt der Rhetoriktheorie“.²⁰⁰ Knappe unterscheidet im Rahmen seiner Diskussion von Medienrhetorik zwischen „kommunikativer Situation und Dimission“, und zwar anhand des Gegensatzes „von Anwesenheit und Abwesenheit des Orators“, der „Alternative, ob sein Körper in der Kommunikation als Medium fungiert oder nicht.“²⁰¹ Knappes Prämisse ist ein dreigeteiltes Sender-Kanal-Empfänger-Kommunikationsmodell einer Allgemeinen Rhetorik. Seine Orator-Konzeption grün-

Redner als Orator bezeichnet, während „rhétor“ als Fremdwort im Lateinischen den Redelehrer meint. Vgl. Robling: Redner, Rednerideal, S. 897.

198 Dieser Redner sei „ein artifex, d. h. der Anwender der ars und Produzent des rhetorischen ops, der Rede“. Robling: Redner, Rednerideal, S. 862.

199 Joachim Knappe zitiert nach Smolarski: *Rhetorik der Stadt*, S. 61. Für Knappe hat eine solche Inblicknahme gegenüber einer einzelmenschlichen Oratorperspektive derivativen Status.

200 Im Rahmen der Rhetoriktheorie sei der Orator „als abstrakte Größe zu sehen, als theoretisches Konstrukt, das sich analytisch aus der Untersuchung verschiedener Diskurse gewinnen und unter verschiedenen Perspektiven betrachten lässt: als kognitives Kalkül, als soziale Handlungsrolle oder als Kommunikationsfaktor und textkonstruierende Instanz.“ Knappe: *Was ist Rhetorik?*, S. 33.

201 Joachim Knappe: *The Medium is the Massage? Medientheoretische Anfragen und Antworten der Rhetorik*. In: ders. (Hg.): *Medienrhetorik*. Tübingen 2005, S. 17–40, hier S. 30. Gesche Joost stellt eine Verschiebung in Knappes Theorie vom Orator als Abstraktion hin zum Orator als Subjekt des Autors fest. Sie verweist auf den Aspekt der „Körperpräsenz“ des Orators bei Knappe und sieht darin begründet, dass „kein direkter Anknüpfungspunkt zu einer Rhetorik der Medien“ zu finden sei. Vgl. Joost: *Bild-Sprache*, S. 92.

det auf „allgemeinkommunikative[n] Gesetzmäßigkeiten“ wie „das kommunikative Interaktionsgesetz [...] emitive Actio = rezeptive Reactio“: „Kommunikation ist immer wechselseitig, und der kommunikative Impuls des Senders hat im Kommunikationsvorgang am Ende immer nur genau die Wertigkeit, die ihm die Reaktion des Empfängers einräumt.“²⁰² Das wechselseitige Interaktionsverhältnis ist damit nicht explizit als Aktiv-Passiv-Konstellation beschrieben, dennoch sind die Orte der Produktion und Rezeption durch das Entsprechungsverhältnis von *actio* und *reactio* eindeutig verteilt. Die Möglichkeit des ‚Einräumens‘ klingt bei Knappe, der auf neuere konstruktivistische Kommunikationstheorien verweist, primär nach einem Übertragungsprozess. Doch ist der Begriff des Rhetors zwangsläufig an ein solches Sender-Empfänger-Modell geknüpft? Diesbezüglich ist die *actio* im Sinne der Performanz rhetorischer Kommunikation zu befragen.

Knappe hält, auch wenn er den Orator als „abstrahierte Größe“ beschreibt, mit Verweis auf das moderne Urheberrecht an der „mit dem Orator verbundene[n] Vorstellung eines handelnden Subjekts“ fest.²⁰³ Smolarski wiederum unterscheidet zwischen drei Funktionen, die er schematisch den Aspekten „der Planung (rhetor), Aufführung (orator) und Bewertung (Rhetoriker) rhetorischer Prozesse und Produkte“ zuordnet.²⁰⁴ Den „rhetor (als Einzelner oder auch als Gruppe)“ bestimmt er „als Funktion wirkungsintentionalen, das heißt strategisch Wirkung kalkulierenden Gestaltens“.²⁰⁵ Der orator hingegen sei jene Instanz, „der vom Publikum ein ethos zugesprochen wird und deren ethos nicht nur den persuasiven Prozess stützt, sondern zugleich auch durch diesen bekräftigt, geschwächt oder variiert werden kann.“²⁰⁶ Als „Produktgröße“ werde der orator „vom rhetor in spezifischer Weise (mit)erzeugt“.²⁰⁷ Der Rhetoriker schließlich sei wiederum eine Funktion, „die im

202 Knappe: *Was ist Rhetorik?*, S. 91.

203 „Ich möchte hier ausdrücklich auf das moderne Urheberrecht [...] verweisen, das in § 15 die identifizierbare Größe ‚Autor‘ als ‚Urheber‘ mit persönlichen Besitzrechten an seinen werkmäßigen Äußerungen vorsieht.“ Knappe: *Was ist Rhetorik?*, S. 35. In Auseinandersetzung mit Luhmann schreibt Knappe: „Was die Rhetoriktheorie betrifft, so bleibt sie beim einzelnen Menschen, auch wenn sie ihn als Kommunikator abstrahiert.“ Knappe: *Was ist Rhetorik?*, S. 38.

204 Smolarski: *Rhetorik der Stadt*, S. 64. Der Auftraggeber taucht in Smolarskis Dreiteilung nicht weiter auf. Im Beispiel der Werbekampagne eines Unternehmens wird das Gestaltungsbüro der rhetor-Funktion und das Unternehmen (in Bezug auf das *ethos*) der orator-Funktion zugeordnet. Mit Blick auf die Erfahrung rhetorischer Adressierungen kann der Auftraggeber aber ein relevanter Faktor sein.

205 Smolarski: *Rhetorik der Stadt*, S. 63.

206 Smolarski: *Rhetorik der Stadt*, S. 63.

207 Smolarski: *Rhetorik der Stadt*, S. 64.

Nachgang den rhetorischen Prozess und dessen eingetretene oder zu erwartende Ergebnisse zu analysieren versucht.“²⁰⁸

Mit den Überlegungen zur rhetor-Funktion schließt Smolarski an die Forschung von Gesche Joost und Arne Scheuermann an. Deren medienunabhängiges, am Film entwickeltes Kommunikationsmodell der rhetorischen Maschine umfasst Rhetor, Medium und Adressat. Der mit „Rhetor“ (Rhetor Strich) benannte Umstand, „dass durch die mediale Vermittlung ein konstruiertes Bild des Rhetors entsteht“ in Differenz zu einer empirischen Person oder „Gruppe von Personen, die am Produktionsprozess beteiligt sind“, ist instruktiv für die Konzeption eines audiovisuellen Rhetors:²⁰⁹ „All jene werden im Modell zur Funktion des Rhetors zusammengefasst, und zwar ist diese Funktion quasi als eine Resultante der wirkenden Kräfte zu begreifen.“²¹⁰ Der Rhetor sei „jene abstrakte Funktion, der die rhetorischen Produktionsentscheidungen zugeschrieben werden“.²¹¹ Joost nennt verschiedene Ebenen der „Granularität“ in der Betrachtung des Rhetors, beispielsweise die „Ebene einzelner Rhetoren, die an der Produktion eines Films beteiligt sind“. Die Separation eines einzelnen Rhetors im analytischen Nachvollzug auf der Grundlage des Films habe immer den Charakter einer Konstruktion, „so dass sich auch der einzelne Rhetor im Nachvollzug nur als Rhetor-Funktion beschreiben lässt.“²¹² Der Nachvollzug der Funktion geht vom Rhetor‘ aus: „Diese Funktion ist eine zu konstruierende Struktur, die Gestaltungsmuster und -techniken eines Werks beschreibt.“²¹³ Von der Rhetor-Funktion ist in diesem Sinne nur ausgehend von der nachvollziehenden Erfahrung als Wirkung die Rede. Scheuermann beschreibt, inwiefern dieses Kommunikationsmodell zwischen „rhetor“ und „rhetor“ anhand zweier „Richtungen“ unterscheidet.²¹⁴ So erscheint der Rhetor gewissermaßen verdoppelt: auf dem „Hinweg“ aus der Perspektive der Produktion und auf dem „Rückweg“ als analytischer Nachvollzug einer Funktion, das heißt dann als Rhetor‘. Das Modell verbindet also eine „wirkungsintentionale Produktion“ mit der Analyse einer „Wirkungsintentionalität“ im Nachvollzug.²¹⁵ Der Begriff der Wirkungsintention soll Produktionsästhetik und Rezeptionsperspektive verzahnen. Der enge Zusammenhang der beiden nur aufeinander bezogen gültigen Richtun-

208 Smolarski: *Rhetorik der Stadt*, S. 64.

209 Joost: *Bild-Sprache*, S. 89.

210 Joost: *Bild-Sprache*, S. 87.

211 Joost: *Bild-Sprache*, S. 87. Mit der Zuschreibung ist bereits die Konzeption eines Rhetor‘ aufgerufen.

212 Joost: *Bild-Sprache*, S. 88.

213 Joost: *Bild-Sprache*, S. 89.

214 Scheuermann: *Zur Theorie des Filmemachens*, S. 27. Während Joost den Rhetor großschreibt, findet sich bei Scheuermann die konsequente Kleinschreibung.

215 Scheuermann: *Zur Theorie des Filmemachens*, S. 27.

gen gründet unter anderem in der starken Abgrenzung von einem Begriff des Autors als „eine[m] autonom schaffenden Künstler[s]“. ²¹⁶ Die Formulierungen vom Hin und Zurück zweier Richtungen und vom Nachvollzug ergeben sich dabei aus der Perspektive einer Produktionsästhetik.

Im Unterschied dazu wird hier der audiovisuelle Rhetor ausgehend von der Erfahrung einer rhetorischen Adressierung im Filme-Sehen gedacht. Wie ist der Rhetor für das ‚Produkt‘ Bewegungsbild zu denken, das in einer Ko-Produktion des Filme-Sehens hergestellt wird? Warum, könnte man aber auch fragen, ist die Frage des Rhetors für dieses Buch überhaupt entscheidend, wenn mit dem Filme-Sehen als Ausgangspunkt keine Perspektive einer Produktionsästhetik eingenommen wird? Zweifelsohne spielt eine Wirkungsabsicht, ein Kalkül der Persuasion für die kulturelle Praxis der Rhetorik eine zentrale Rolle: Jenseits eines Kalküls ist die Rhetorik kaum zu denken. Der Rhetor-Begriff wiederum ist auf das Engste mit diesem für die Rhetorik zentralen Kalkül verwoben in der Erfahrung einer rhetorischen Situation: Wenn der Gebrauch audiovisueller Bilder als rhetorische Adressierung erfahren wird, impliziert dies entsprechend auch die Annahme eines Rhetors. In diesem Sinne könnte man formulieren, dass die Frage nach einer Rhetor-Funktion virulent bleibt, wenn man von einem rhetorischen Kalkül und Gebrauch spricht. Dabei existiert der Rhetor nicht jenseits der rhetorischen Situation.

Das Kalkül ist nicht mit den Intentionen von Produzent*innen gleichzusetzen. ²¹⁷ Es ist immer an eine spezifische Adressierung geknüpft und kann als Rhetor-Funktion analysiert werden. ²¹⁸ Der Rhetor als Strukturphänomen, das von der empirischen Person unterschieden ist, lässt sich ausgehend von der Situation des Filme-Sehens nicht abseits einer verkörperten Zuschauer*innenwahrnehmung denken. Es handelt sich damit um einen Begriff des Rhetors, der von der Wahrnehmung einer rhetorischen Adressierung abhängt, nicht aber von den ‚Hin- und Rückwegen‘ eines elementaren Kommunikationsmodells. Suggestiert jenes Bild die

216 Scheuermann grenzt sich über den Autorenbegriff von der Poetik ab, wenn er den rhetor als Funktion vom sich selbst ausdrückenden Autor unterscheidet: „Der rhetor spricht, anders als der Autor, in ‚nicht eigenen Worten‘, also in Allgemeinplätzen und Sprachfiguren.“ Scheuermann: *Zur Theorie des Filmemachens*, S. 26. Ich gehe dagegen von geteilten Ausdrucksweisen jenseits der Entgegensetzung von Autorengenie und Konventionen oder Regeln aus.

217 Die aristotelische Definition der Rhetorik als Fähigkeit, „das Überzeugende, das jeder Sache inneohnt, zu erkennen“, also diese Betonung der Sache selbst, der das Überzeugende inneohnt, zeigt ebenfalls, inwiefern die persuasive Rhetorik nicht zwangsläufig mit einer Produzent*innenintention gleichzusetzen ist. Vgl. Aristoteles: *Rhetorik*, S. 11. Ich fluchte die Persuasion hier auf rhetorische Adressierungen und ihre herstellenden Bestimmungen von Problemlagen in rhetorischen Situationen.

218 Nicht rekonstruiert werden „die Absichten eines wie auch immer gearteten ‚empirischen Redners‘“. Scheuermann: *Zur Theorie des Filmemachens*, S. 26.

gleichwertige Umkehrung eines identischen Weges, so ist mit dem Rhetor‘ bereits eine Differenz in das Modell eingezogen, die entlang der Unterscheidung von Produktion und Analyse verläuft. Das Filme-Machen und Filme-Sehen ist zu differenzieren, nicht aber gegeneinander auszuspielen. Schließlich ist die Produktion von Bewegtbildern zweifelsohne eine Bedingung für das Filme-Sehen, ohne dass diese Produktion die Wahrnehmung filmischer Bewegungsbilder vorab schon festlegt – wenngleich sie sie (mit-)gestaltet.

Der audiovisuelle Rhetor ist nicht mit Akteuren gleichzusetzen, die chronologisch die Produktionsstadien eines rhetorischen Systems durchlaufen. Erst mit dem Subjektivierungseffekt einer rhetorischen Adressierung im Filme-Sehen realisiert sich der audiovisuelle Rhetor in jener Verflechtung von Wahrnehmungsakten, die im phänomenologischen Chiasmus von Ausdruck und Wahrnehmung gründet. Im Subjektivierungsprozess audiovisueller Bilder verbindet sich die subjektive Wahrnehmungsposition der Zuschauer*innen mit der eines allein in der Figuration jener Wahrnehmungsposition durchscheinenden Rhetors. In der Erfahrung einer rhetorischen Adressierung ist eine Zuschauer*innenerfahrung also immer schon mit dem Kalkül einer Rhetor-Funktion verschränkt. Der audiovisuelle Rhetor ist auf die verkörperte Wahrnehmung der Zuschauer*innen angewiesen, um zur Erscheinung zu kommen. Das bedeutet, dass der audiovisuelle Rhetor nicht auf die Alternative von anwesend oder abwesend gebracht werden kann. Im Aspekt des Kalküls bleibt der Rhetor wiederum auf eine produzierende Instanz des Filme-Machens oder eine Instanz des Gebrauchs rhetorischer Adressierungen bezogen.

Über das Verhältnis von rhetorischer Produktion und Rezeption schreibt Scheuermann, dass sich der Redner in der Klassischen Rhetorik selbst prüfe „über die Feedback-Schleife seiner eigenen Wirkung auf die Adressaten oder die Wirkung anderer Reden auf sich selbst.“²¹⁹ Damit wird die Produktion rhetorischer Kommunikation eng an eigene Persuasionserfahrungen gebunden, an die eigene Erfahrung wirksamer Adressierungen.²²⁰ Joost spricht von einem dynamischen Prozess und weist auf die „Zirkularität“ des „geschlossenen Regelkreises“ hin:

Der Kreislauf stellt quasi das fehlende Bindeglied zwischen Rhetor und Rhetor‘ dar. Im Modell wird diese Verbindung als ‚Erfahrung‘ gekennzeichnet und bildet so eine Art ‚Feedbackschleife‘ aus. Diese Schleife ist wie folgt zu beschreiben: Der Rhetor bezieht nicht nur die Position des Adressaten – projektiv – mit in seine Konzeption ein, sondern er bewegt sich

²¹⁹ Scheuermann: *Zur Theorie des Filmemachens*, S. 27.

²²⁰ Der rhetor fungiert, quasi als Rhetoriker im Sinne Smolarskis, immer auch selbst als Adressat.

selbst innerhalb des Systems. Er versetzt sich zum einen an die Stelle des Adressaten, um die gewünschte Wirkung zu kalkulieren, zum anderen nimmt er aber in anderen Kommunikationssituationen selbst die Rolle des Adressaten ein und sammelt auf diese Weise Erfahrung.²²¹

Geht man davon aus, dass ein Haben von Erfahrung immer bezogen ist auf ein prozessuales Erfahren,²²² kann der Erfahrungsbegriff auch eine Verschiebung weg vom rhetorischen Regelsystem bedeuten, das heißt er eröffnet gerade die Möglichkeit, die rhetorische Produktion nicht als Regelweitergabe zu konzipieren.²²³ Aus poetologischer Perspektive lässt sich von einer Verschränkung des Filme-Machens und Filme-Sehens sprechen, die für das Erscheinen des audiovisuellen Rhetors entscheidend ist, ohne die Weise dieser Verschränkung auf die Etablierung oder Einhaltung von Regeln und Konventionen zurückzuführen. Der audiovisuelle Rhetor hat selbst andere Filme gesehen. In dieser Perspektive wandelt sich die Untersuchung von einer der Zirkularität zu einer der Zirkulation. Rhetorisch erfahrene Muster, Figuren und Topoi werden für Adressierungen angeeignet. Ihre Zirkulation, die keine allgemeine Angemessenheit voraussetzen kann, gründet nicht in einer Regelmäßigkeit, sondern in einer wechselseitigen Perspektivierung von Bewegungsbildern in spezifischen rhetorischen Situationen. In der Geschichtlichkeit dieser Zirkulation erscheint der audiovisuelle Rhetor. Er ist damit auch abhängig von den medialen Erfahrungen und Aneignungen des Filme-Sehens.

Das Filme-Sehen ist ein Akt der Ko-Produktion und als solcher konstitutiv für den Zusammenhang von Medium und Adressaten. Der Fokus auf die Wirkung bildet eine spezifische Perspektive der Auswertung von rhetorischen ‚Produkten‘. Mit Blick auf rhetorische Adressierungen audiovisueller Bilder vom Erfahren und von Bewegungsbildern qua Ko-Produktion auszugehen, weist auch darauf hin, inwieweit sich Filme-Sehen und die *inventio* der klassischen Rhetoriktheorie berühren. Die *inventio* – gerade nicht als abgeschlossenes erstes Produktionssta-

221 Joost: *Bild-Sprache*, S. 90–91. Bei Joost und Scheuermann findet sich jeweils eine diagrammatische Abbildung des Modells. Diese sind gerade nicht identisch, sondern betonen jeweils ein Element: Ist es bei Joost der Kreislauf, so ist es bei Scheuermann die Unterscheidung von Produktion und Analyse, die als zwei Richtungen beschrieben werden. Vgl. Joost: *Bild-Sprache*, S. 88; Scheuermann: *Zur Theorie des Filmemachens*, S. 26.

222 Casetti beschreibt „to experience“ und „to have experience“ als zwei Momente der „filmic experience“. Der filmische Erfahrungsmodus soll an dieser Stelle jedoch nicht durch „excess“ und „recognition“ bestimmt werden, wie Casetti dies tut, durchaus soll aber die Dimension der Reflexivität herausgestellt werden. Vgl. Francesco Casetti: *Filmic Experience*. In: *Screen* 50/1 (2009), S. 56–66, hier S. 56–57.

223 Siehe auch Joost: *Bild-Sprache*, S. 92.

dium verstanden – betrifft im Falle audiovisueller Bilder die Herstellung von (neuen) Wahrnehmungen im Filme-Sehen, die Ausgangspunkt einer weitergehenden Rhetorikproduktion werden.

Aus der poetologischen Perspektive auf audiovisuelle Rhetorik deutet sich hier ein anderes Verhältnis von *inventio* und *actio* an. Dieses betrifft schließlich das uneindeutige Verhältnis von *Poeisis* und *Praxis* zur Rhetorik. Zur Diskussion der Performanz rhetorischer audiovisueller Kommunikation lohnt sich ausgehend von den bisherigen Überlegungen ein erneuter Blick auf antike Rhetoriktheorien. Für Aristoteles besteht die Rede aus Redner, Gegenstand und Publikum.²²⁴ Der vierte Begriff der Rede bezieht die übrigen situativ aufeinander. Das meint nicht nur, dass Redner und Publikum an einem Ort gleichzeitig präsent sind. Vielmehr sind sie figurierte Orientierungen und Teile einer Rede, die sich erst in einer Situation realisiert. Dass die Rede auf den Zuhörer ausgerichtet sei, wie Aristoteles schreibt, meint weniger den Vektor einer Produktion als die entscheidende performative Dimension der Rede, das heißt die Adressierung eines Publikums in einer Vortragssituation.²²⁵ Die *actio*, das letzte der im Lateinischen bezeichneten fünf Produktionsstadien der klassischen Rede, gilt es so zu reperfektivieren.²²⁶ Bei Aristoteles findet sich keine Unterteilung von Produktionsstadien. Im Schlusssatz des zweiten Buches seiner Rhetorik bezeichnet er hingegen *dianoia* (das Denken), *lexis* (den Ausdruck) und *taxis* (die Gliederung) als die drei Gebiete der Rhetorik.²²⁷

Im dritten Buch als Aspekt der *lexis*, die verschiedentlich als ‚style‘, ‚(sprachlicher) Ausdruck‘ oder ‚Ausdrucksweise‘ übersetzt wird, schreibt Aristoteles über

224 Aristoteles: *Rhetorik*, S. 19.

225 Der Gedanke der Ausrichtung spricht die Produktion erst unter der Bedingung dieser Situation an.

226 Der körperliche Vortrag kann mit der *pronuntiatio*, dem stimmlichen Vortrag, zusammengefasst werden.

227 Zur *taxis*, dem Aufbau der Rede, schreibt Aristoteles: „Eine Rede hat zwei Teile: Es ist notwendig, das Thema, um das es geht, darzulegen, und dieses zu beweisen.“ Aristoteles: *Rhetorik*, S. 183. Damit ist die *taxis* eng an die sich entfaltende Argumentation geknüpft und besteht weniger in der Festlegung einer vorgegebenen Gliederungsstruktur. In dieser Hinsicht müssen nicht einmal die beiden Teile als konsekutive Abschnitte gedacht werden. Die aristotelische *taxis* mag gerade ein Ausgangspunkt sein für Überlegungen zur Strukturierung und Segmentierung rhetorischer Artikulationen hinsichtlich ihrer argumentativen Prozesse und thematischen Bestimmung. Dies gilt insbesondere dort, wo die Bestimmung einer Situation selbst Ziel der Rhetorik ist. Aristoteles verweist aber auch darauf, dass Reden üblicherweise einen Prolog – das *Prooimion*, dessen wichtigste Funktion ist, „darauf hinzuweisen, welches Ziel die Rede verfolgt“ – und einen Epilog haben. In verschiedenen Fallstudien dieses Buches werden anhand von *Prooimien* das Ziel der audiovisuellen Bewegung analysiert.

die *hupokrisis*, die Vortragsweise, als eine performative Dimension.²²⁸ Zentrales Moment der *hupokrisis* ist die Affizierung:

Hierbei geht es darum, wie man, um jeden beliebigen Affekt hervorzurufen, die Stimme einzusetzen hat, wann man sie laut, wann leise, wann mittelstark, dann in welcher Stimmlage, z. B. einer hohen, tiefen oder mittleren, schließlich, welchen Rhythmus man in der betreffenden Situation anschlagen soll. Denn drei Dinge gilt es dabei zu beachten: Lautstärke, Tonfall und Rhythmus.²²⁹

Das altgriechische *hupokrisis* bezieht sich auf den Vortrag eines Schauspielers im Theater, der mit einer Maske auf einer Bühne agiert. Die *hupokrisis*, die Aristoteles auch in der *Poetik* behandelt, ist für ihn ein Grenzphänomen der rhetorischen *techné*.²³⁰ Als Grenzfall betrifft die *hupokrisis* nicht nur die Beherrschung eines schauspielerischen Könnens für einen Redezweck, sondern gerade die Bedingung einer schauspielerischen Performanz, die mit dem eigenen Körper (als Ressource) umzugehen hat. Mit dem Begriff verbindet sich aber auch eine kalkulierende Doppelbödigkeit. Diese Dimension der Schauspielerei kommt prominent zur Geltung in der geläufigen, pejorativen Bedeutung von Hypokrisie, der Heuchelei, Scheinheiligkeit und Verstellung, die etymologisch auf die Schauspielerei zurückführt und das täuschende Moment eines Scheins betont, einer Oberfläche, die die Intention verdecken soll. Den Begriff der *hupokrisis* verwendet Aristoteles auch für die Kritik an der sophistischen Rhetorik, und zwar in Bezug auf das Unterlaufen eines Urteilens, also der *krisis*. Er verweist zu Beginn des ersten Buchs der Rhetorik auf sophistische Formen der Affektreizung von Richtern, die darauf zielen, das Urteilen zu verhindern.²³¹

Affekte und Emotionen werden an verschiedenen Stellen in der aristotelischen Rhetorik diskutiert, die auch in Bezug auf eine Rhetorikanalyse von audiovisuellen Bildern (und ihrer Kritikformen) relevant sind: so im Verweis auf zeitgenössische, defizitäre Rhetorikkonzeptionen im ersten Kapitel des ersten Buchs, im Abschnitt zur *hupokrisis* zu Beginn des dritten Buchs und insbesondere

228 Das dritte Buch, in dem er sich mit *lexis* und *taxis* beschäftigt, schließt an das erste Kapitel des ersten Buches an, in welchem Aristoteles auf gängige Rhetorikvorstellungen verweist, die er als unzureichend kritisiert. Zur Debatte des Verhältnisses der drei Bücher der Rhetorik von Aristoteles siehe die Erläuterungen des Übersetzers Christof Rapp. Vgl. Aristoteles: *Rhetorik. Zweiter Halbband*. Berlin 2002.

229 Aristoteles: *Rhetorik*, S. 152–153.

230 Vgl. Aristoteles: *Rhetorik*, S. 153.

231 „In den Gerichtsreden [...] ist [es] zweckdienlich, den Zuhörer für sich zu gewinnen; denn das Urteil betrifft die Angelegenheiten anderer, so dass man das eigene Interesse im Auge hat, nach Gunst zuhört und so den Streitparteien seine Stimme gibt, aber nicht wirklich urteilt.“ Aristoteles, S. 9.

mit Blick auf das Überzeugungsmittel des *páthos* und die Auseinandersetzung mit dem Publikum. Durchaus unterschiedliche Rhetorikauffassungen werden entlang der Stellung behandelt, die dem Affekt im Verhältnis zum Urteilen zugeschrieben wird.

Bei Quintilian findet sich die Beschreibung der „Technik der Selbst-Affektation“, die er wiederum auf das Beispiel eines Schauspielers bezieht.²³² Damit kann sie ebenfalls als Technik der Täuschung eingesetzt werden, im Sinne eines Verdeckens von Motiven. Eine solche Technik künstlich induzierter Affekte wird dabei aber nicht gleichgesetzt mit der Frage „emotionaler Aufrichtigkeit“.²³³ Es geht nicht um „Affekte als etwas prinzipiell Simulier[bares]“, durchaus aber als etwas „Produzierbares“.²³⁴ Die tatsächliche Affiziertheit des Redners etabliert eine „Affekt-Brücke“ zum Publikum.²³⁵

Die *hupokrisis* als affizierende Performanz der Rede ist dem Ausdruck der *lexis* zugeordnet. An einen medialen Ausdrucksbegriff wiederum, wie er im ersten Teil dieses Buches zur Frage der filmischen Weltwahrnehmung verfolgt wurde, lässt sich die Überwindung einer „schulrhetorischen Tradition“ der Dichotomie zwischen „res“ und „verba“, einem „gedanklichen Inhalt und dessen (sprachliche[r]) Materialisierung“ knüpfen.²³⁶ Von der (Neu-)Konzeption des rhetorischen Ausdrucks mit Blick auf audiovisuelle Expressivität ist auch eine Reevaluierung des (historischen) Verhältnisses von Poetik und Rhetorik erfasst:

Die Aufspaltung der Rhetorik in eine regelhafte Schulrhetorik und eine natürliche Affekt-Rhetorik hat Konsequenzen für das Verhältnis zur Poetik. War diese traditionell als Teilgebiet der Rhetorik verstanden worden, so gerät sie nun in einen Gegensatz zur rhetorischen ars – im Zeichen natur-rhetorischer Konzepte von A[usdruck].²³⁷

Aus der poetologischen Perspektive auf audiovisuelle Rhetorik gilt: Affekt-Rhetorik ist kein bloßes Teilgebiet der Rhetorik. Die Dimension der Affizierung im Sinne einer Interaffektivität zwischen Körpern ist zentral für eine rhetorische Perfor-

232 Dietmar Till: Rhetorik des Affekts (*pathos*). In: Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knape (Hg.): *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*. Berlin / New York 2008, S. 646–669, hier S. 658.

233 Till: Rhetorik des Affekts (*pathos*), S. 658.

234 Till: Rhetorik des Affekts (*pathos*), S. 658.

235 Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart 1990 [1960], S. 141.

236 Lutz-Henning Pietsch: Ausdruck. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online. Bd. 10: Nachträge A–Z* (2013). <https://www.degruyter.com/database/HWRO/entry/hwro.10.ausdruck/html> (letzter Zugriff: 22.01.2022).

237 Pietsch: Ausdruck, S. 74.

manz und prägt auch (ihr) Urteilen und Denken. In der Poetik schreibt Aristoteles über *dianoia* (unter Verweis auf seine „Schriften zur Rhetorik“):

Zur Gedankenführung gehört, was mit Hilfe von Worten zubereitet werden soll. Teile davon sind das Beweisen und Widerlegen und das Hervorrufen von Erregungszuständen, wie von Jammer oder Schauern oder Zorn und dergleichen mehr, ferner das Verfahren, einem Gegenstande größere oder geringere Bedeutung zu verleihen.²³⁸

Zielt der Begriff der *dianoia* auf das ‚Was‘ und die *lexis* auf das ‚Wie‘ der Rhetorik? Bereits die doppelte Stellung der Affekte und Gefühle zeigt die Schwierigkeit einer eindeutigen Trennung an. In diesem Sinne zählt zur Gedankenführung auch ein affektdramaturgischer Parcours. Mit der poetologischen Perspektive auf audiovisuelle Bilder ist weder von einer Form-Inhalt-Trennung, einer Trennung von ‚Gedanken‘ und ‚Stil‘ auszugehen, noch ist die Gedankenführung auf die „Hilfe von Worten“ einzugrenzen. Im Rekurs auf die drei von Aristoteles genannten Gebiete (*dianoia*, *lexis*, *taxis*) können grundlegende, zusammenhängende Dimensionen audiovisueller Bilder benannt werden, die es für die Analyse zu beachten gilt: das Denken audiovisueller Bilder, ihre Expressivität sowie die (dramaturgische) zeitliche Entfaltung.

Der audiovisuelle Rhetor als Gegen-über ist wiederum bedingt durch diese Dimensionen zu greifen. Das Kalkül eines audiovisuellen Rhetors realisiert sich im Gebrauch immer situativ und mit Blick auf die Zirkulation audiovisueller Bilder, also in ihrer Geschichtlichkeit. Es ist nicht abzulösen vom Ausdruck einer rhetorischen Adressierung, die sich erst im Filme-Sehen realisiert. Somit gründet der audiovisuelle Rhetor im filmischen In-der-Welt-Sein. Eine Koordination von Sprecherpositionen ist nicht auf Personen und Figuren im Film zu reduzieren – sie ist geknüpft an die Strukturierung sich entfaltender Bewegungsbilder. Sei es der erklärende Sprecher-Kommentar, die entlarvende Montage konkurrierender Bilder oder die rhythmische Dynamisierung der audiovisuellen Komposition: Entfaltet (immer schon) das filmische Ausdrucksgefüge selbst die rhetorische Kraft, so entsteht im Filme-Sehen das Bild jenes audiovisuellen Rhetors. Schließlich bedeutet das auch, dass Adressierungen von Situationen abhängen. Der Gebrauch und die Beziehung zu anderen Adressierungen und deren medialen Formen prägen das Bild des audiovisuellen Rhetors, das in und mit den grundlegenden Dimensionen des Denkens, der Expressivität sowie der zeitlichen Entfaltung entsteht.

²³⁸ Aristoteles: *Poetik. Griechisch / Deutsch*, S. 36. *Dianoia* beschreibt Aristoteles in der Poetik auch als „Erkenntnisfähigkeit, d. h. das Vermögen, das Sachgemäße und das Angemessene auszusprechen, was bei den Reden das Ziel der Staatskunst und der Rhetorik ist.“ Aristoteles: *Poetik. Griechisch / Deutsch*, S. 12–13.

Diese Dimensionen sind nicht mit den Überzeugungsmitteln gleichzusetzen, auch (oder gerade), wenn eines auf den Rhetor selbst orientiert ist.

4.6 Situativ orientierte Überzeugungsmittel: Affizieren und Argumentieren

Die aristotelische Unterscheidung von Überzeugungsmitteln ist weithin bekannt: *êthos*, *páthos* und *lógos*. Aristoteles knüpft sie an die rhetorische *techné*, die Rhetorik als Kunst, und grenzt sie als redetechnische oder kunstgemäße Überzeugungsmittel ab von „alle[m], was nicht durch uns selbst geschaffen ist, sondern bereits vorlag, wie Zeugen, Folterungen, Schriftsätze und dergleichen.“²³⁹ Mit der Rede vollzieht sich das ‚durch uns selbst‘ Geschaffene. Die drei Arten der „durch die Rede geschaffenen Überzeugungsmittel“ sind an eine Herstellung durch den performativen rhetorischen Akt gebunden und dabei jeweils unterschiedlich in der rhetorischen Situation orientiert: das *lógos* auf den Gegenstand und die Argumentation, das *páthos* auf das Publikum und das *êthos* auf den Rhetor.²⁴⁰ Alle drei sind virulent für eine Untersuchung der Erfahrung des Einspruchs als intervenierendem Modus der situativen Selbst-Verortung, insofern ein kommunikativer Äußerungsakt zur Diskussion steht, mit dem sich ein äußerndes Selbst neu verortet bzw. in dem es verortet wird. Im Folgenden liegt der Fokus mit Blick auf die Darstellung einer Problemlage insbesondere auf der Argumentation des *lógos* in der Verschränkung mit Prozessen der Affizierung.

êthos, *páthos* und *lógos*

Das *êthos* als Überzeugungsmittel knüpft Aristoteles an die Wahrnehmung des Rhetors. Das Bild des Rhetors ergibt sich aus der Rede.²⁴¹

Durch den Charakter geschieht dies [die Überzeugung], wenn die Rede so dargeboten wird, daß sie den Redner glaubwürdig erscheinen läßt. Den Anständigen glauben wir nämlich eher und schneller, grundsätzlich in allem, ganz besonders aber, wo es eine Gewißheit nicht

²³⁹ Aristoteles: *Rhetorik*, S. 12.

²⁴⁰ Diese Orientierungen der Überzeugungsmittel sind zu unterscheiden von einem potenziellen (Dis-)Orientierungskalkül einzelner Rhetoriken.

²⁴¹ Mit dem Begriff des *êthos* verbindet sich in der Rhetoriktradition auch die Diskussion um den moralischen Charakter des Redners und dessen ethische Erziehung, um ein Redner-Ideal wie es etwa als *vir bonus* in der lateinischen Tradition bei Cicero beschrieben wird.

gibt, sondern Zweifel bestehen bleiben. Doch auch das muß sich aus der Rede ergeben und nicht aus einer vorgefaßten Meinung über die Person des Redners.²⁴²

Damit ist der Aspekt der Selbststilisierung des Rhetors angesprochen, also die Weise, in der das durch die rhetorische Adressierung geprägte Bild des Rhetors selbst eine Ressource der Persuasion bildet.

Angewiesen ist das *êthos* auf die Dimension der Affizierung, nämlich eine nicht zuletzt in der *hupokrisis* etablierte „Affekt-Brücke“ zum Publikum.²⁴³ Gerade in dieser Perspektive ist festzustellen: „Ethos und Pathos wirken in der Praxis zusammen, weshalb sich die scharfen Grenzen im Verlauf der Rhetorikgeschichte auflösten.“²⁴⁴ So spricht denn auch Cicero von *docere*, *movere* und *delectare*. Das Gefallen, Erfreuen oder Unterhalten ist das spätere römische Pendant zum *êthos* und zielt ab auf „die Erregung positiver Affekte [d. h. einer der Rede zugeneigten Stimmung, J. S.] seitens des Publikums.“²⁴⁵ Für diese affektive Bindung in der Adressierung sind „die Abwechslung der Ausdrucksformen und der Einsatz des Humors“ maßgeblich.²⁴⁶ Nicht allen Umdeutungen und Verschiebungen der Beschreibung von Überzeugungsmitteln in der Nachfolge von Aristoteles wird hier nachgegangen.²⁴⁷ Jedoch ist der enge Bezug von *êthos* und *páthos* in Relation zu Affekt und Gefühl durchaus aufschlussreich für die Analyse audiovisueller Rhetorik. Das *êthos* betrifft die Bindung der Zuschauer*innen an das filmische Bild und damit an ein Gefühl für die rhetorische Adressierung. Damit ist aber gleichzeitig und immer schon das *páthos* berührt, dessen entscheidende Ebene Grotkopp als ein komplexes Gefühl des Einverständnisses beschreibt.²⁴⁸ Das Kalkül eines solchen Gefühls ist gerade dem audiovisuellen Rhetor zuzuschreiben. Nicht zuletzt rückt damit auch die Situationsbezogenheit von Rhetorik in den Blick, wenn bei „emotionalen Überzeugungsprozessen [...] das Einwirken auf eine bestimmte Person, ein bestimmtes Publikum in einer bestimmten Situation im Vordergrund“ steht und „die Kategorie des *aptum* das zentrale Regulativ“ bildet.²⁴⁹ Ausgehend von logischen Schlussverfahren, die „ohne Einbezug

242 Aristoteles: *Rhetorik*, S. 12.

243 Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*, S. 141.

244 Till: *Rhetorik des Affekts (pathos)*, S. 651.

245 Christian Mouchel, William Fortenbaugh, Franz-Hubert Robling: Ethos. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online. Bd. 2: Bie-Eul* (2013). <https://www.degruyter.com/database/HWRO/entry/hwro.2.ethos/html> (letzter Zugriff: 22.01.2022).

246 Grotkopp: *Filmische Poetiken der Schuld*, S. 272.

247 So wird etwa die im Rahmen der Affektenlehre entwickelte Idee der Stillagen nicht weiterverfolgt, wonach *êthos* und *páthos* „Abstufungen unterschiedlicher Emotionalitätsgrade“ entsprechen: „Ethos bezeichnet die sanfteren, Pathos die heftigeren Affekte.“ Till: *Rhetorik des Affekts (pathos)*, S. 651.

248 Grotkopp: *Filmische Poetiken der Schuld*, S. 273.

249 Till: *Rhetorik des Affekts (pathos)*, S. 653.

des pragmatischen Kontexts vollzogen“ werden, wird das *lógos* dagegen separat von einer Situation betrachtet.²⁵⁰ Doch ist das *lógos* situativ losgelöst den emotionalen Überzeugungsprozessen entgegenzusetzen? Zu verweisen ist auf die durchaus schwierige Klärung des schillernden, altgriechischen *lógos*-Konzepts, das sowohl Rede und Wort als auch Argument meinen kann.²⁵¹ Über das *lógos* als Überzeugungsmittel schreibt Aristoteles: „Durch die Rede endlich überzeugt man, wenn man Wahres oder Wahrscheinliches aus jeweils glaubwürdigen Argumenten darstellt.“²⁵² Er knüpft das rhetorische *lógos* an die Argumentation einer Darstellung.

Diese Argumentation ist im Falle audiovisueller Bilder nicht auf das Wort engzuführen. Eine Auseinandersetzung mit dem eigenen argumentativen Potenzial von Bildern findet sich prominent im Feld der *Visual (Culture) Studies*.²⁵³ Diese Forschung betrifft durchaus die *lógos*-Konzeptualisierung einer audiovisuellen Rhetorik. Im vorliegenden Buch wird allerdings mit Blick auf eine audiovisuelle Kultur nicht von einer „Überformung des Bildes durch die Sprache“ ausgegangen, die Thomas Morsch am Paradigma der *Visual Culture* kritisiert, wenn er dort die „kommunikativen Aspekte der Bilder, ihre rhetorischen Qualitäten“ der Analyse von „poetischen Eigenschaften“ gegenübergestellt sieht

250 Till: Rhetorik des Affekts (pathos), S. 653.

251 Darüber hinaus bedeutet der Besitz des *lógos* bei Aristoteles auch eine Sprachfähigkeit und Rationalität des Menschen als *zoon logon echon*.

252 Aristoteles: *Rhetorik*, S. 13.

253 Zu verweisen ist auch auf semiotische, multimodale Ansätze aus den *Argumentation Studies*. Siehe im Rekurs auf rhetorische Situationen Jens E. Kjeldsen: Visual Rhetorical Argumentation. In: *Semiotica* 220 (2018), S. 69–94. Siehe für eine pragma-dialektische Perspektive Assimakis Tseronis: Documentary Film as Multimodal Argumentation: Arguing Audio-Visually About the 2008 Financial Crisis. In: Janina Wildfeuer (Hg.): *Building Bridges for Multimodal Research. International Perspectives on Theories and Practices of Multimodal Analysis*. Frankfurt a. M. 2015, S. 327–345. Kjeldsen versucht zwei Theorielinien zu verbinden: eine semiotische Tradition, die Bilder als kodifizierte Sprache betrachtet, die oft mit visuellen Tropen arbeitet, und eine phänomenologische beeinflusste Tradition, die Bilder als Ereignis ansieht. Er geht dabei von der Annahme aus, dass der phänomenologische Ansatz übersehe, wie Bilder visuelle Kommunikationsakte des Argumentierens vollziehen können. Seine Unterscheidung von Ereignis und Sprachsystem beruht auf der Unterscheidung zwischen „sensuous, phenomenological perception and the decoded understanding“. Kjeldsen: Visual Rhetorical Argumentation, S. 75. Diese Unterscheidung und ein Begriff dekodierter Bedeutung bilden hier nicht die Grundlage. Kjeldsens Überlegungen zur Situation des Argumentierens sind dennoch instruierend. Mit Daniel O’Keefes Unterscheidung zweier Argumentsbegriffe betont er die Interaktion und den Prozess und fasst mit Dale Hample die Argumentation nicht als textuelle Größe, sondern als kognitives Phänomen in der Kommunikationssituation: „argumentation occurs within people“. Kjeldsen: Visual Rhetorical Argumentation, S. 84.

(und dabei gleichzeitig in der Kritik eines entkörperlichten Bildbegriffs die Rhetorik mit Repräsentation gleichsetzt):

Das Bild, das dem analytischen Interesse der Visual Studies korreliert, ist ein „entkörperlichtes“, das seiner materiellen Qualitäten beraubt ist. Zum Modellfall ihrer analytischen Bemühungen erheben demnach die Visual Studies eine Form des Bildes, wie es sich exemplarisch in Werbeplakaten, in schlechteren Beispielen explizit politischer Kunst und im Fernsehen zeigt: reine Rhetorik, ganz Repräsentation, Sinnbildung über zu Aussagen kondensierbare Bedeutungen betreibend.²⁵⁴

Morsch arbeitet sich am „Visual Culture Questionnaire“ der Zeitschrift *October* aus dem Sommer 1996 ab, in dem einleitend vier Positionen zum interdisziplinären Projekt einer *Visual Culture* aufgeführt sind. Ein Geschichtsverständnis, das nicht mit Modellen von „context‘ and ‚text“ operiert, ist durchaus relevant und produktiv für die Diskussion rhetorischer Situationen; die Konzeption „of the visual as disembodied image“ und ein Bildparadigma „independent of specific media“ sollen hingegen nicht Ausgangspunkt der Überlegungen zur audiovisuellen Rhetorik bilden.²⁵⁵

Das vorliegende Buch geht von der Geschichte des poetischen Machens und seiner Medien aus, von einem „eigene[n] Denken in Bildern“, davon, „dass die Abfolge von Bildern eine inhärente argumentative Qualität haben kann.“²⁵⁶ Die Argumentation des audiovisuellen Bildes, das Begründen und Schlussfolgern, ist geknüpft an eine Bedeutungsemergen, in der das Argumentieren selbst nicht zwangsläufig schon aufgeht. Sie ist geknüpft an kognitive Verstehensprozesse, die in der leiblichen Erfahrung der Zuschauenden von der zeitlichen Strukturierung des audiovisuellen Bildes und der Affizierung durch dieses nicht zu lösen sind. Es handelt sich dabei um Dimensionen, die nicht einem einzelnen Überzeugungsmittel entsprechen (etwa das kognitive Verstehen dem *lógos* oder die Affizierung

254 Thomas Morsch: Visuelle Kultur und Akademie (Standpunkte). In: *MEDIENwissenschaft* 16 (1999), S. 266–277, hier S. 272.

255 Vgl. Svetlana Alpers, Emily Apter, Carol Armstrong, Susan Buck-Morss, Tom Conley, Jonathan Crary, Thomas Crow, Tom Gunning, Michael Ann Holly, Martin Jay, Thomas Dacosta Kaufmann, Silvia Kolbowski, Sylvia Lavin, Stephen Melville, Helen Molesworth, Keith Moxey, D. N. Rodowick, Geoff Waite, Christopher Wood: Visual Culture Questionnaire. In: *October* 77 (1996), S. 25–70, hier S. 25. In seinem Beitrag zum Questionnaire verweist David N. Rodowick darauf, dass „[t]he presumed coherence of visuality is the product of a long philosophical tradition of dividing the discursive from the visual arts.“ David N. Rodowick: Visual Culture Questionnaire, S. 60. Es seien gerade neue Medien wie das Kino, welche danach verlangen, die Konzepte der Visualität und Diskursivität zu dekonstruieren.

256 Vgl. mit Verweis auf die Vorstellung eines filmischen Denkens bei Eisenstein und Deleuze Grotkopp: *Filmische Poetiken der Schuld*, S. 271. Bilder sind demnach abhängig von einem sich zeitlich entfaltenden Hören und Sehen.

dem *páthos*) und nur einzelnen Gestaltungsebenen zuzuordnen wären (etwa geschriebenen und gesprochenen Worten oder musikalischer Untermalung).²⁵⁷

Bedeutungsemergenz und dynamische Metaphorizität

Dass Bedeutung und Argumentation der Affizierung nicht entgegengesetzt sind, zeigt die (audiovisuelle) Metapher. Die Metapher, die eine Sache in der Perspektive einer anderen erfahren und verstehen lässt, ist paradigmatisch für die Emergenz von Bedeutung, zu der sich eine Auseinandersetzung mit audiovisueller Argumentation zu verhalten hat. Die affektive Dimension von Metaphern ist gekoppelt an deren expressive Aktivierung durch Ausdrucksbewegungen, die die Dynamiken der Adressierung prägen. Diese und weitere medienspezifische Überlegungen zur bewegungsbildlichen Bedeutungsemergenz sind mit der Theorie der *Cinematic Metaphor* dargelegt, die die Aspekte leibliche Erfahrung, Affektivität und Zeitlichkeit zentral setzt.²⁵⁸

Als Aspekt des sprachlichen Ausdrucks, der *lexis*, beschreibt Aristoteles die Metapher. Angesichts der Verschränkung von *lexis* und *dianoia* ist die Relevanz von Metaphern für eine rhetorische Gedankenführung bzw. mit Ivor A. Richards die Relevanz metaphorischer Prozesse für ein (filmisches) Denken hervorzuheben.²⁵⁹

Zwei Aspekte eines dynamischen Metaphernverständnisses sind in diesem Zusammenhang herauszustellen. Das ist zum einen die konstituierende Interaktion einer metaphorischen Bedeutung. So grenzt sich Max Black mit seiner Interaktionstheorie der Metapher von einer „substitution view“ (und der „comparison view“ als deren Spezialfall) ab, wonach die Metapher verwendet wird, um eine Bedeutung zu kommunizieren, die auch wörtlich ausgedrückt werden könnte.²⁶⁰ Gemäß der Substitution wird der Metapher eine dekorative und schmückende

257 Die Unterscheidungen einzelner Überzeugungsmittel sind analytische Orientierungen, wobei mit Blick auf die Ausdrucksformen des audiovisuellen Bildes keine klar markierte Grenze zwischen den Überzeugungsmitteln gezogen werden kann.

258 Vgl. Müller, Kappelhoff: *Cinematic Metaphor*; sowie die Einleitung von Sarah Greifenstein, Dorothea Horst, Thomas Scherer, Christina Schmitt, Hermann Kappelhoff, Cornelia Müller: Introduction. In: dies. (Hg.): *Cinematic Metaphor in Perspective. Reflections on a Transdisciplinary Framework*. Berlin / Boston 2018, S. 1–16.

259 Richards, für den die Metapher fundamental ein „borrowing between and intercourse of thoughts, a transaction between contexts“ ist, schreibt: „Thought is metaphoric“. Richards: *The Philosophy of Rhetoric*, S. 94.

260 Max Black: Metaphor. In: ders. (Hg.): *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*. Ithaca, New York 1962, S. 25–47, hier S. 32.

Funktion zugeschrieben.²⁶¹ Für Black hängt die Bedeutungsemergenx hingegen von der Interaktion ab, ist also nicht ohne sie möglich. Dies ist die wirklichkeitserzeugende Kraft von Metaphern.²⁶²

[S]ome metaphors enable us to see aspects of reality that the metaphor's production helps constitute. But that is no longer surprising if one believes that the world is necessarily a world *under a certain description* – or a world seen from certain perspective. Some metaphors can create such a perspective.²⁶³

Die auf Interaktion gründende Metapher entwirft eine Perspektive, sie ist perspektivierte Weltwahrnehmung.²⁶⁴ Vor dem Hintergrund eines grundlegenden Perspektivismus kann die Metapher als paradigmatischer Untersuchungsgegenstand eines Darstellungsparadigmas angesehen werden, in dem sich die Stellung der rhetorischen *elocutio* gewandelt hat: „Darstellung in ‚moderner‘ Perspektive ist nicht länger nur nachträglich schmückende Ausführung, sondern setzt selbst das Feld des Dargestellten, das sonst in der *inventio* gefunden und in der *dispositio* geordnet wurde.“²⁶⁵ Ebenso lässt sich das Feld rhetorischer Figuren und Tropen nicht vorab, also jenseits konkreter rhetorischer Äußerungen festlegen. Es ist nicht Aspekt einer schmückenden *elocutio*, sondern im Hinblick auf eine artikuliert Darstellung zu betrachten, die den Gegenstand einer Problemlage erst figuriert und konstellierte. Im Fall der rhetorischen Situation audiovisueller Bilder ist die Argumentation verschränkt mit der filmischen Weltentfaltung und ihrer Darstellung, die auch das Verhalten zu zirkulierenden Motiven und Topoi umfasst. Jene können mit dynamisch sich entfaltenden Tropen wie der Metapher verwoben sein, also beispielsweise metaphorisch aktiviert werden.²⁶⁶

261 Vgl. Black: Metaphor, S. 34.

262 Siehe Black: Metaphor, S. 38. Black bezieht sich mit seinem „*interaction view of metaphor*“ wiederum auf Ivor A. Richards.

263 Max Black: More about Metaphor. In: Andrew Ortony (Hg.): *Metaphor and Thought*. Cambridge 1993, S. 19–41, hier S. 38.

264 Kenneth Burke bezieht unter Verweis auf Nietzsche die Metapher als „a device for seeing something in terms of something else“ ebenfalls auf die Perspektive als deren Alternativbegriff: „And to consider A from the point of view of B is, of course, to use B as a perspective upon A.“ Kenneth Burke: Four Master Tropes. In: *The Kenyon Review* 3/4 (1941), S. 421–438, hier S. 422. „[The metaphor] brings out the thisness of a that, or the thatness of a this“: Im Moment der Interaktion betont Burke die Differenz, die „incongruity“ der Perspektive. Burke: Four Master Tropes, S. 421. Siehe mit Bezug auf einen grundlegenden Perspektivismus die Relevanz der Metapher bei Nietzsche und im Rhetorikverständnis Blumenbergs.

265 Menninghaus: ‚Darstellung‘, S. 220–221.

266 Während die Metapher auf der Differenz von Bereichen beruht, zwischen denen Beziehungen (Ähnlichkeiten, Analogien) geknüpft werden, geht die Metonymie von einem Kontiguitätsprinzip aus, also einem inhärenten Zusammenhang. Im Speziellen gilt Letzteres für die Synekdoche

Eine genauere Erläuterung dieses Vorgangs führt zum zweiten Aspekt, den ich herausstellen möchte. Das dynamische Metaphernverständnis betrifft nämlich zum anderen die zeitliche Entfaltung von Metaphern in Diskursereignissen, wie sie Lynne Cameron in ihrem *Discourse Dynamics*-Ansatz analysiert, wobei sie insbesondere systematische Metaphern in den Blick nimmt.²⁶⁷ Cameron beschreibt die Metapher nicht als eine statische, unidirektionale „A ist B“-Entsprechung (anhand der Terminologie von Quell- und Zieldomäne: „source and target“), sondern spricht von einem dynamischen Verhältnis von Vehikel und Thema („vehicle and topic“²⁶⁸):

In this process of active, creative metaphorizing, the Vehicle does not so much transfer qualities from Vehicle to Topic, but does something more akin to awakening a metaphorical way of experiencing a Topic – to metaphorizing the Topic.²⁶⁹

Mit der Dynamik des Metaphorisierens geraten Prozesse des „metaphor shifting“ in den Blick: seien es Verlagerungen eines Vehikels (auf andere Themen) oder die Entwicklung eines Vehikels (etwa durch Wiederholung, Reformulierung, Kontrastierung oder Explizierung im Sinne von Ausdehnung, Elaborierung, Exemplifizierung).²⁷⁰ Auch Ambivalenzen sind möglich, mehrfache Relationen von Vehikeln und Themen, wobei Letztere nicht selten implizit oder vage bleiben.

und das *pars pro toto*-Prinzip, etwa wenn konkrete Bildobjekte, Orte oder Personen für Konzepte oder andere abstraktere Entitäten eintreten. Mag erstere Trope paradigmatisch für die audiovisuelle Darstellung sein, so sind beide innerhalb eines filmischen Denkens aufzufinden und können interagieren. Dabei entfalten sich nicht nur Metaphern, sondern auch Metonymien dynamisch. Siehe Dorothea Horst: *Meaning-Making and Political Campaign-Advertising*. Berlin / Boston 2018, S. 146. Für beide Tropen gilt, dass die Expressivität und Perspektivität audiovisueller Darstellung, deren spezifische Wahrnehmung keine wortwörtliche Bedeutung als Referenzwert bereitstellt, und (abstrahierende) Differenzierungen von immer neuen Relationen eines filmischen Denkens abhängen.

267 „A systematic metaphor is not a single metaphor but an emergent grouping of closely connected metaphors.“ Lynne Cameron: *The Discourse Dynamics Framework for Metaphor*. In: dies., Robert Maslen (Hg.): *Metaphor Analysis. Research Practice in Applied Linguistics, Social Sciences and the Humanities*. London 2010, S. 77–94, hier S. 91.

268 Sie steht damit in der Tradition von Ivor A. Richards, der zwischen „vehicle“ und „tenor“ unterscheidet. Vgl. Richards: *The Philosophy of Rhetoric*, S. 96.

269 Lynne Cameron: *From Metaphor to Metaphorizing. How Cinematic Metaphor Opens Up Metaphor Studies*. In: Sarah Greifenstein, Dorothea Horst, Thomas Scherer, Christina Schmitt, Hermann Kappelhoff, Cornelia Müller (Hg.): *Cinematic Metaphor in Perspective. Reflections on a Transdisciplinary Framework*. Berlin / Boston 2018, S. 17–35, hier S. 20.

270 Hier zitiert nach Christina Schmitt, die ausgehend von Camerons dialogischen Gesprächsanalysen das Metaphorisieren audiovisueller Bilder konturiert. Schmitt: *Wahrnehmen, fühlen, verstehen*, S. 72.

„Vehicle terms are words or phrases“, schreibt Cameron bezüglich der Gesprächsanalyse.²⁷¹ Für die *Cinematic Metaphor* wiederum gilt, dass weder Vehikel noch Thema notwendigerweise sprachlich artikuliert sein müssen. Das Vehikel ist auch kein gegenständliches Objekt, vielmehr ist es in der dynamischen Gestaltung audiovisueller Bilder an deren expressive Qualitäten geknüpft bzw. wird mit ihnen konstituiert. Grundlegend sind in diesem Zusammenhang die Überlegungen Cornelia Müllers zur Aktivierung und zum *Foregrounding* von Metaphorizität.²⁷² Expressive Qualitäten und Dynamiken können zu ‚Vehikeln‘ unterschiedlicher Themen werden, sie aktivieren eine Metaphorizität.²⁷³ Das Vehikel ergibt sich erst mit der Relationierung einer metaphorischen Bedeutung, potenziell auch dann, wenn kein eindeutiges Thema auszumachen ist.

Wie verhält sich der Prozess des Metaphorisierens nun zur Argumentation des *lógos*? Ein argumentatives Geschehen beruht (wenn auch nicht ausschließlich) auf dem Metaphorisieren, das zentraler Mechanismus einer Darstellung ist, in der Argumente nicht einfach gegeben sind, sondern Begründungen und Schlussfolgerungen durch metaphorische Perspektiven erst hergestellt werden.²⁷⁴ Dabei lässt sich die Argumentation ebenfalls als Prozess untersuchen.

Argumentative Prozesse: Motive und Topoi

Durchaus vergleichbar mit dem *Discourse Dynamics*-Ansatz und Analysen des Metaphorisierens in dialogischen Gesprächen konzeptualisiert Daniel O’Keefe eine argumentative Auseinandersetzung („argument₂“), in der Argumente („argument₁“) ausgetauscht werden.²⁷⁵ Jeweils werden Perspektiven auf dynamische Prozesse jenseits isolierter Textgrößen eröffnet: seien es statische Metaphern oder Argumente. Die Interaktion der Metapher, die „eine Sache in einer anderen sehen lässt“, mag man der Abfolge der Argumentation gegenüberstellen, die „zwei Ideen aufeinander

271 Cameron: *From Metaphor to Metaphorizing*, S. 20.

272 Vgl. dazu Cornelia Müller: *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking. A Dynamic View*. Chicago / London 2008.

273 Vgl. Müller, Kappelhoff: *Cinematic Metaphor*.

274 Siehe dazu und durchaus bereits mit Blick auf Kapitel 6 Christina Schmitts Fallstudie zu einem *Report Mainz*-Bericht. Schmitt: *Wahrnehmen, fühlen, verstehen*, S. 199–220.

275 Daniel J. O’Keefe: *Two Concepts of Argument*. In: *The Journal of the American Forensic Association* 13/3 (1977), S. 121–128; vgl. auch Daniel J. O’Keefe: *The Concepts of Argument and Arguing*. In: J. Robert Cox, Charles Arthur Willard (Hg.): *Advances in argumentation theory and research*. Carbondale 1982, S. 3–23.

folgen“ lässt.²⁷⁶ Anzumerken zu dieser Gegenüberstellung ist einerseits, dass sich Metaphern im audiovisuellen Bild ebenfalls zeitlich entfalten.²⁷⁷ Zu befragen ist andererseits die Vorstellung der Schlussfolgerung einer Argumentation als konsekutive Abfolge isolierter Ideen: Inwiefern können einzelne Aussagen, Ideen und Gedanken im audiovisuellen Wahrnehmungsgeschehen isoliert werden? Und wie steht dies zur Segmentierung expressiver Gestalten?

Von Interesse im Kontext der Auseinandersetzung mit filmischem Denken ist, dass spezifische Poetiken in der Tradition der Musik vergleichbare Fragen hervorgebracht haben. Das musikalische Motiv wurde in Bezug auf die motivisch-thematische Arbeit auch als Gedanke bezeichnet.²⁷⁸ Das Motiv bildet aber gerade keine kleinstmögliche (Sinn-)Einheit, wie die motivisch-thematische Arbeit von Beethoven und deren Prozessualität aufschlussreich belegt, wenn hier „die Ambiguität der Gliederung [...] den Vergleich zwischen Wort und Motiv durchkreuzt“.²⁷⁹ Vielmehr begründet die Dynamik und Wiederholung von Motiven die Bewegung des Ganzen. Über das musikalische Motiv schreibt Martin Wehnert, dass es durch eine „charakterisierende Funktion für eine umfassendere Gestalt“ gekennzeichnet sei und „nur relative Eigenständigkeit“ erreiche.²⁸⁰ Die expressive Segmentierung ist keine Syntax von propositionalen Aussagen, sondern eine Strukturierung des Wahrnehmungsgeschehens. Das audiovisuelle Motiv ist ebenso wenig dem Wort gleichzustellen, bzw. es lassen sich andere syntaktische Kategorien wie der Satz auf audiovisuelle Bilder übertragen. Weder Ausdrucksbewegungseinheit noch Szene entsprechen einem einzelnen Gedanken oder einer Aussage. Das audiovisuelle Motiv ist nicht getrennt von einer Segmentierung der expressiven Gestaltung zu betrachten, insofern heterogene Motive in einer Ausdrucksbewegung verwoben sind. Gleichzeitig verweist die Analyse der Dynamik audiovisueller Motive auf Bewegungsschnitte, Gliederungen, Strukturierungen des audiovisuellen Bilds, die sich nicht in der Ausdrucksbewegung erschöpfen.

Metaphorisch aktivierte Motive sind in der Prozessualität des Denkens verwoben, die sich gerade in Verschiebungen und Wandlungen zeigt. Relevant ist in diesem Zusammenhang nicht nur die Historizität von Motiven.²⁸¹ Die Überlegungen

²⁷⁶ Jacques Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie* [1995]. Frankfurt a. M. 2002, S. 68.

²⁷⁷ Jeweils relational operieren Metaphern und Argumente, also metaphorische Vehikel und argumentative Prämissen, Beweise, Gründe.

²⁷⁸ Eine Unterscheidung von Motiv und Thema setzt sich erst Mitte des 19. Jahrhunderts durch.

²⁷⁹ Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Laaber 2002, S. 129.

²⁸⁰ Zitiert nach Clemens Kühn, Britta Schilling-Wang: Thema und Motiv. In: *MGG Online* (2016). www.mgg-online.com/article?id=mgg16137&v=1.0&rs=mgg16137 (letzter Zugriff: 27.08.2020).

²⁸¹ Vgl. Lorenz Engell, André Wendler: Medienwissenschaft der Motive. In: *ZfM – Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1/1 (2009), S. 38–49, hier S. 43.

zum „metaphor shifting“, zu den Transformationen oder Kontrasten von Metapherngeflechten und in metaphorischen Netzen, sind von methodischem Interesse für die Analyse audiovisueller Argumentation. Dazu zählt auch die Untersuchung der Entfaltung des audiovisuellen Bilds.

Argumentative Prämissen und Schlussfolgerungen mögen in verbalen Äußerungen durchaus artikuliert sein, sei es zu Beginn oder am Ende eines Dokumentarfilms oder als (Kampagnen-)Slogan eines Spots.²⁸² Die verbalen Artikulationen sind aber im Flow der audiovisuellen Bilder zu betrachten. Sie sind Teil von (Aufmerksamkeits-)Fokussierungen, Überleitungen und Verknüpfungen, Teil der Strukturierung des Wahrnehmungsgeschehens und dessen metaphorischen Geflechts, das im Rahmen der audiovisuellen Darstellung für die Bedeutungsemergenz entscheidend ist, ohne den Argumentationsprozess auf die Metapher als rhetorische Trope zu reduzieren.

Mit der Argumentation sind Prozesse des Schlussfolgerns und Begründens von Behauptungen und Standpunkten bezeichnet. Diese Prozesse bestehen nicht aus syntaktischen Reihen von Prämissen. Vielmehr gründen sie in der Verquickung von zeitlichen und kausalen Relationen, im Verhältnis von Vergangenheit und Zukunft, Ursachen und Konsequenzen, zur Gegenwart einer Problemlage und eines (potenziellen) Handlungsappells.²⁸³ Durch eine Darstellung, die paradigmatisch an die Bedeutungsemergenz des (zeitlichen, expressiven, leiblichen) Metaphorisierens geknüpft ist, erfolgt die Bestimmung einer (Problem-)Lage der rhetorischen Situation. Die Bestimmung davon, um welche Situation es sich handelt, mag die Grundlage für eine Lösungsmöglichkeit schaffen. Das darstellerische Argumentieren muss aber nicht zwangsläufig von einer Problem-Lösung-Struktur ausgehen. Die Lösung kann ein Ziel der Persuasion im Spannungsfeld von Haltungen und Handeln sein.²⁸⁴ Ist die Persuasion auf ein Handeln gerichtet, dann gerade via geteilter Haltungen. Das Überzeugen, etwas (nicht) zu tun, führt auf die Prägung einer Problemlage zurück.

Alle drei Überzeugungsmittel sind an eine (Kommunikations-)Situation gebunden. In dieser Hinsicht ist das rhetorische *lógos* auch nicht adäquat als logisches

²⁸² Zur Analyse der diskursiven Metaphorik von Social Marketing-Spots siehe Thomas J. J. Scherer: *Inszenierungen zeitgenössischer Propaganda. Kampagnenfilme im Dienste des Gemeinwohls*. Berlin / Boston 2024. Seine Überlegungen zu audiovisuellen Diskursformationen formuliert er im Rekurs auf Camerons *Discourse Dynamics*-Ansatz und in der Perspektive der *Cinematic Metaphor*.

²⁸³ Sowohl Ursachen und Konsequenzen sind mit umgekehrter zeitlicher Orientierung auf ein Kausalitätsprinzip bezogen.

²⁸⁴ Die Frage nach dem Ziel ist wie bereits diskutiert eine nach der Differenzierung rhetorischer Genres, die bei Aristoteles an das adressierte Publikum geknüpft ist.

Verfahren beschrieben. Wenn Aristoteles für das Schlussfolgern neben dem Beispiel als Induktionsbeweis das (scheinbare) Enthymem als rhetorischen Syllogismus betont, dann zeigt sich darin gerade die Situationsgebundenheit eines geteilten Horizonts. So werden im Enthymem gewisse Prämissen nicht ausformuliert, weil sie als geteilte Annahmen und Meinungen vorausgesetzt werden können.²⁸⁵ Die meisten Enthymeme werden aus allgemeinen und speziellen Topoi gebildet, die einen geteilten Horizont entwerfen.²⁸⁶ Topoi können wiederum jenseits einer Grenzziehung von Poetik und Rhetorik als grundlegend für das filmische Denken untersucht werden.²⁸⁷ Sie liegen quer zu einer Form-Inhalt-Trennung und betreffen dabei auch die Dimensionen der Affizierung und zeitlichen Entfaltung. Ein Topos kann unterschiedlich entdeckt und angeeignet werden. Er existiert immer schon in der Vielzahl seines Erscheinens. Aus poetologischer Perspektive ist der kalkulierte Gebrauch von Topoi abhängig von den wechselseitigen Perspektivierungen des Topos als Teil spezifischer Darstellungen. Er lässt sich auch als ein Phänomen der Verortung diskutieren. Für den Prozess des Argumentierens von Bewegungsbildern, die im Filme-Sehen koproduziert werden, ist der geteilte Horizont filmischen Denkens herauszustellen, der in der Zirkulation audiovisueller Bilder (und ihrer Motive, Muster und Gestalten) gründet.

In Bezug auf das *lógos* als Überzeugungsmittel bei Aristoteles, das auf die Rede hin orientiert ist, ist zum Abschluss dieser Diskussion der rhetorischen Überzeugungsmittel im Falle audiovisueller Bilder festzuhalten, dass es keine einzelnen Elemente der rhetorischen Situation abseits des Filme-Sehens gibt. Lassen sich die Orientierungen zwar begrifflich und auch im Sinne einer Wahrnehmung von Gegenstand, Gegenüber und Selbst differenzieren, so sind sie in der rhetorischen Adressierung doch immer schon verschaltet.

²⁸⁵ Vgl. Aristoteles: *Rhetorik*, S. 15. Beispielsweise: ‚Sokrates ist sterblich, denn er ist ein Mensch.‘ Dass die Prämissen geteilt werden, ist allerdings nicht zwangsläufig der Fall: ‚Epimenides ist ein Lügner, da er ein Kreter ist.‘

²⁸⁶ Vgl. Aristoteles: *Rhetorik*, S. 18.

²⁸⁷ Ernst Robert Curtius, der literarische Topoi untersucht, rekurriert auf Quintilian und dessen *Institutio oratoria*, wenn er schreibt, Topoi seien „Fundgruben für den Gedankengang“. Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948, S. 77. Im Sinne des geteilten Horizonts ist auch von Interesse, dass er die Topoi, die *loci communes*, die Gemeinörter von Gemeinplätzen unterscheidet.

4.7 Geteilte Perspektiven und politische Diskurskritik

Die Perspektive der (Selbst-)Verortung konstituiert Welt (neu). Die Argumentation vor dem Hintergrund der Metapher zu diskutieren, zielte darauf ab. Eine solche Überlegung zum Perspektivismus anhand der Metapher ist auch Diskussionspunkt der Auseinandersetzung Rancières mit der Theorie kommunikativen Handelns von Jürgen Habermas. Die Argumentation und die Metapher, schreibt Jacques Rancière, „haben immer eine Gemeinsamkeit gehabt“, die ihr Maximum in jenen Gebieten erreiche, „in denen die Annahme des Verstehens strittig ist, wo man gleichzeitig die Argumentation und die Szene, in der sie gehört werden muss, das Objekt der Diskussion und die Welt, in der es figuriert, produziert werden müssen.“²⁸⁸ Während Habermas, wie Rancière festhält, „auf der Spannung zwischen zwei Typen von Sprechakten“ bestehe („poetische‘ Sprachen der Öffnung zur Welt und Formen innerweltlicher Argumentation und Bewertung“),²⁸⁹ betont Rancière hingegen, das Politische sei „immer gleichzeitig Argumentation und Weltöffnung, in der die Argumentation aufgenommen werden und ihre Wirkung haben kann, eine Argumentation über die Existenz selbst dieser Welt.“²⁹⁰ Umfassender lässt sich mit Rancière formulieren: „[D]ie Formen des sozialen Gesprächs, die Wirkung haben, sind gleichzeitig Argumente in einer Situation und Metaphern dieser Situation.“²⁹¹ Dies trifft insbesondere auf Krisenlagen als paradigmatische rhetorische Situationen zu.

Diskurs oder Kritik – Verständigung oder Strategie? (Universalpragmatik)

Bei Habermas ist die Auseinandersetzung mit der Argumentation auf eine Theorie der Rationalität gefluchtet. Mit seiner universalpragmatischen Logik der Argumentation, die nach der Geltung von Äußerungen fragt, grenzt er sich von einer formalen Logik ab, und zwar im Rekurs auf Stephen Toulmin. Dieser kritisiere, so Habermas,

288 Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, S. 68. Das Unvernehmen beschreibt Rancière als einen bestimmten Typus einer Sprechsituation, nämlich eine, „bei der einer der Gesprächspartner gleichzeitig vernimmt und auch nicht vernimmt, was der andere sagt.“ Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, S. 9. Es beruhe nicht einzig auf den Wörtern, sondern allgemein auf der Situation der Sprechenden selbst. Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, S. 11.

289 Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, S. 67.

290 Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, S. 67. „Das Unvernehmen betrifft weniger die Argumentation als das Argumentierbare, die An- oder Abwesenheit eines gemeinsamen Gegenstandes zwischen einem X und einem Y.“ Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, S. 11.

291 Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, S. 68.

sowohl absolutistische Auffassungen von Argumentation, also von deduktiv zwingenden Argumenten oder empirisch zwingenden Evidenzen, wie auch

relativistische Auffassungen, die den eigentümlich zwanglosen Zwang des besseren Argumentes nicht erklären und den universalistischen Konnotationen von Geltungsansprüchen, wie der Wahrheit von Propositionen oder der Richtigkeit von Normen, nicht Rechnung tragen können.²⁹²

Nicht aus einer relativistischen Herangehensweise, aber mit einem poetologischen Blick auf die Relationalität und Pluralität rhetorischer Weltentwürfe und einen konstitutiven Evidenzmangel ist kein Universalismus, sondern das Herstellen geteilter Perspektiven Ausgangs- oder Fluchtpunkt der vorliegenden Überlegungen zur audiovisuellen Rhetorik und ihrem Argumentieren. Das bedeutet nicht, dass für eine kritische Analyse rhetorischer Adressierungen im Falle von audiovisuellen Bildern, ebenso wie für deren kritisches Potenzial selbst, Fragen nach Faktizität und Fälschung keine Rolle spielen. Sie sind aber immer zu beziehen auf die Modulation der Redeperspektive sowie auf die Erfahrung spezifischer rhetorischer Situationen und ihrer Problemlagen.

Für die Situation des kommunikativen Handelns beschreibt Habermas einen kontrafaktischen Idealisierungszwang der Beteiligten, welche „die Bedingungen für eine von externen und internen Zwängen freie Sprechsituation als erfüllt voraussetzen“ müssen.²⁹³ Ihm geht es darum, „jeden (sei es von außen auf den Verständigungsprozeß einwirkenden oder aus ihm selbst hervorgehenden) Zwang – außer dem des besseren Argumentes – [auszuschließen]“.²⁹⁴ Die Argumentation als Prozess sei „eine unwahrscheinliche, weil idealen Bedingungen hinreichend angenäherte Form der Kommunikation“.²⁹⁵ Mit Blick auf die Diskussionen zur rhetorischen Situation lässt sich überlegen, ob die Rhetorik vom Zwang der Ge-

292 Zur Kritik an relativistischen Positionen zitiert Habermas ein geläufiges Argument: „On the other hand, the relativist is in the peculiar (and self-contradictory) position of arguing that his doctrine is somehow above the relativity of judgments he asserts exist in all other domains.“ Jürgen Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns* [1981]. Band 1: *Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*. Frankfurt a. M. 1982, S. 47. Demgegenüber ist die Argumentation dieser Arbeit nicht von einer Selbst-Verortung zu trennen, die sich nicht oberhalb, außerhalb oder jenseits des (politischen) Urteilens wähnt.

293 Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, S. 70.

294 Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, S. 48.

295 Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, S. 47. Für die argumentative Rede unterscheidet Habermas drei analytische Aspekte, die jeweils einer Disziplin des aristotelischen Kanons entsprechen: nämlich die Argumentation als Prozess, mit dem sich die Rhetorik befasst, wohingegen die Dialektik sich mit den Prozeduren der Argumentation beschäftigt und die Logik mit den Argumenten als deren Produkten.

walt zu unterscheiden ist. In jedem Fall sind historisch spezifische ‚constraints‘, die auch Ressourcen sein können, in die Analyse der rhetorischen Situation einzubeziehen. Die Analyse rhetorischer Situationen beruht nicht auf einer normativen Unterscheidung von Diskurs oder Kritik, wie sie Habermas in Anschlag bringt und die für ihn daran hängt, ob im Falle des Diskurses jene Bedingungen erfüllt, „alle Motive außer dem der kooperativen Wahrheitssuche ausgeschaltet“ und symmetrische Beziehungen unter Gesprächspartnern gegeben sind.²⁹⁶ Mit Blick auf audiovisuelle Weltentfaltungen und ihre Selbst-Verortungen soll hingegen von einer politischen Diskurskritik die Rede sein, welche von der poetologischen, medienspezifischen Artikulation und Geschichtlichkeit der rhetorischen Situation, der Differenz in Beziehungsdynamiken ausgeht. Das rhetorische Argumentieren vollzieht sich nämlich in Beziehungsdynamiken.

Habermas bezeichnet die Argumentation „als eine *reflexiv gewendete Fortsetzung verständigungsorientierten Handelns mit anderen Mitteln*“.²⁹⁷ Verständigung als „ein Prozeß der Einigung unter sprach- und handlungsfähigen Subjekten“²⁹⁸ sei auf einen „propositionalen Gehalt bzw. einen intentionalen Gegenstand“ gerichtet, ein „Einverständnis ist propositional differenziert.“²⁹⁹ Auch die audiovisuelle Argumentation des *lógos* ist orientiert auf einen Gegenstand, kann allerdings nicht auf einen propositionalen Gehalt enggeführt werden.

Mit eben einer solchen Engführung zeigt sich die Bindung jenes Ansatzes an das „Modell der Rede“,³⁰⁰ bzw. an ein Modell, das vom „verständigungsorientierte[n] Sprachgebrauch“ als „*Originalmodus*“ ausgeht, zu dem sich die „indirekte Verständigung, das Zu-verstehen-geben oder das Verstehen-lassen“ eines „konsequenzorientierten Sprachgebrauchs“ vielmehr „parasitär“ verhalte.³⁰¹ In der „Selbstgenügsamkeit des illokutionären Aktes“ ergebe sich dessen „kommunikative Absicht“, das „angestrebte illokutionäre Ziel aus der manifesten Bedeutung des Gesagten“. Bei „teleologischen Handlungen“ hingegen lasse sich der Sinn *nur* anhand der Absichten des Autors und dessen, was er bezweckt, identifizieren: „Wie für illokutionäre Akte die *Bedeutung des Gesagten* konstitutiv ist, so für teleologische Handlungen die *Intention* des Handelnden.“³⁰² Die Bedeutung des Sprechakts scheidet Habermas markant von der Intention des Sprechers, und zwar mit Verweis auf John L. Austins Unterscheidung zwischen Illokutionen und Perlokutionen.

296 Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, S. 70.

297 Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, S. 48.

298 Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, S. 386.

299 Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, S. 386.

300 Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, S. 387.

301 Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, S. 388.

302 Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, S. 389.

Perlokutive Effekte „ergeben sich immer dann, wenn ein Sprecher zugleich erfolgsorientiert handelt und dabei Sprechhandlungen mit Absichten verknüpft und für Ziele instrumentalisiert, die mit der Bedeutung des Gesagten in einem nur kontingenten Zusammenhang stehen“.³⁰³ Über das perlokutionäre Ziel eines Sprechers schreibt Habermas entsprechend, dass es „aus dem manifesten Gehalt der Sprechhandlung nicht hervor[geht]“.³⁰⁴ Es könne nur über die Intention des Handelnden oder vom Adressaten nur aus dem Kontext erschlossen werden. Gemäß der Herleitung des erfolgsorientierten strategischen Handelns ist der perlokutive Effekt das Ziel einer manipulativen verdeckten Handlung, das nicht deklariert oder zugegeben werden kann.

Doch wie verhält es sich mit manifester Bedeutung und perlokutivem Effekt in der audiovisuellen Rhetorik? Welche Relevanz hat die Unterscheidung von kommunikativem und strategischem Handeln entlang der Frage, ob die Ziele geäußert und zugegeben werden?³⁰⁵ Die (audiovisuelle) Rhetorik in der Habermas'schen Terminologie allein als strategisches Handeln zu beschreiben, verkürzte sie einseitig auf Täuschung und Unaufrichtigkeit.³⁰⁶ Das Kalkül ist konstitutiv für die Rhetorik, es impliziert aber nicht zwangsläufig ein Verbergen der Absicht, die sich in der Adressierung nicht zeigt und die einem zustimmungsbezogenen Verstehen entgegengesetzt wird. In welcher Weise die Performanz und Erfahrung einer rhetorischen Artikulation jeweils ein Ziel erschließt, ist damit noch nicht festgelegt, sodass der Einspruch ebenso auch ein verdecktes Ziel erscheinen lassen mag. Für die Persuasion ist ein zustimmender oder ablehnender Urteilsakt zentral, der nicht auf den Gehalt einer Äußerung verwiesen ist. Im Blick auf audiovisuelle Rhetorik ist durchaus grundlegend sowohl nach dem Verhältnis von Aussage und Kontext zu fragen als auch danach, wie sich Bedeutung und Expressivität zueinander verhalten. Denn die Bedeutungsemergenz und der audiovisuelle Rhetor hängen

303 Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, S. 390.

304 Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, S. 390. Bei Habermas äußert sich eine Kehrseite des Risikos der Kommunikation, nämlich dass die Kommunikation in einer Absicht artikuliert wird, die einem im Verstehen nicht bewusst ist. Daraus muss allerdings nicht gefolgert werden, dass keine auf Effekte zielende Absicht im Verstehen kommuniziert wird oder werden kann.

305 Bemerkt Habermas zunächst, dass dieselbe Handlung sowohl als strategisch als auch als kommunikativ analysiert werden kann, zielt er schlussendlich auf eine Klassifizierung ausgehend von der Erfolgs- oder Verständigungsorientierung als einer Einstellung der Beteiligten.

306 Kopperschmidt entwickelt seinen Ansatz zur Rhetorik gerade ausgehend vom Verständigungsparadigma, innerhalb dessen er eine redekritische Unterscheidung zwischen Überzeugen und Überreden als normative „Unterscheidung zwischen Verständigungs- und bloßer Erfolgsorientierung“ trifft. Kopperschmidt: *Wir sind nicht auf der Welt, um zu schweigen*, S. 242, siehe auch S. 320, 329.

an der Ko-Produktion des situativen Filme-Sehens, das heißt an einer verkörperten Zuschauer*innenwahrnehmung. Bedeutung (latent oder manifest) ist kein Gehalt audiovisueller Bilder als Artefakt.

In den Beispielen, die Habermas anführt, wird die Bedeutung mit einem beabsichtigten affektiven Effekt kontrastiert: so die Mitteilung, gekündigt worden zu sein, die in einer spezifischen Situation einen Schrecken verursacht. Im Rahmen einer Diskussion audiovisueller Rhetorik ist relevant, dass in diesem Beispiel die Sprechhandlung auf einen Mitteilungsgehalt beschränkt ist und weder eine spezifische Formulierungsweise noch ein stimmlicher, gestischer Ausdruck berücksichtigt wird. Habermas' Auseinandersetzung mit Illokutionen und Perlokutionen zeigt ihren Logoentrismus in der Differenzierung entlang propositionaler, illokutionärer Bedeutung und Gefühle als perlokutivem Effekt. Die logozentrische Verständigung, die sich auf einen propositionalen Gehalt richtet und am Modell der Rede ausgerichtet ist, ist in dieser Weise nicht auf die Darstellungen audiovisueller Bilder übertragbar, in denen die Bedeutungsemergenz von einer affektiven Adressierung nicht zu trennen ist. Sie bildet keine Grundlage für den Einspruch als Diskursphänomen, der die drei Orientierungen der rhetorischen Überzeugungsmittel mobilisiert.

Partikulare (Geschmacks-)Urteile und Gemeinschaftsgefühle (Affektrhetorik)

In der Einleitung dieses Buchs habe ich den Einspruch als Verhalten anhand Cavells „passionate utterances“ entwickelt, deren Effekte abhängig sind von der situativen Akzeptanz einer Adressierung als angemessen.³⁰⁷ Damit ist im Falle der Performanz rhetorischer Adressierungen eine Beziehungsdimension angesprochen, eine „Affekt-Brücke“, die zentral für das Ziel der Persuasion ist. Dass die Persuasion nicht auf eine affektive Wirkung reduziert werden kann, und inwieweit die Bedeutungsemergenz zentral für Problemlagen und Handlungsappelle ist, zeigt die Auseinandersetzung mit den drei Orientierungen rhetorischer Überzeugungsmittel. Die fallbezogene partikulare Adressierung bei Cavell steht im Kontrast zur Universalität der Adressierung, zur Absicht, „ein *universales Auditorium* zu überzeugen und für eine Äußerung allgemein Zustimmung zu erreichen“.³⁰⁸ Die Argumentation rhetorischer Adressierungen fällt dann auch nicht auf eine Seite jener Entgegensetzung Habermas' zwischen dem, „was faktisch als

307 Cavell: Performative and Passionate Utterance. Im Verhältnis zu diesem perlokutionären Akt bildet die Konvention das Differenzkriterium des illokutionären Akts.

308 Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, S. 49.

geltend akzeptiert wird, und dem was im Sinne eines lokale, zeitliche und soziale Beschränkungen transzendierenden Anspruchs Gültigkeit haben soll“.³⁰⁹ Vielmehr ist das Argumentieren an einen geteilten Horizont geknüpft, auf den sich bezogen wird, der gesetzt und etabliert wird. Nicht Universalität, sondern die Frage nach Geteiltem und Gemeinschaftlichem bildet hier, wie es insbesondere die argumentativen Prozesse des *lógos* deutlich machen, den Zugang zur Erfahrung des Einspruchs als intervenierendem Modus der Selbst-Verortung. Mit dem Einspruch der Wahrnehmung geht es nicht um die grundsätzliche Ablehnung universaler Geltungsansprüche (der Wahrheit, Richtigkeit, Verständlichkeit oder Wahrhaftigkeit). Untersuchungsgegenstand ist aber das selbst-verortende Verhalten der Ablehnung gegenüber Weltwahrnehmungen.³¹⁰ Diese Ablehnung lässt sich mit Hannah Arendt als (politisches) Urteilen diskutieren:

As logic, to be sound, depends on the presence of the self, so judgement, to be valid, depends on the presence of others. Hence judgment is endowed with a certain specific validity but is never universally valid. Its claim to validity can never extend further than the others in whose place the judging person has put himself for his considerations.³¹¹

309 Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, S. 51. Habermas arbeitet sich diesbezüglich an dem Ansatz von Wolfgang Klein ab, den Habermas als relativistische Position bezeichnet. Dieser Position schreibt Habermas die Absicht zu, „der rhetorischen Fragestellung eine konsequent erfahrungswissenschaftliche Wendung zu geben“. Klein wähle „die externe Perspektive des Beobachters“, der Argumentationsvorgänge beschreiben und erklären wolle, und beschränke das kollektiv Geltende auf die jeweils faktisch geäußerten und akzeptierten Überzeugungen. So zitiert Habermas ihn: „Das *Geltende* und das *Fragliche* sind also relativ in Bezug auf Personen und Zeitpunkte.“ Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, S. 52. Klein betone, dass es bei vielen Argumentationen „überhaupt nicht um Aussagen [gehe], die man nach ‚wahr‘ oder ‚wahrscheinlich‘ zu entscheiden hat, sondern um Fragen wie beispielsweise, was gut ist, was schön ist oder was man tun soll. Es versteht sich, daß es hier erst recht um das geht, was gilt, was für bestimmte Menschen zu bestimmten Zeitpunkten gilt.“ Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, S. 55. Letztgenannte Fragen ließen sich auch als Urteile diskutieren.

310 Zur Welt bei Hannah Arendt im Verhältnis zu Habermas fragt Rodolphe Gasché, ob „by conceiving of the political primarily as an instituting of the world, Arendt focuses on something whose existence Habermas takes for granted.“ Rodolphe Gasché: *Persuasion, Reflection, Judgment. Ancillae Vitae*. Bloomington, Indianapolis 2017, S. 142.

311 Hannah Arendt: *The Crisis in Culture. Its Social and Its Political Significance*. In: dies. (Hg.): *Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought*. New York 1961, S. 197–241, hier S. 221. Über das Urteilen bei Arendt schreibt Sophie Loidolt: „[B]y taking up Kant phenomenologically, she establishes a mode of pluralistic reason that includes affectivity and the intersubjective justification of judgments“. Sophie Loidolt: *Phenomenology of Plurality. Hannah Arendt on Political Intersubjectivity*. New York / London 2018, S. 213. Loidolt betont: „Arendt’s Kant is very different from the Habermasian Kant. Plurality for Arendt is not a rationally discursive principle, an embodiment of communicative reason, but rather an appearing phenomenological plurality.“ Und

Nicht das „universale Auditorium“ von Habermas ist Referenzpunkt für das Urteilen als Dreh- und Angelpunkt der rhetorischen Situation, sondern der *Sensus Communis*, wie ihn Arendt in ihrer Darlegung einer politischen Philosophie Kants gerade nicht als „common sense“ des gesunden Menschverstandes beschrieben hat.³¹² Für Arendt ist das Geschmacksurteil paradigmatisch für ein partikulares Urteilen in der Perspektive des Gemeinnsinns. Hermann Kappelhoff beschreibt die Relevanz dieses Geschmacksurteils folgendermaßen:

Das Geschmacksurteil wird zur „erweiterten Denkungsart“, indem es sich selber in einer Welt verortet, die es als Zusammenhang gegenläufiger und einander ausschließender Positionen des Sinneserlebens entwirft, fingiert und denkt. Dieses urteilende Denken vollzieht sich in der imaginären Arena einer Öffentlichkeit, die auf ihren Rängen ein Publikum versammelt, dessen vielzählige Geschmacksbesonderheiten jeden möglichen perspektivischen Standpunkt des Urteilens implizieren. Dieses ästhetische Parlament hat sein Medium nicht im besseren Argument einer idealen Kommunikationsgemeinschaft, sondern im Urteilen als steter Prozess der Erweiterung der Geschmackspositionen. Das heißt, das Geschmacksurteil bringt notwendig die Grenzen des Gemeinnsinns, seine Erweiterungsbedürftigkeit zum Ausdruck.³¹³

In dieser Hinsicht betrifft das Arendt'sche Geschmacksurteil ein Gemeinschaftsgefühl, ein „Sense of Commonality“, das heißt die affektive Beziehung zu einer Gemeinschaft.

Diese Beziehung ist erklärungsbedürftig. Zum Zusammenhang von Geschmacksinn und Affizierung schreibt Arendt: „And the it-pleases-or-displeases-me is almost identical with an it-agrees-or-disagrees-with-me. The point of the matter is: I am directly affected.“³¹⁴ Der private Geschmack lasse sich nicht verhandeln: „[T]here can be no dispute about matters of taste. No argument can persuade me to like oysters if I do not like them. In other words, the disturbing thing about matters of taste is that they are not communicable.“³¹⁵ Dieser Punkt ist als Rätsel zu lesen, als Problem für das *Geschmacksurteil*: Wie verhält sich das Urteilen zum Geschmack als diesem privaten Sinn? Über die Einbildungskraft, die „operation of reflection“, werden im *Geschmacksurteil* Vorstellungen zu Gegenständen eines inneren Sinns: „The sense of

weiter: „What we thus have in common, according to Arendt, is not primarily a ‚structure‘ that is the same for everyone, but a common world.“ Loidolt: *Phenomenology of Plurality*, S. 218.

312 Vgl. Hermann Kappelhoff: *Gemeinnsinn und ästhetisches Urteil*. In: Matthias Grotkopp, Hermann Kappelhoff, Benjamin Wihstutz (Hg.): *Geschmack und Öffentlichkeit*. Zürich 2019, S. 17–34, hier S. 20.

313 Kappelhoff: *Genre und Gemeinnsinn*, S. 374.

314 Arendt: *Lectures on Kant's Political Philosophy*, S. 66.

315 Arendt: *Lectures on Kant's Political Philosophy*, S. 66.

taste is a sense in which one, as it were, senses oneself; it is an inner sense.³¹⁶ Entscheidend ist hier – bezogen auf die verkörperte Erfahrung des Filme-Sehens –, dass das Urteilen zur Frage eines Selbstverhältnisses, der Eigenwahrnehmung wird. Dabei ist mit Blick auf das Verhalten des Einspruchs als Verortung entscheidend, dass Arendt zwei ‚Krisis‘-Akte benennt:

The operation of imagination has made the absent immediately present to one's inner sense, and this inner sense is discriminatory by definition: it says it-pleases or it-displeases. It is called taste because, like taste, it *chooses*. But this choice is itself subject to still another choice: one can approve or disapprove of the very fact of pleasing: this too is subject to ‚ap-robation or disapprobation.³¹⁷

Ein Kriterium für die Entscheidung zwischen Zustimmung und Ablehnung ist die Kommunizierbarkeit; und diese ist orientiert durch den *Sensus Communis* als erweiterte Denkungsart:

[a man of *enlarged thought*] disregards the subjective private conditions of his own judgment, by which so many others are confined, and reflects upon it from a general standpoint (which he can only determine by placing himself at the standpoint of others).³¹⁸

Schließlich stellt Arendt, Kant zitierend, fest: „Taste is then the faculty of judging a priori of the communicability of feelings that are bound up with a given representation.“³¹⁹ Das Geschmacksurteil beurteilt die Kommunizierbarkeit von Gefühlen. Dieses Urteilen und seine Validität unterscheidet Arendt von einer propositionalen Logik.³²⁰ Vergleichbar sei dies mit einem anderen Umstand, nämlich dass sich die Urteile nicht an Einzelne richten, sondern immer schon aus einer und an eine Gemeinschaft:

Similarly, one can never compel anyone to agree with one's judgments – ‚This is beautiful‘ or ‚This is wrong‘ [...]; one can only ‚woo‘ or ‚court‘ the agreement of everyone else. And in this persuasive activity one actually appeals to the ‚community sense.³²¹

316 Arendt: *Lectures on Kant's Political Philosophy*, S. 68.

317 Arendt: *Lectures on Kant's Political Philosophy*, S. 69.

318 Arendt: *Lectures on Kant's Political Philosophy*, S. 71.

319 Arendt: *Lectures on Kant's Political Philosophy*, S. 72. Im Original bei Kant: „Der Geschmack ist also das Vermögen, die Mitteilbarkeit der Gefühle, welche mit gegebener Vorstellung (ohne Vermittlung eines Begriffs) verbunden sind, a priori zu beurteilen.“ Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 146.

320 „The validity of these judgments never has the validity of cognitive or scientific propositions, which are not judgments, properly speaking.“ Arendt: *Lectures on Kant's Political Philosophy*, S. 72.

321 Arendt: *Lectures on Kant's Political Philosophy*, S. 72. Der Vergleich oder Bezug dieser Punkte, also das Verhältnis von Urteilen zur Logik bzw. zur Gemeinschaft, beruht auf dem Ver-

In dieser Perspektive formuliert Arendt schließlich: „[W]hen one judges, one judges as a member of a community.“³²²

Wie verhält sich nun das (reflexive) Geschmacksurteil als Gemeinschaftsgefühl zum persuasiven Urteil der rhetorischen Situation, oder spezifischer, zum Einspruch im Rahmen audiovisueller Rhetorik?³²³

Den Einspruch der Wahrnehmung habe ich im Spannungsfeld des Einspruchs von Film und Zuschauer*in eröffnet und diese Spannung hinsichtlich der Dynamiken der Adressierung durch die Ko-Produktion des Filme-Sehens erklärt. Der Einspruch ist das Verhalten einer urteilenden Kommunikation. Er ist ein kommuniziertes Urteil, das sich in einer gemeinschaftlich geteilten Welt verortet – und damit auch die Welt selbst. In der Verortung besteht das Urteil als perspektivischer Standpunkt einer Zustimmung oder Ablehnung in seinem Verhältnis zu allen anderen bedachten (Urteils-)Standpunkten, wobei nicht bedachte Perspektiven wiederum zu einem Einspruch führen können. Der Einspruch der Zuschauer*innen richtet sich auf die Angemessenheit von audiovisuellen rhetorischen Adressierungen, in denen sich der Einspruch des Films vollzieht, auf ihre persuasiven Ziele und Mittel, etwa argumentative Prozesse. Diese Angemessenheit gründet weder in Konventionen noch in Faktizität, sondern in Gemeinschaftsgefühlen.

In der Ablehnung, die der Einspruch ist, erfahren die Zuschauer*innen das Ansinnen einer rhetorischen Adressierung und damit das Kalkül eines audiovisuellen Rhetors. Dieses Ansinnen zeigt sich allerdings erst in der Ko-Produktion von Bewegungsbildern, ist also abhängig vom Filme-Sehen. Die Haltung eines audiovisuellen Rhetors eröffnet oder erfordert eine zweite Entscheidung, nämlich eine Zustimmung oder Ablehnung. Der Einspruch eines Films bzw. jener der Zuschauer*innen impliziert diese Operation der Reflexion und das reflexive Gefühl eines Geschmacksurteils für die Erfahrung einer sich entfaltenden filmischen Welt. In der Ko-Produktion des Filme-Sehens ist man mit einer Sinnlichkeit konfrontiert, die immer innerlich und geteilt ist: ein Verhalten, das reflexiv sich auf andere Sinnlichkeiten bezieht. Zu diesem Verhalten können sich die Zuschauer*innen wiederum reflexiv im Sinne einer Zustimmung oder Ablehnung verhalten. Der Einspruch des Films ist ein Urteil, das die Zuschauer*innen

hältnis von Logik und Gemeinssinn, die Arendt entgegensetzt. So schreibt sie im April 1953 in ihr Denktagebuch: „Die Logik ist das einzige, was den ‚common sense‘ ersetzen kann.“ Hannah Arendt: *Denktagebuch. 1950 bis 1973. Erster Band*. München / Zürich 2002, S. 342.

³²² Arendt: *Lectures on Kant's Political Philosophy*, S. 72.

³²³ An dieser Stelle geht es nicht darum, Arendts Verhältnis zur Rhetorik umfassend darzulegen. Kurz erwähnt sei jedoch, dass sie die aristotelische Rhetorik (bzw. deren Methodik mit Verweis auf den Syllogismus) als Teil der Dialektik liest. Vgl. Arendt: *Denktagebuch*, S. 408. Ihr Interesse gilt aber durchaus der Rhetorik als öffentlicher Rede, worin sie der Politik angehöre.

zu einer Zustimmung auffordert. Dieser Einspruch kann von ihnen aber ebenso gut auch abgelehnt werden.

Im Falle der Bestimmung einer Problemlage durch die Adressierung eines audiovisuellen Rhetors richten sich Geschmacksurteile auf eine Darstellung. Gemeinschaftsgefühle in der Erfahrung rhetorischer Adressierungen betreffen dabei die drei Orientierungen der Überzeugungsmittel: das *lógos* bezüglich geteilter Voraussetzungen der Bestimmung einer Problemlage und das *páthos* als Gefühl des Einverständnisses im Verhältnis zum *éthos*, zur Selbst-Verortung eines Rhetors als Gegenüber in der Situation des Filme-Sehens. Haltungen von und zu Bewegungsbildern sind geprägt durch Geschmacksurteile und die damit einhergehenden Gemeinschaftsgefühle.

Sei es die Bestimmung einer Problemlage oder der audiovisuelle Rhetor als Gegenüber: Die rhetorische Adressierung von Zuschauer*innen durch audiovisuelle Bilder ist ausgehend von einer Affektrhetorik zu denken, die nicht nur ein Teil der Rhetorik ist, etwa ein einzelnes Überzeugungsmittel, sondern die die Artikulation der rhetorischen Situation im Kern betrifft.³²⁴ Dabei sind es Gemeinschaftsgefühle, an die Ziele und Mittel der Persuasion geknüpft sind, wenn die Zuschauer*innen als (*kritai qua*) *theōroi* adressiert werden. In dieser Weise wird die audiovisuelle Rhetorik weder durch den „zwanglosen Zwang des besseren Arguments“ gesteuert, noch ist zwangsläufig vom Überwinden eines Widerstandes durch Emotionalisierung auszugehen. Affizierung bedeutet nicht gleich Überwältigung. Die einzelnen Adressierungsweisen können auch und besonders hinsichtlich der Affizierung ein großes Spektrum aufweisen, das aufzuzeigen eine Aufgabe der Analyse audiovisueller Rhetorik als politischer Diskurskritik ist.

Konkrete Rhetoriken mögen einen Widerstand adressieren, wenn sie an eine Einstellungs- oder Verhaltensänderung appellieren und mit intensiven, abwechslungsreichen Affizierungen auf die Körper der Zuschauer*innen zielen.³²⁵ Auch sie können aber nicht davon absehen, dass sie Gegenstand von (Geschmacks-)Urteilen werden. Andere Rhetoriken versuchen sich eine (geschmackliche) ‚Bitterkeit‘ und dessen ‚Abfärben‘ für die Problem-Darstellung nutzbar zu machen, insofern sich die Reflexion des Urteils auf die Darstellung als Ganzes richtet, durch die das Problem erst in Erscheinung tritt.

Das audiovisuelle Argumentieren einer Problemlage beruht auf den medialen (Eigen-)Logiken diskursiver Selbst-Verortungen, nicht auf einzelnen logischen Argumenten. Modulationen, Transformationen einer Adressierung, überraschende

³²⁴ Dies gilt insbesondere im Sinne eines gewandelten (Darstellungs-)Verständnisses der *elocutio*.

³²⁵ Siehe die Überlegungen zur „aggressiv-reflexive[n] Metaphorizität“ bei Scherer: *Inszenierungen zeitgenössischer Propaganda*, S. 243.

Umschwünge und plötzliche Umbrüche: Dynamiken und Kontraste prägen Darstellungen von Problemlagen und ihrer Dringlichkeit, durch die ein Wandel, eine Änderung, ein Handeln notwendig und möglich erscheint. Die Erscheinungsweisen mögen die Ablehnung einer Lage oder eine positive Alternative betonen (oder in erster Linie den Kontrast verschiedener möglicher Entscheidungen aufmachen). In jedem Fall zielen Appelle zu Einstellungs- oder Verhaltensänderungen auf die Anerkennung einer gemeinsam geteilten Gegenwart; an der Frage danach entzündet sich der Einspruch.

4.8 Mobilisierende Teilnahme: OCCUPY WALL STREET

Anhand des eineinhalbminütigen Webvideos OCCUPY WALL STREET (*Sem Maltsev*, 20.10.2011), das sich im Diskurs zur gleichnamigen Bewegung verortet, sollen zum Abschluss dieses Kapitels die Begriffe des audiovisuellen Rhetors und der rhetorischen Situation produktiv gemacht werden.³²⁶ Wer ist der Rhetor dieses Videos? Ist es Sem Maltsev (bzw. Semyon Maltsev), auf dessen Vimeo-Account das Video hochgeladen wurde und der allem Anschein nach auch die Kamera führt bei diesen Aufnahmen des Zuccotti Park in Manhattan? Die Independent-Filmdistributionsplattform *Film Annex*, deren Wasserzeichen in der rechten unteren Bildecke des Videos eingeblendet ist? Und wie lässt sich der Filmemacher Abel Ferrara einordnen, der verschiedenen Protestierenden Fragen stellt?³²⁷ Der audiovisuellen Rhetor ist nicht ein bestimmter Sprecher im Bild, sondern zeigt sich durch ein Verhalten, die

³²⁶ Das Video wurde am 20. Oktober 2011 um 17:52 EST auf dem Account *Sem Maltsev* hochgeladen: <https://vimeo.com/30877096> (letzter Zugriff: 22.01.2022). Beim letztmaligen Aufruf (über 10 Jahre nach Upload) hatte das Video 423 Aufrufe und damit keine größere Reichweite erzielt. Unter dem Video ist folgender Text zu lesen: „Occupy Wall Street (OWS) is an ongoing series of demonstrations in New York City based in Zuccotti Park in the Wall Street financial district. Initiated by the Canadian activist group Adbusters, the protests were inspired by the Arab Spring movement, especially Cairo’s Tahrir Square protests, and the Spanish Indignants. The participants’ slogan ‚We are the 99 %‘ refers to the difference in wealth between the top 1 % and the other citizens of the United States. They are mainly protesting social and economic inequality, corporate greed, and the power and influence of corporations, particularly from the financial service sector, and of lobbyists, over government. By October 9, similar demonstrations were either ongoing or had been held in 70 major cities and over 600 communities in the U. S., including the estimated 100,000 people who demonstrated on October 15. Internationally, other „Occupy“ protests have modeled themselves after Occupy Wall Street, in over 900 cities worldwide.“ Und darunter die Links: „semyonmaltsev.com“, „filmannex.com“.

³²⁷ Sowohl Sem Maltsev als auch Abel Ferrara und *Film Annex* erscheinen als Schlagworte in den Tags des Videos: #occupy, #wall, #st, #street, #new york, #new, #york, #protest, #filmannex, #abel, #ferrara, #semyon, #maltsev, #bank, #chase, #corperation, #obama, #stock, #market.

Strukturierung der audiovisuellen Adressierung. Während in der ersten Hälfte des Videos verschiedene Personen sprechen, auf die sich der Blick der Kamera richtet, sind mit einem Wechsel zu Schwarz-Weiß-Aufnahmen, insbesondere von Gebäuden und Statuen, keine Sprechstimmen mehr zu hören, dafür eine energetische, antreibende Musik. Das Sprechen ist hier nicht die dominante Dimension der audiovisuellen Artikulation. Auch deswegen bietet sich dieses Video an, um den Begriff des Rhetors in Bezug auf audiovisuelle Bilder zu diskutieren.

Das Video zeichnet sich durch einen markanten Umschwung aus. Dieser bezieht sich nicht nur auf einzelne gestalterische Ebenen der audiovisuellen Komposition: sei es der Wechsel von gedeckten Farben zu Schwarz-Weiß oder auch die Beschleunigung des Schnittrhythmus. Der Wandel bezieht sich noch auf die dokumentarische Redeperspektive des Videos.

Mit dem Titel: „Occupy Wall Street“ in schmalen Großbuchstaben auf schwarzem Grund beginnt es. Aufblende: Ein Raum eröffnet sich in einer zügigen seitlichen Kamerabewegung entlang einer und durch eine Menschenmenge; verschiedene Protest-Slogans sind auf Schildern zu lesen, die in Richtung der Kamera gehalten werden. Ein dokumentarisches Moment zielt auf das Bekunden, Festhalten, Beobachten dieses Raums: als Zeugenschaft durch die eigene Präsenz in einem geteilten Raum. Es handelt sich um Impressionen eines Spaziergangs durch das Protestcamp am Zuccotti Park im Modus des präsentischen Dabei-Seins, die in einem Wechsel von Einzelporträts, einzelnen Stimmen und einer durchquerenden Bewegung, quasi als Querschnitt, eine Stimmung für den geteilten Raum einer Gemeinschaft der Protestierenden entfalten.³²⁸

Die Stimmung stellt sich ein in der Montage aus sphärischen Chor- und Streicherflächen, Bewegungen der Kamera selbst sowie Bewegungen vor ihr. Fließende Kamerabewegungen, Schwenks, die die Bewegungen von Körpern im Gewühl aufnehmen, wechseln ab mit dem fokussierten Blick auf einzelne Personen. Wiederholt werden einzelne Körper herausgehoben: zunächst im Fluss unterschiedlicher Bewegungen vor der sich selbst bewegenden Kamera; dann erfolgt die Konzentration auf einzelne Begegnungen. Dabei ist Abel Ferrara zu hören – und teilweise auch seitlich im Bild zu sehen –, während er Fragen stellt. Die Bewegung der Kamera in Relation zu Bewegungen vor ihr ist als entscheidendes dynamisches Prinzip des ersten Teils des Webvideos zu fassen, die Montage von rhythmischen visuellen und akustischen Akzenten als jenes des zweiten Teils (siehe Abb. 20 im nächsten Kapitel).

³²⁸ Das Befragen und Interviewen sind zentrale Interaktionsformen in diesem ersten Abschnitt. Es handelt sich gerade nicht um längere Interviews, sondern nur um kurze „Sound Bites“, kurze Wortwechsel von Frage und Antwort, Ansätze von Gesprächen.

Der erste Teil endet mit einem Gespräch über Essen, das auf Tischen gesammelt wird. Zunächst schwenkt die Kamera über den Tisch. In der nächsten Einstellung unterhält sich Ferrara mit mehreren Frauen, die das Essen ausgeben. „*It's all donated*“, sagt eine junge Frau. „*Donated by whom?*“, hört man Ferrara aus dem Off fragen, während die Kamera den Blick auf die Frau richtet. Eine andere – die Kamera schwenkt zu ihr – antwortet: „*By everyone that is ... participating in this event.*“ Sie gestikuliert mit ihrer rechten Hand, formt Kreise in der Luft. Währenddessen überlagert sich ihr Sprechen nicht nur mit den bis dahin durchgängig zu hörenden sphärischen Musikklingen, sondern auch einem *Swell*-Sound, der zunehmend in den Vordergrund rückt, während die Einstellung zu Schwarz ausblendet. Gerade in dem Zusammenspiel des Sprechens über die gemeinsame Teilnahme, der Geste der Frau, des anschwellenden Sounds und der Abblende wird eine (Ver-)Sammlung figuriert. Das Sprechen der Frau lässt sich nicht alleine und primär als aufgezeichnetes Interview fassen, sondern wird in der audiovisuellen Komposition zum Schlusswort des Verhaltens eines Rhetors, das sich als und in der Bündelung transformiert.

Synchron mit einem Percussion- und Bläserakzent in der Musik sieht man eine untersichtige Aufnahme einer Statue in Schwarz-Weiß. Im Folgenden sind die musikalischen Akzente eines energetisch treibenden Rhythmus mit kürzeren Einstellungen verbunden. In diesem Übergang wird der Rhetor Teil einer figurierten Gemeinschaft. Die audiovisuelle (Protest-)Bewegung scheint sich förmlich zu einer kinetischen Kraft zu bündeln, die durch rhythmische Impulse weiter aufgeladen wird und sich mit der audiovisuellen Rhythmisierung in der Zuschauer*innenwahrnehmung realisiert und fortsetzt.³²⁹ Durch dieses Verhalten (gerade in der Polarisierung) positioniert sich der audiovisuelle Rhetor als aktivistisch. Die Polarisierung bezieht sich dabei nicht nur auf den zweiten Teil des Videos, in dem sich die rhythmische Auf- und Entladung an Bankengebäuden vollzieht, gegen die sich der Protest richtet. So wandelt sich eine dargestellte Gemeinschaft im Kontrast der beiden Teile, sie wird im zweiten Teil durch die energetischen Impulse und in ihnen konzentriert erfahren. Gerade in dieser Wandlung besteht und entfaltet sich eine Mobilisierungserfahrung.

Über das Zusammenspiel zweier Phasen, in der Transformation von einer beobachtenden zu einer mobilisierenden Teilnahme, entfaltet sich somit eine spezifische aktivistische Verortung des Videos. Das Video verbindet ein „Bild harmonischen Beisammenseins“ und „ein Bild des Getrieben-Seins“ in der „Dynamik einer Mobilisie-

329 Vgl. zur Kinästhesie der audiovisuellen Rhythmisierung Bakels: *Audiovisuelle Rhythmen*.

nung“.³³⁰ Es verbindet eine beobachtende dokumentarische Redeperspektive (etwa im Frage-Verhalten) mit einem Mobilisierungsappell, der noch den audiovisuellen Rhetor und die adressierten Zuschauenden umfasst oder zu erfassen sucht. Die Erfahrung des audiovisuellen Rhetors ist eng gebunden an diese Modulation der Redeperspektive. Darin, also sowohl als Zeugnis einer Bewegung wie auch als Solidarisierungsgestus und Identifikation mit dieser Bewegung, präsentiert sich das Video im eigenen Verhalten als mobilisierend. In dieser Hinsicht kann das Video gleich in mehrfacher Weise als Bewegungsbild adressiert werden.³³¹

Was heißt es, dass sich das Video wie eingangs bereits angemerkt in einem Diskurs zur *Occupy Wall Street*-Bewegung verortet? Die zwei Phasen des Videos sind nicht als die Repräsentation von „Occupy“ und „Wall Street“, als deren bildliche Übersetzung zu fassen. In diesem Sinne greift eine symbolische Gegenüberstellung von (bunter) *Occupy Wall Street*-Bewegung und (grauer) Wall Street zu kurz. Die (metaphorische) Darstellung des Videos ist immer schon an ein Verhalten gebunden: die Solidarität mit den Besetzenden und die Kritik an der Wall Street. Leicht zu übersehen ist dabei, inwiefern mit dem zweiten Abschnitt des Videos ein kontrastierendes Verhalten erfahren wird, das noch die Logik jener Opposition betrifft, die sich auf metonymische Bilder von Gebäuden und (Bankangestellten-)Personengruppen stützt. Wiederkehrende Bilder von leblosen Statuen in divergierenden Posen zeigen jedoch, dass es bei den Metonymien weniger um das konkrete Bebildern dessen geht, worauf sich der Unmut richtet, sondern eher um die Erfahrung von Kontrastverhältnissen selbst.

In dieser Hinsicht figuriert das Video eine Problemlage zunehmend ungleicher (ökonomischer) Verhältnisse. Der audiovisuelle Rhetor erklärt sein Einverständnis mit dem rhetorischen Einspruch des „we are the 99 %“. Auf diesen „participants’ slogan“ der *Occupy Wall Street*-Bewegung wird im oben bereits zitierten Kommentartext unter dem Video explizit verwiesen. Dort wird über die Teilnehmer jener Bewegung geschrieben:

They are mainly protesting social and economic inequality, corporate greed, and the power and influence of corporations, particularly from the financial service sector, and of lobbyists, over government.

Das Video wiederum vollzieht den Perspektivwechsel von einem „they“ zu einem „we“, das potenziell auch die Zuschauer*innen erfassen soll. Dabei changiert die

330 Vgl. Jan-Hendrik Bakels, Matthias Grotkopp, Thomas Scherer, Jasper Stratil: Digitale Empirie? Computergestützte Filmanalyse im Spannungsfeld von Datenmodellen und Gestalttheorie. In: *montage AV* 29/1 (2020), S. 99–118, hier S. 114.

331 Vgl. zur Tradition aktivistischer Webvideos Jens Eder, Britta Hartmann, Chris Tedjasukmana: *Bewegungsbilder. Politische Videos in Sozialen Medien*. Berlin 2020.

Perspektive bereits im ersten Abschnitt in Form des Wechsels unterschiedlicher (Kamera-)Bewegungsfigurationen. Durchaus konfrontiert das Video zwei Weltwahrnehmungen, gewissermaßen sogar zwei Welten, die sich durch unterschiedliche Logiken, Prinzipien und kinetische Qualitäten des Harmonischen und der Spannung auszeichnen. In diesem Zusammenhang ist die Plakativität des Videos hervorzuheben – auch, aber nicht nur, im Sinne des Schematismus dieser Konfrontation. Anders als zahlreiche Formen von Werbung und Social Advertisements mündet das Video OCCUPY WALL STREET nicht in einem Slogan oder Logo.³³² Der Titel steht vielmehr am Anfang des Videos, das sich damit eher als (dokumentarischer) Kurzfilm verorten ließe. Ein anderer Grund mag aber auch sein, dass das Video selbst zum Transparent, zum Plakat einer mobilisierenden Teilnahme wird. Gerade in diesem plakativen und mobilisierenden Modus ist der geteilte Einspruch des audiovisuellen Rhetors zu fassen.

Insbesondere vor dem Hintergrund, dass die späteren Analysen in Kapitel 6 und 7 von spezifischen rhetorischen Situationen und ihren diskursiven Verortungen, von prominenten Inszenierungen des Sprechens ausgehen und sich damit audiovisueller Rhetorik gerade aus der Nähe zu klassischen Formen rhetorischer Adressierung annähern, gilt es zu betonen: Der audiovisuelle Rhetor ist nicht die dargestellte Figur einer filmischen Rede und auch nicht definitiv an ein Sprechen im Film gebunden. Damit soll audiovisueller Rhetorik nicht die Aufgabe abgesprochen werden, zu zeigen, wie sich

Sprache und audiovisuelle Bewegungsdynamik gegenseitig strukturieren[,] um die Zuschauer zu affizieren, damit diese kognitive und moralische Einstellungen übernehmen, bestimmte Personen, Gegenstände und Sachverhalte als begehrens- oder ablehnenswert wahrnehmen.³³³

Ganz im Gegenteil kann genau entlang einer solchen Analyseperspektive, wie sie hier für OCCUPY WALL STREET eröffnet wurde, aufgezeigt werden, inwieweit eine audiovisuelle Rhetorik jenseits eines Sprechens im Film, aber nicht unabhängig von Sprache zu denken und analysieren ist.

³³² Zahlreiche dieser Formen zielen darauf, die Wahrnehmung eines Rhetors und dessen *êthos* zu prägen. Texttafeln und *lógos* am Ende von (Kampagnen-)Spots sind dabei ein wiederkehrendes Mittel in der Modulation einer Redeperspektive.

³³³ Grotkopp: *Filmische Poetiken der Schuld*, S. 268.

5 Methodische Überlegungen: digitale datenbezogene Filmanalyse

Im Folgenden stelle ich Verfahren, Praktiken und Vorgehensweisen für eine datenbezogene, digitale Filmanalyse vor, die in die filmanalytische Präsentation der kommenden Fallstudien noch stärker einbezogen werden. Nicht zuletzt in Hinblick auf die zwei nachfolgenden und abschließenden Fallstudien zu Interventionen audiovisueller Rhetorik in eine Gegenwart und dem geteilten Horizont, den die Dynamiken audiovisueller Adressierungen entwerfen, möchte ich nun die bisherigen methodischen Überlegungen noch einmal nachschärfen. Das methodische Vorgehen, das bereits vorangegangene analytische Beschreibungen geprägt hat, gilt es zu explizieren.

Im ersten Teil dieses Buches habe ich einen poetologischen Ansatz entfaltet. An diesen knüpft sich die Relevanz der Filmanalyse und ihrer verschiedenen Spielarten für die Theorie, nämlich das Interesse an Bewegungsbildern als mediale Wahrnehmung, situativ hergestellt in der Ko-Produktion von technischen Bewegungsbildern und verkörperten Zuschauer*innen.¹ Auch für die filmanalytische Methode ist der Ansatz relevant. „Filmanalyse als Poetologie des Films“ zielt auf eine medien-spezifische Analyse, die nicht „die Filme als Texte liest, welche Gedanken, Argumente, Dinge, Handlungen, Personen repräsentieren“.² Wie verhält sich ein poetologischer Ansatz zu systematischen Methoden, Mitteln und Herangehensweisen der (digitalen) Filmanalyse? Die Auseinandersetzung mit dieser Frage ist gefluchtet auf die Fallstudien dieses Buches.³ Die Filmanalyse bewegt sich dabei immer schon in einem Spannungsfeld: Auf der einen Seite zielt sie auf die Spezifik einzelner audiovisueller Bilder in ihrer sich entfaltenden Bewegungsdauer, auf der anderen Seite bietet die Filmanalyse systematische Methoden, Tools, Verfahren und Begriffe an, die jenseits von Einzelfällen operieren: Sie bieten gerade die Möglichkeit, Kontrastfolien zu entwickeln, eine Spezifik in Vergleichen herauszuarbeiten, Kontaktpunkte zu eröffnen; und sie beweisen dabei ihre Nützlichkeit in der fallbezogenen Analyse, das heißt im Verhältnis zu den jeweiligen Forschungsfragen.

In dieser Perspektive geht es an dieser Stelle nicht um die Vorstellung einer kohärenten, abgeschlossenen, singulären Methode und deren Applikation in Kombination mit der Verwendung bestimmter, etwa digitaler, Werkzeuge. An-

1 Vgl. dazu Kapitel 2 des vorliegenden Buches.

2 Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn*, S. 74.

3 Eine Antwort könnte bereits lauten, dass sich die Frage gar nicht jenseits konkreter Analysen klären lässt.

wendung bedeutet hier immer auch Adaption. Die Ausführungen zur Methodenentwicklung bewegen sich in einem Spannungsfeld zwischen Systematisierung und diversifizierender Aneignung mit Blick auf unterschiedliche Forschungsfragen und -gegenstände, das heißt schließlich auch: mit Blick auf die Begegnung mit unterschiedlichen poetischen Logiken.

5.1 Bewegungsbildanalyse

Auf eine solche Forschungsperspektive hin lassen sich Raymond Bellours einflussreiche Überlegungen zum ‚texte introuvable‘ noch einmal lesen. Im gleichnamigen Aufsatz vergleicht er verschiedene Texte (literarische, musikalische, filmische ...) als Objekte der Analyse und konstatiert, dass eine Herausforderung für die Filmanalyse in der „Unauffindbarkeit“ oder „Enteignung“ ihres Gegenstandes bestehe.⁴ Der Begriff der „Enteignung“ bezieht sich auf die Schwierigkeit des Besitzes und das erschwerte Studium durch mehrmalige Sichtungen.⁵ Dies betrifft als Frage der Verbreitung, Zirkulation und Verfügbarkeit von audiovisuellen Bildern, hier im Zusammenhang einer Geschichte der Filmanalyse, die Entwicklung von „Consumer“-Technologien des Films jenseits des Kinos.⁶ Darüber hinaus diskutiert Bellour die mediale Differenz einer Filmanalyse, die Filme nicht zitieren kann:⁷ Sowohl sprach-

4 Vgl. die deutsche Übersetzung des Textes von Raymond Bellour: Der unauffindbare Text [1975]. In: *montage AV* 8/1 (1999), S. 8–17.

5 Das wiederholte Sichten benennt Stanley Cavell als einen von mehreren „essential ways of getting at movies“ und betont demgegenüber die persönliche (Fehl-)Erinnerung an filmische Bilder und deren Beschreibung: „My business is to think out the causes of my consciousness of films as it stands. [...] my remembering is itself a datum that wants accounting for“. Cavell: *The World Viewed*, S. 12.

6 Der medientechnologische Wandel beeinflusste den sich entwickelnden akademischen Betrieb. Andrew Dudley erinnert sich an die Freude über das Unterrichten von Deleuze mit den neuen Möglichkeiten von VHS in den 1980er und 1990er Jahren: „Deleuze’s cinema books urged us to return to the movies and did so at the very moment when this became possible, as university libraries had begun to acquire VHS and Betamax cassettes.“ Dudley Andrew: *The Core and the Flow of Film Studies*. In: *Critical Inquiry* 35 (2009), S. 879–915, hier S. 903. Alternative Möglichkeiten der Projektion und Sichtung existierten aber auch davor schon: sei es etwa der ‚analytische Projektor‘ von Martin Arnold im Bereich des Experimentalfilms oder der Schnittplatz selbst als Ort für Filmanalysen.

7 Über Filme „als Subjekte und Agenten des Zitierens“ schreibt Volker Pantenburg: „Nur Bewegung kann Bewegung zitieren“. Volker Pantenburg: *Filme zitieren: Zur medialen Grenze des Zitatbegriffs*. In: Martin Roussel (Hg.): *Kreativität des Findens: Figurationen des Zitats*. München 2012, S. 245–258, hier S. 250. Für Zitate ist eine Verweisstruktur relevant, die den Moment eines Übergangs, einer Differenzierung markiert: *Dieses* stammt aus einem anderen Zusammenhang.

liche Beschreibungen, das isolierte Zitieren von Dialogen und Schrift als auch die Reproduktion von Einzelbildern verfehlten die Bewegungsdimension des Films. Indem die Filmanalyse die Bewegung einfriert, verändere sie gerade die „materielle Beschaffenheit des Ausdrucksmittels“:⁸ „By dint of seeking to capture it and recapture it, it ends up always occupying a point at which its object is perpetually out of reach.“⁹ Doch was ist der Gegenstand einer Analyse? Bewegung meint hier nicht alleine den Eindruck von Bewegtheit, eine Veränderung von Elementen im Bild oder die Bewegung einer Kamera im Raum. Verfehlt wird die Bewegung des Bewegungsbilds. Durchaus zentral ist in dieser Hinsicht die Dimension der Affizierung durch Bewegungsbilder als körperliche Erfahrung. Die Filmanalyse steht dabei immer in Differenz zur Erfahrung filmischer Bilder, auf die sie sich richtet. Die Forschenden sind in ihre Analysen involviert, auch wenn diese Analysen niemals die Erfahrungen selbst sein können. Bei poetologischen Filmanalysen geht es nicht um die Zerstörung und das Ausmerzen eines (Miss-)Vergnügens, nicht um einen ‚kalten‘ analytischen Blick in Opposition zur Cinephilie.¹⁰ Es geht weder um die Forensik

In diesem Sinne ist das Zitieren relevant für den Archiveffekt von Found Footage als einer spezifischen Weise, in der Bewegung Teil einer neuen Bewegung wird. Bellours Überlegungen sind als Frage des Zitierens von audiovisuellen Bildern auch im Rahmen der Diskurse um „Videographic Criticism“ diskutiert worden. Sowohl die Frage nach Redeperspektive als auch nach rhetorischem Gegenüber ließen sich auch für dieses Feld stellen. Die Redeperspektive ist ein wichtiger Faktor für das Verhalten von Video-Essays und für die Haltung, mit der sie audiovisuellen Bildern begegnen. Darin erschöpft sich die Frage des Zitats gerade nicht im Wiedererkennen des Zitierten, sondern öffnet sich auf die spezifischen Formen der Aneignung.

8 Bellour: Der unauffindbare Text, S. 14. Das Einfrieren bezieht sich bei Bellour nicht nur auf das Erstellen von Stills und Freeze Frames. Ausgehend von Bellours Gedanken ließe sich die Analyse allgemein als Prozess fassen, der zwischen dem Einfrieren, Zerteilen, Isolieren, Zusammenetzen und Wiedergeben pendelt.

9 Raymond Bellour: The Unattainable Text. In: *Screen* 16/3 (1975), S. 19–28, hier S. 26.

10 Christian Metz spricht in einem Interview über die sadistische Haltung der Filmanalyse, die ihr Objekt phantasmatisch zerstöre. Analyse bedeute Auflösung, wie Metz mit Verweis auf die altgriechische Etymologie und das Beispiel des chemischen Laborexperiments anführt. Vgl. Rick Thompson, Christian Metz, Freda Freiberg, Sam Rohdie, John Flaus, John Davies, William Routt, Adrian Martin: A Seminar with Christian Metz: Cinema, Semiology, Psychoanalysis, History [1982]. In: Warren Buckland, Daniel Fairfax (Hg.): *Conversations with Christian Metz. Selected Interviews on Film Theory (1970–1991)*. Amsterdam 2017, S. 205–230, hier S. 222. Erica Carter kontrastiert Metz' Schreiben über Film als „the cinema's third machine“ mit dem Schreibstil von Béla Balázs als „ekphrastic poetics [...] that reproduce the poetic textures of their critical object“. Diese Ekphrasis unterscheidet sich als „a mode of embodied identification that blurs self-other distinctions“ von den „objectifying symbolizations“ in Metz' Ansatz. Erica Carter: *The Visible Woman in and against Béla Balázs*. In: Malte Hagener (Hg.): *The Emergence of Film Culture. Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919–1945*. New York 2014, S. 46–71, hier S. 61.

der ‚Leiche‘ Film, das Filme-Sehen als kriminalistischen Tatort, noch um die Idee des objektiven Bergens einer textuellen Tiefenstruktur. Vielmehr zielt die Analyse auf die (Re-)Konstruktion von Bewegungsbildern. Als solche ist die Filmanalyse nicht auf das Zerteilen und Zerlegen zu reduzieren; Bewegungsbilder sind nicht einfach als Artefakte gegeben.

In Hinblick auf Dynamiken der Adressierung werden Bewegungsbilder im Rahmen der vorliegenden Untersuchung einer Erfahrung des Einspruchs angesprochen und diesbezüglich Bewegungsfigurationen in den Blick genommen, die sich erst situativ in der verkörperten Zuschauer*innenwahrnehmung entfalten: „Die Expressivität der Bewegungsbilder selbst wird als ein polyphones Ganzes in Bewegung verstanden, dass sich auf Seiten der Zuschauenden direkt als ein Gefühl in der Zeit realisiert.“¹¹ Zentraler Bezugspunkt für die Beschreibung filmischer Expressivität ist das Konzept der Ausdrucksbewegung, das – wie in Kapitel 2 erläutert – an die Idee (raum-)zeitlicher Gestalten geknüpft ist. Das polyphone Ganze audiovisueller Bilder entfaltet sich in verschiedenen Dimensionen der Inszenierung, die als solche erst im Rahmen eines methodischen filmanalytischen Zugriffs differenziert sind.¹² Das filmische Bild ist nicht a priori in verschiedene Modalitäten, etwa in Bild und Ton, aufzutrennen.¹³ Vielmehr bilden Bewegungsbilder einen Modus *sui generis*.¹⁴ Deren Rekonstruktion ist allerdings an zerteilende Verfahren wie zeitliche Segmentierungen oder die Unterscheidung von Inszenierungsebenen geknüpft.

5.2 eMAEX-Methode und AdA-Toolkit

Die Schritte der Segmentierung, der Klassifizierung oder Qualifizierung und der dichten Beschreibung sind integraler Bestandteil der eMAEX-Methode, einem „Ansatz zur systematischen Erschließung der Ausdrucksqualitäten audiovisueller Bewegungsbilder“.¹⁵ eMAEX ist ein systematisches Vorgehen für die Filmanalyse mit dem Anspruch zur qualitativ-deskriptiven Empirie, das im Rahmen mehrerer For-

11 Bakels, Grotkopp, Scherer, Stratil: *Digitale Empirie?*, hier S. 101.

12 Auf der Ebene der Gestaltwahrnehmung betrifft das die Polyphonie audiovisueller Bewegungskompositionen. Vgl. Bakels: *Audiovisuelle Rhythmen*, S. 217.

13 Vgl. zur Idee audiovisueller Rhythmisierung entgegen der Trennung von Bild und Ton Bakels: *Audiovisuelle Rhythmen*, S. 4.

14 Vgl. Müller, Kappelhoff: *Cinematic Metaphor*, S. 2.

15 Die Abkürzung eMAEX steht für „electronically based media analysis of expressive-movement-images“. Siehe https://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system/emaex_kurzversion/index.html (letzter Zugriff: 22.01.2022). Die Formulierung der „expressive-movement-images“ lässt sich wahlweise als „Ausdrucksbewegungsbilder“ oder „expressive Bewegungsbilder“ übersetzen.

schungsprojekte am interdisziplinären Exzellenzcluster *Languages of Emotion* an der Freien Universität Berlin von einem Forschungsteam unter der Leitung von Hermann Kappelhoff entwickelt, erweitert und adaptiert wurde.¹⁶ In der Auseinandersetzung mit dem Hollywood-Kriegsfilmgenre entstand ein Analysemodell, deren drei Stufen sich abstrahieren lassen. Nach dem Sichten der Filme erfolgt erstens eine Einteilung in Szenen.¹⁷ Zweitens werden die einzelnen Szenen in Ausdrucksbewegungseinheiten (kurz: ABEs) eingeteilt, deren Zusammenspiel drittens die szenische Komposition ergibt.¹⁸ Die einzelnen ABEs und ihre kompositorischen Muster werden beschrieben durch das Zusammenspiel von verschiedenen Inszenierungsebenen und einzelne kompositorische Dynamiken bzw. Ebenen der Inszenierung als Dominante ausgemacht. Im konkreten Forschungsprojekt wurden die Szenen anhand von acht in der Auseinandersetzung mit der Poetologie des Kriegsfilms entwickelten Pathoskategorien klassifiziert und qualifiziert. Das filmanalytische Vorgehen zielte darauf, eine *Affekt dramaturgie* der Filme im Parcours von Pathoszenen sichtbar zu machen – eine expressive Bewegung, welche die Zuschauer*innen vollziehen. Die als Korpusstudie angelegte Untersuchung galt gerade den historischen

16 Die Projekte zum Hollywood-Kriegsfilm sowie zu multimodalen Metaphern und audiovisueller Bedeutungskonstitution standen dabei in einem interdisziplinären Forschungskontext, in dem es galt, „Ergebnisse filmwissenschaftlicher Theoriebildung für die empirische Emotionsforschung zu modellieren und Methoden der Filmanalyse mit solchen der linguistischen und psychologischen Forschung zu verknüpfen.“ Adressiert wurde die „Kluft zwischen kultur- und sozialwissenschaftlichen Konzepten“ und „die Entwicklung einer Methode, durch die eine analytische Beschreibung der kompositorischen Prinzipien filmischer Darstellung in Bezug gesetzt werden kann zur empirischen Untersuchung ihrer emotionalisierenden Wirkung.“ Die Methode beruht in diesem Sinne nicht selbst auf einem empirischen Zuschauer*innenmodell – auch wenn das konkrete Erleben verkörperter Zuschauer*innen zentraler theoretischer Bezugspunkt ist. Vgl. Hermann Kappelhoff, Jan-Hendrik Bakels, Hye-Jeung Chung, David Gaertner, Sarah Greifenstein, Matthias Grotkopp, Michael Lück, Christian Pischel, Cilli Pogodda, Franziska Seewald, Christina Schmitt, Anna Steiniger: eMAEX – Ansätze und Potentiale einer systematisierten Methode zur Untersuchung filmischer Ausdrucksqualitäten (unveröffentlichtes Manuskript).

17 Im Projektkontext verlief die Segmentierung nach einem standardisierten Protokoll: mehrere Personen führen eine Szeneneinteilung durch, die von einer weiteren Person zusammenzuführen ist. Grundlage bildet ein weitergefasster Szenenbegriff: die Szene entspricht nicht einer Einheit von Raum und Zeit, sondern ist vielmehr eine zusammenhängende (Inszenierungs-)Größe in der Wahrnehmung.

18 Daraus ergeben sich verschiedene Skalierungsgrade: des einzelnen Films als Makro-, der Szene als Meso- und einzelner ABEs als Mikroebene. Eine Ausarbeitung dieser Ebenen verweist bereits auf unterschiedliche Perspektiven der Adaption. Siehe auch den methodischen Anhang von Müller, Kappelhoff: *Cinematic Metaphor*, S. 226–247.

Modulationen, Umbrüchen und Veränderungen der affektdramaturgischen Profile von US-amerikanischen Kriegsfilmern.¹⁹

Mit der Szenensegmentierung und den Prinzipien einer Ausdrucksbewegungsanalyse sind relevante methodische Schritte benannt, die die Analysepraxis zu den Dynamiken der Adressierung und der Modulation der Redeperspektive prägen.²⁰ Der im vorherigen Kapitel in der Analyse des Videos OCCUPY WALL STREET (*Sem Maltsev*, 20.10.2011) beschriebene Umbruch in der Verortung des Rhetors, die Wandlung der dokumentarischen Redeperspektive, lässt sich gerade in der Rückbindung an die Dynamiken der audiovisuellen Komposition als Abfolge und Zusammenspiel zweier Ausdrucksbewegungseinheiten nachvollziehen, die ein Bild der Mobilisierung figurieren.²¹ Mit Blick auf den audiovisuellen Rhetor lassen sich Ausdrucksbewegungseinheiten und ihr affektdramaturgischer Parcours im Sinne eines Gestikulierens, eines gestischen Verhaltens als zentraler Aspekt der Performanz eines rhetorischen Ausdrucks beschreiben.

Eine Ausdrucksbewegungsanalyse des genannten Videos wurde durchgeführt im Rahmen der interdisziplinären Nachwuchsgruppe *Affektrhetoriken des Audiovisuellen* (kurz: das AdA-Projekt), auf deren Ansätze zur computergestützten Filmanalyse ich im Folgenden genauer eingehen werde.²² In der Adaption der eMAEX-Methode stützt sich der analytische Zugang des AdA-Projekts auf Szenensegmentierung sowie Beschreibung des Zusammenspiels von kompositorischen Mustern in Ausdrucksbe-

19 In einer multimedialen Webdarstellung und Datenbank sind Visualisierungen dieser Verläufe von Pathoszenen sowie kurze Beschreibungen der Szenen abzurufen. <https://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system/affektdatenmatrix/index.html> (letzter Zugriff: 06.03.2024).

20 Siehe auch die Analysen im ersten Teil des vorliegenden Buchs, so in Kapitel 2.6.

21 Vgl. Kapitel 4.8.

22 Vgl. Bakels, Grotkopp, Scherer, Stratil: Digitale Empirie?; Henning Agt-Rickauer, Christian Hentschel, Harald Sack: Semantic Annotation and Automated Extraction of Audio-Visual Staging Patterns in Large-Scale Empirical Film Studies [Konferenzbeitrag], *Proceedings of the 14th International Conference on Semantic Systems (SEMANTICS)*, Wien, 10.–13.09.2018; Jan-Hendrik Bakels, Matthias Grotkopp, Thomas J. J. Scherer, Jasper Stratil: Screening the Financial Crisis: A Case Study for Ontology-Based Film Analytical Video Annotations. In: *NECSUS* (2023). <https://necsus-ejms.org/screening-the-financial-crisis-a-case-study-for-ontology-based-film-analytical-video-annotations/> (letzter Zugriff: 09.03.2024). In der vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderten Nachwuchsgruppe (Laufzeit: 2016–2021) arbeiteten wir in einer Kooperation zwischen dem Seminar für Filmwissenschaft an der Freien Universität Berlin und dem Hasso-Plattner-Institut für Digital Engineering in Potsdam, unter der Leitung von Jan-Hendrik Bakels. Wissenschaftliche Mitarbeiter waren Thomas Scherer und ich (FU), Henning Agt-Rickauer und Christian Hentschel (HPI). Weitere Mitarbeit von Olivier Aubert, Matthias Grotkopp und Joscha Jäger. Mit Unterstützung durch Anton Buzal, Yvonne Pfeilschifter, João Pedro Prado, Rebecca Zorko und Maximilian Steck. Und unter der Mentorenschaft von Hermann Kappelhoff und Harald Sack.

wegungseinheiten und szenischen Kompositionen. Zugleich erhalten die Annotation und die Visualisierung von Annotationsdaten ein größeres Gewicht, um kompositorische Muster und Bewegungsfigurationen detailliert und vergleichend aufzuzeigen.

In der folgenden diagrammatischen Abb. 20 wird die Segmentierung des OCCUPY WALL STREET-Videos in zwei ABES ersichtlich, die sowohl in sich qualifiziert sind als auch zu einer Qualifizierung der szenischen Komposition als einem Bild der Mobilisierung zusammengeführt sind.²³

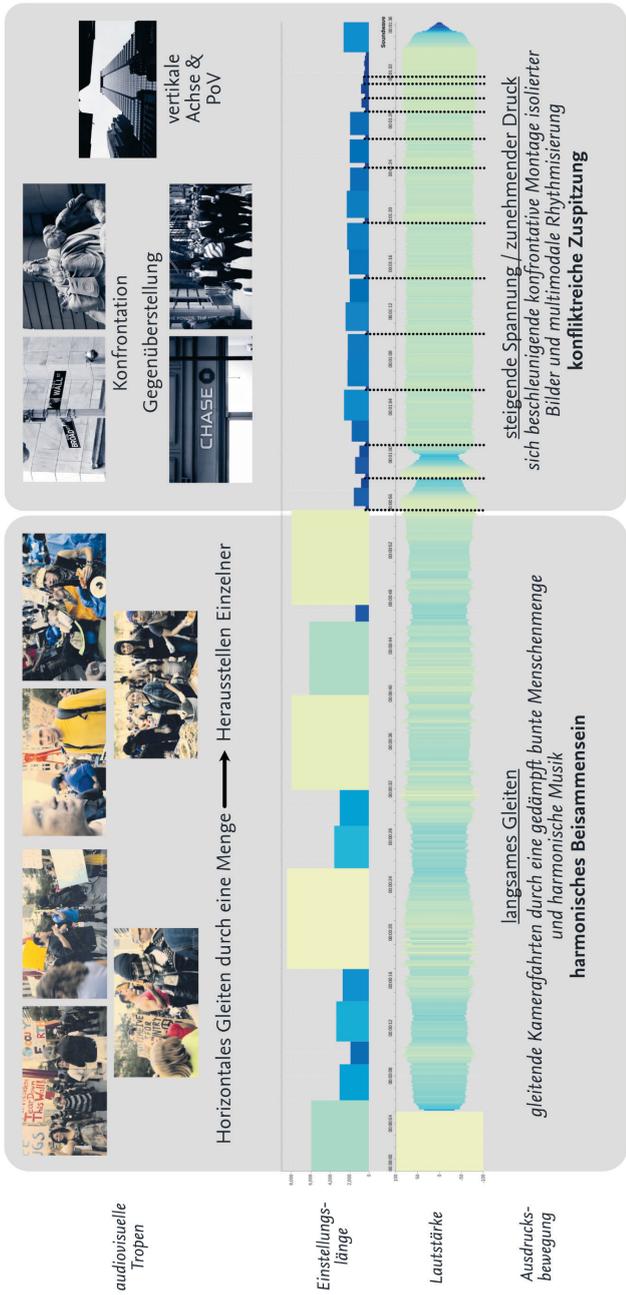
Das Zentrum der Visualisierung bilden zwei Spuren semi-automatisch generierter Annotationen: die Einstellungsdauer und die Lautstärke. Kompositorische Dynamiken auf diesen zwei Inszenierungsebenen lassen den Wechsel der ABES erkennen: nämlich die plötzliche Zunahme des Schnittrhythmus sowie die Interaktion von Lautstärkeakzenten und sehr kurzen Einstellungen, die hier durch gestrichelte Linien hervorgehoben sind.

Für die Beschreibung der audiovisuellen Inszenierung wurde im AdA-Projekt eine Systematik entwickelt, die sich an Basiskonzepten der Filmanalyse und den eMAEX-Gestaltungsebenen orientiert. Letztere Systematik wurde um das gesprochene und geschriebene Wort und um Motivatik erweitert sowie deutlich feingliedriger ausgearbeitet und definiert.²⁴ Für das Beschreibungsvokabular der sogenannten *AdA-Filmontologie* sind zum Zwecke der Annotation drei Gliederungsstufen des Datenmodells entscheidend, nämlich die Annotationsebenen, Annotationstypen und Annotationswerte.²⁵ Beispielsweise ist auf der Ebene *Kamera (camera)* die *Kameraperspektive (camera angle)* ein Typ, der mit verschiedenen Werten wie

²³ Die Visualisierung wurde zusammen mit Thomas Scherer für folgenden Konferenzbeitrag erstellt: Jasper Stratil, Thomas Scherer: Researching and Annotating Audiovisual Patterns – Methodological Considerations [Konferenzbeitrag], *DH2019*, Utrecht, 09.–12.07.2019.

²⁴ Eine sinnvolle Erweiterung der eMAEX-Systematik um das Wort hat sich bereits durch die Untersuchung audiovisueller Metaphorik ergeben: das heißt die Aktivierung von Metaphorik in gesprochener Sprache durch Ausdrucksbewegungen. Zum Zusammenhang von Metapher und Ausdrucksbewegung vgl. Müller, Kappelhoff: *Cinematic Metaphor*.

²⁵ Die Version 1.8 der AdA-Filmontologie umfasst 8 Ebenen, 78 Typen und 501 Werte. Diese sind jeweils über einen eindeutigen Bezeichner (Unique resource identifier – URI) identifiziert und die maschinenlesbaren Konzepte mit den deutschen und englischen Begriffen verknüpft. Typen, denen keine Werte zugeordnet sind, werden mit Freitext annotiert. Siehe auch Jan-Hendrik Bakels, Thomas Scherer, Jasper Stratil, Henning Agt-Rickauer: AdA Filmontology – a Machine-Readable Film Analysis Vocabulary for Video Annotation [Konferenzbeitrag], *DH2020 – Carrefour/Intersections*, Ottawa, 22.–24.07.2020; Bakels, Grotkopp, Scherer, Stratil: Screening the Financial Crisis: A Case Study for Ontology-Based Film Analytical Video Annotations.



Dynamik einer Mobilisierung
ein harmonisches Gleiten geht spannungsvoll und abrupt über in eine Figuration zunehmenden Drucks

Abb. 20: Annotationsbasierte Ausdrucksbewegungsanalyse zu OCCUPY WALL STREET.

Aufsicht (*high-angle*) oder *Untersicht* (*low-angle*) annotiert werden kann.²⁶ Die *AdA-Filmontologie* umfasst auch Definitionen zu jedem der Begriffe.²⁷ Die Differenzierung von Gestaltungsebenen strukturiert das filmanalytische Annotationsvokabular. Es ist als semantisches Datenmodell maschinenlesbar gebündelt.²⁸ Damit bildet *AdA-Filmontologie* die Grundlage für eine systematische Annotation audiovisueller Bilder, die das interpersonelle, gemeinsame Annotieren feingliedriger Natur in einem größeren Umfang, und damit auch größerer Korpora, ermöglicht.²⁹ Die Ontologie ist unter *Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0*-Lizenz als Teil des AdA-Toolkits zur freien Verwendung veröffentlicht und damit auch potenziell erweiter- und modifizierbar.³⁰ Für das Annotieren mit ihr steht ein Template-

26 Dieser Annotationsstyp umfasst 6 verschiedene Werte sowie das TO-Syntaxelement, mit dem eine kontinuierliche Entwicklung zwischen zwei Werten angezeigt werden kann. Im AdA-Projekt wurden die englischen Begriffe annotiert, die auch in den folgenden Visualisierungen zu sehen sind.

27 Siehe die Übersicht aller Ebenen, Typen und Werte sowie ihrer Definitionen: Thomas Scherer, Jasper Stratil, Yvonne Pfeilschifter, Rebecca Zorko, Anton Buzal, João Pedro Prado, Henning Agt-Rickauer, Christian Hentschel, Harald Sack, Matthias Grotkopp, Jan-Hendrik Bakels: *AdA-Filmontologie – Ebenen, Typen, Werte*. Version 1.0 (Juli 2021). In: *AdA-Toolkit* (2021). http://www.cinepoetics.fu-berlin.de/methods/3_Tools/3_Dokumentation_AdA_Toolkit/index.html (letzter Zugriff: 13.02.2024). Sie kann als Teil des AdA-Toolkits unter dem angegebenen Link in deutscher und englischer Sprache jeweils als PDF heruntergeladen werden.

28 Die *AdA-Filmontologie* basiert auf dem RDF-Modell. Damit erstellte Annotationsdaten sind semantisch maschinenlesbar, da sie als unterschiedliche RDF-Tripel in der Form von Subjekt-Prädikat-Objekt-Relationen angelegt sind. Aussagen über bestimmte annotierte Zeitschnitte sind somit semantisch verschaltet: Die Annotation „Untersicht“ ist ein Wert des Typs „Kameraperspektive“ der Ebene „Kamera“. Der Begriff „Untersicht“ wiederum ist mit einem Definitionstext verknüpft („Der Kamerablick ist leicht nach oben geneigt.“), ebenso alle anderen Begriffe. Im AdA-Projekt ist jede einzelne Annotation außerdem mit der Information der Annotator*innen sowie der koordinierten Videodatei des jeweiligen Films verknüpft. Siehe auch Henning Agt-Rickauer, Olivier Aubert, Christian Hentschel, Harald Sack: *Authoring and Publishing Linked Open Film-Analytical Data* [Konferenzbeitrag], *European Knowledge Acquisition Workshop (EKAW) Posters and Demos*, Nancy, 14.–15.11.2018. (Unter anderem erlaubt dieses maschinenlesbare Datenmodell auch eine korpusweite Durchsuchbarkeit und Exploration, für die im AdA-Projekt vor allem von Henning Agt-Rickauer in Kooperation mit Joscha Jäger ein *Annotation Explorer* mit einem webbasierten Interface entwickelt wurde: <https://ada.cinepoetics.org/explorer/> (letzter Zugriff: 20.12.2023).

29 Daran orientiert sich wiederum auch die operationalisierte Auswahl des Annotationsvokabulars, das durch eingezogene Feedbackschleifen der Annotationspraxis und -routinen ausgewählt und getestet wurde.

30 Aktuell ist die *AdA-Filmontologie* zweisprachig angelegt. Die Maschinenlesbarkeit soll ein koordiniertes mehrsprachiges Annotieren erlauben. Eine Überarbeitung von Vokabular und Übersetzungen jenseits des veröffentlichten Entwicklungsstandes erfordert allerdings eine Erweiterung der OWL-Datei. Im GitHub-Repository des Projekts kann sie heruntergeladen werden:

paket bereit, das auch Filmwissenschaftler*innen ohne Programmierkenntnisse eine Verwendung ermöglicht.³¹

Annotieren und das Datum der Wahrnehmung

Die *AdA-Filmontologie* ist auf die Annotation von Bewegtbildern bezogen. Dies ist aus mehreren Gründen noch einmal zu betonen. Sind mit diesem Vorgang doch letztlich verschiedene Aspekte verknüpft, die in den Definitionstexten der Begriffe als Annotationszuschreibungen aufgegriffen und verhandelt werden. Zunächst ist festzuhalten, dass sich für jede detaillierte Annotation jeglicher Inszenierungsdimension die Frage des Segmentierens und Klassifizierens stellt.³² Die Segmentierung der Annotation ist ein zentrales Moment der Beschreibungsweise, das noch nicht durch das Vokabular selbst abgedeckt ist. Geht man davon aus, dass jegliches Vokabular der Filmanalyse darauf zielt, „die elementaren gestalterischen Merkmale von Filmen klassifizierbar, beschreibbar und vergleichbar“ zu machen, dann werden diese ‚Merkmale‘ gleichzeitig durch eben jenes Vokabular erst sichtbar.³³ Handelt es sich beim Beschreibungsvokabular um ein technisches oder erfahrungsbasiertes Vokabular?³⁴ Dietmar Kammerer konstatiert, dass „viele Begriffe aus dem Vokabular der filmischen Analyse dem Diskurs der Filmemacher (Cutter,

<https://github.com/ProjectAdA/public/tree/master/ontology> (letzter Zugriff: 09.03.2024). Bzw. ist sie als Teil des AdA-Toolkits auf Zenodo veröffentlicht: <https://doi.org/10.5281/zenodo.8328663>.

31 Für einen ausführlicheren Einblick zur Annotation siehe Yvonne Pfeilschifter, João Pedro Prado, Rebecca Zorko, Anton Buzal, Thomas Scherer, Jasper Stratil, Jan-Hendrik Bakels: Annotieren mit Advene und der AdA-Filmontologie. Version 1.0 (August 2021), https://www.cinepoetics.fu-berlin.de/methods/3_Tools/3_Dokumentation_AdA_Toolkit (letzter Zugriff: 26.02.2024). Das Manual kann ebenfalls auf Deutsch oder Englisch als PDF heruntergeladen werden.

32 Manche audiovisuellen Bilder lassen sich mit bestimmten Segmentierungsvarianten besser beschreiben als andere. Filme, die aus einer Einstellung bestehen, bilden etwa einen Extremfall, der aufzeigt, welche Herausforderungen für die Granularität der Segmentierung von Beschreibungen auf unterschiedlichen Ebenen entstehen können.

33 Dietmar Kammerer: Qualitative Verfahren der Filmanalyse. In: Malte Hagener, Volker Pantenburg (Hg.): *Handbuch Filmanalyse*. Wiesbaden 2020, S. 385–397, hier S. 387. Nicht zuletzt der Versuch einer computergestützten automatischen Identifizierung zeigt die Schwierigkeiten auf, die mit der Operationalisierbarkeit einzelner, durchaus zentraler gängiger filmanalytischer Begriffe verbunden sind. Vgl. Anton Fuxjäger: Wenn Filmwissenschaftler versuchen, sich Maschinen verständlich zu machen. Zur (mangelnden) Operationalisierbarkeit des Begriffs ‚Einstellung‘ für die Filmanalyse. In: Klemens Gruber, Barbara Wurm, Vera Kropf (Hg.): *Digital Formalism. Die kalkulierten Bilder des Dziga Vertov*. Wien / Köln / Weimar 2009, S. 115–127.

34 Vgl. auch Cavell: *The World Viewed*, S. xxi, xxii.

Kamerafrauen, Toningenieure, Drehbuchautorinnen usw.) entnommen“ sind.³⁵ Darauf verweist auch Thomas Morsch, der ein phänomenologisches Vokabular für die Filmanalyse einfordert und damit die Frage nach dem Verhältnis von theoretischen Ansätzen und den Begriffen der Filmbeschreibung aufwirft.³⁶ Mit der *AdA-Filmontologie* wird nun existierendes filmanalytisches Vokabular (und damit auch Begriffe und Unterscheidungen der Filmpraxis) nicht per se verworfen, jedoch ausgehend von der Zuschauer*innenerfahrung reperspektiviert.

Schließlich sind die Begriffe nicht als ontologische Wissensobjekte zu verstehen. Die scheinbare Eindeutigkeit einer informationstechnologischen semantischen Zuschreibung, deren Relationen als Ontologie zusammengefasst sind, steht in einer Spannung zur geisteswissenschaftlichen (Ambiguitäts-)Sensibilität der Beschreibung und der Einsicht, dass das Annotationsvokabular bezogen ist auf die konkreten (systematischen und eigensinnigen) Annotationsweisen. In den Definitionstexten findet dies unter anderem in dem wiederholten Hinweis auf den Wahrnehmungseindruck der Annotator*innen als Ganzes Ausdruck, etwa den Zusammenhang einer Beschreibungsdimension zu anderen, unterschiedlichen Referenzgrößen für Einstellungsgrößen, oder die Setzung von Mittelwerten für Filme oder einzelne Szenen. Im Falle der Einstellungsgrößen hat sich gezeigt, dass, auch wenn einzelne Annotationswerte voneinander abweichen, die Dynamiken der Einstellungsgrößen im Verlauf einer Szene sehr ähnlich annotiert werden. Dieser Fokus auf Dynamiken innerhalb und zwischen verschiedenen Annotationstypen und ihre Relevanz für die Filmanalyse ist ein wesentliches Moment des analytischen Zugangs mit der *AdA-Filmontologie*. So ermöglicht das Annotieren mehrerer einzelner Ebenen, in den Dynamiken ihres Zusammenspiels kompositorische Muster zu erkennen. Das bedeutet im Umkehrschluss jedoch nicht, dass einzelnen Annotationswerten kein Gewicht zukommen mag. Sie sind allerdings, etwa als Akzente, wiederum eingebunden und bezogen auf eine multidimensionale Erfahrungsgestalt und die Entfaltung des Ganzen. Die Ausdrucksbewegungsanalyse zielt auf die Rekonstruktion solcher Gestalten, die auf Basis der Annotationen sichtbar gemacht werden sollen.³⁷ Nicht

35 Kammerer: Qualitative Verfahren der Filmanalyse, S. 387.

36 Thomas Morsch befragt die Begrifflichkeiten der Filmanalyse unter den Vorzeichen eines Paradigmenwechsels, welcher „den Körper als zentrale Instanz filmischer Erfahrung“ begreift, und formuliert ein Programm: „nämlich die im Rahmen anderer filmtheoretischer Positionen beschriebenen Prozesse wie Identifikation, Verstehen, Sinnbildung und Bedeutungszuschreibung *als körperliche Prozesse* neu zu reflektieren und *vom Standpunkt des Körperlichen* aus die grundlegende, nur vermeintlich theorieunabhängige, Begrifflichkeit der Filmanalyse zu revidieren.“ Morsch: *Medienästhetik des Films*, S. 171–172.

37 Die Gestalten mögen vor dem Annotieren mehr oder auch weniger greifbar sein. Das Verhältnis von Gestalt- und Musterwahrnehmung zur systematischen Beschreibung einzelner Inszenierungsebenen betrifft dabei auch den Annotationsprozess, sich daran anschließende Redaktionsschleifen

die Isolierung von einzelnen kompositorischen Mustern steht im Vordergrund, sondern deren Dynamiken als erlebte Figurationen eines Wahrnehmungsakts.

Die erstellten Annotationsdaten sind auf das Datum einer Wahrnehmung bezogen. Einerseits als Resultat eines verkörperten Vorgangs des Annotierens, andererseits bestehen sie im Vergleich zum Bewegtbild. Dies gilt sowohl für die Festlegung algorithmischer Parameter und Modelle als auch die Datenvalidierung. Anzumerken ist, dass der Datenbegriff hier nicht zur Objektivierung im Sinne einer transparenten Wirklichkeitsrepräsentation durch Information verwendet wird. Ebenso soll Information nicht zum primären Untersuchungsgegenstand gemacht werden. Im Gegenteil erlaubt eine Auseinandersetzung mit der kritischen Reflexion der Information Studies sowie Critical Data Studies, die Objektivität filmanalytischer Daten im Verhältnis zu den Verfahren der Filmanalyse zu bedenken.³⁸ So hat Johanna Drucker vorgeschlagen, Daten nicht als beobachterunabhängig zu konzeptualisieren. Sie kontrastiert einen realistischen Ansatz, der Daten als „given“ annimmt, und einen konstruktiven Ansatz, der „all data as capta“ betrachtet, nämlich ausgehend von einem aktiven „taken“:

From this distinction, a world of differences arises. Humanistic inquiry acknowledges the situated, partial, and constitutive character of knowledge production, the recognition that knowledge is constructed, *taken*, not simply given as a natural representation of pre-existing fact.³⁹

Matthew Lavin hat wiederum darauf hingewiesen, dass auch der Datenbegriff in der Geschichte seiner Verwendung den Vorgang des Beobachtens und Aufzeichnens inkludiert,⁴⁰ und schlägt vor, von „situated data“ zu sprechen.⁴¹ Der Fokus liegt jeweils auf der Hervorbringung von Daten sowie ihrem Verhältnis zu den Phänomenen, auf die sie sich beziehen. Eine Situierung von Daten umfasst aber auch die Aspekte Me-

und den Drang, Annotationen (sowohl eigene als auch die anderer) sowie ihre Systematik unter dem Eindruck bestimmter Muster verändern zu wollen.

38 Diese Reflexion mag wie ein Feigenblatt wirken, eine geisteswissenschaftliche Rückversicherung in Zusammenhängen, in denen dieser Bezug unter Druck gerät. Im Rahmen der intersubjektiven Beschreibung von ‚Merkmalen‘ audiovisueller Bilder in einer formalen Filmanalyse erscheint sie allerdings, und wenn nur als Erinnerung, durchaus angebracht.

39 Vgl. Johanna Drucker: *Humanities Approaches to Graphical Display*. In: *DHQ: Digital Humanities Quarterly* 5/1 (2011). Siehe auch das Interview Johanna Drucker, Annika Haas: *Digital Humanities als epistemische Praxis*. In: *ZfM – Zeitschrift für Medienwissenschaft* 16/1 (2017), S. 114–124.

40 Matthew Lavin: *Why Digital Humanists Should Emphasize Situated Data over Capta*. In: *DHQ: Digital Humanities Quarterly* 15/2 (2021). <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/15/2/000556/000556.html> (letzter Zugriff 11.04.2024).

41 Lavin verbindet damit zentralerweise „practices aimed at contextualizing and situating data and datasets.“ Lavin: *Why Digital Humanists Should Emphasize Situated Data over Capta*.

dialität und Verwendung.⁴² Sind Daten nicht immer ein Mittel (und darin gerade Objekt) und bilden selbst kein (finales) Ziel – auch wenn (noch) kein fixes Ziel feststeht oder Daten unterschiedlichen Zwecken dienen können? Im Zusammenhang dieses Buches ist festzuhalten, dass hier Daten für die Filmanalyse diskutiert werden.⁴³

Annotationen sowie Sequenz- und Einstellungsprotokolle sind noch keine Analyse, aber sie sind immer schon *data as capta*. Die Annotationen als Forschungsdaten sind Zwischenprodukte und beziehen sich auf konkrete Bewegungsbilder.⁴⁴ Als Teil der Filmanalyse sind sie nicht isoliert, sondern in Relation zur Erfahrung des Filme-Sehens zu betrachten. Der Aspekt der Medialität von Daten ist, durchaus in kritischer Reflexion des Informationsbegriffs, mit Blick auf die Ansicht von Annotationen herausstellen. Anstelle von „information visualization“ spricht Drucker alternativ von „modeling interpretation“.⁴⁵ Der Visualisierungsbegriff wird im Folgenden nicht verworfen. Allerdings ist bereits angezeigt, welchen Stellenwert die Visualisierung im Verhältnis zu den Annotationsdaten für die Analyse gewinnt.

Annotationen wurden mit der Open-Source Software *Advene* erstellt, es wurden also Zeitsegmente festgelegt und manuell Annotationswerte oder Freitext in das Software-Interface eingegeben, aber auch mit (algorithmischen) Erkennern (semi-)automatisch generiert.⁴⁶ So etwa die Einstellungssegmentierung und detektierte Lautstärke (siehe die vorherige Abb. 20 zum OCCUPY WALL STREET-Video).⁴⁷

42 Dies umfasst sowohl die Medialität der Prozesse, durch die Daten erzeugt werden, als auch die Wahrnehmungsweisen, welche Daten ermöglichen.

43 Annotationsdaten werden in den folgenden Fallstudien zur Analyse rhetorischer Situationen verwendet, die durch audiovisuelle Bilder geprägt werden und jeweils historisch spezifisch zu verorten sind. Es handelt sich um eine Filmanalyse, die instruiert ist durch die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Reaktionen auf die analysierten audiovisuellen Untersuchungsgegenstände, insbesondere mit (audiovisuellen) Einsprüche gegen sie.

44 Da Annotationsdaten beim Annotieren vom (wiederholten) Anschauen audiovisueller Bilder abhängen bzw. auch im Analyseprozess nur in Relation dazu Bestand haben, sind Videoplayer und ihre Einbindung für die Annotation und Datenvisualisierung relevant. Das Verhältnis zwischen Filmsichtung und ‚Replay‘ von Annotationen kann in einem abduktiven Forschungsprozess und mit Blick auf die Thesenbildung durchaus variieren.

45 Siehe Johanna Drucker: *Visualization and Interpretation. Humanistic Approaches to Display*. Cambridge, Massachusetts / London 2020.

46 Vgl. Olivier Aubert, Yannick Prié: *Advene: Active reading through hypervideo* [Konferenzbeitrag], *HYPERTEXT 2005, Proceedings of the 16th ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, Salzburg, 06.–09.09.2005. (Siehe auch <http://advene.org/>, letzter Zugriff: 27.02.2024).

47 Einstellungslänge und Lautstärke sind jeweils Annotationstypen der *AdA-Filmontologie*. In der Annotationspraxis des AdA-Projekts wurden die Annotationsdaten mit einheitlichen Parametern für den gesamten Korpus erstellt und im Falle von Einstellungen (*shots*) manuell geprüft. In einzelnen Fallstudien kann es durchaus sinnvoll sein, die Parameter zu verändern. Die Notwen-

Mit Blick auf die Analyse kompositorischer Muster wird auf automatisch generierte Annotationsdaten zurückgegriffen, beispielsweise mit dem *AdA Motion Dynamics Extractor* für den Bewegungseindruck des Bildes. Dabei ist die algorithmische Videoanalyse nicht mit der theoretisch-instruierten Filmanalyse zu verwechseln (gerade, wenn beides nicht gegeneinander ausgespielt werden soll); schließlich ist das Bewegungsbild an die Wahrnehmung des Bewegtbilds geknüpft.⁴⁸ Die (An-)Notation und ihre frame-genauen Zeitsegmente richten sich an einer messbaren, timecode-basierten Zeit des Bewegtbilds aus, die ein Grund dafür ist, dass Yuri Tsivian im Falle des Kinos von einem „quantifiable medium“ spricht.⁴⁹ Wenn die audiovisuellen Bilder hier als zeitbasiert adressiert werden, dann aus einer Perspektive des Wahrnehmungsakts und dessen Zeitlichkeit als zu analysierendem Gegenstand, einer Dauer, die nicht quantifizierbar ist. Durchaus sind es aber jene Zeitsegmente der Annotationen, die es erlauben, verschiedene Beschreibungsebenen miteinander zu synchronisieren, Dynamiken zu vergleichen oder auch durch grafische Konstellationen sichtbar zu machen. In vielen Fällen bildet die Einstellung dabei die

digkeit zur Anpassung von Parametern im Forschungsprozess ist gar als Teil einer vergleichenden, poetologischen Filmanalyse zu konzeptualisieren. Weitere Annotationen, die mit im AdA-Projekt entwickelten, adaptierten oder angewandten Extraktoren (semi-)automatisch auf einem Server erzeugt wurden, können im *Annotation Explorer* abgerufen und angezeigt werden: so die Klassifizierung des Bildseitenverhältnisses (*AdA Aspect Ratio Extractor*), Bewegungserkennung (*AdA Motion Dynamics Extractor*), verschiedene Audio-Klassifizierungen, Spracherkennung und Konzepterkenner. Zur Übersicht der Extraktoren siehe auch Pfeilschifter, Pedro Prado, Zorko, Buzal, Scherer, Stratil, Bakels: Annotieren mit Advene und der AdA-Filmontologie, S. 151.

48 Inwiefern algorithmisch extrahierte Annotationsdaten der Videoanalyse einem Wahrnehmungseindruck entsprechen, gilt es jeweils zu eruieren und betrifft nicht zuletzt auch die Parameter dieser Extraktoren und Algorithmen. An dieser Stelle wird davon ausgegangen, dass Daten einer „computer vision“, zum Beispiel eine Kombination und Vielzahl von sogenannten ‚low level feature‘-Extraktoren, durchaus eine Rolle für die Bewegungsbildanalyse spielen können. Auch wenn das systematische Beschreibungsvokabular der *AdA-Filmontologie* nicht primär nach der Maßgabe entworfen und zusammengestellt wurde, so gilt dennoch, dass die damit erstellten Annotationen potenziell als „Ground Truth“ für Extraktoren dienen können.

49 Yuri Tsivian: „What is Cinema?“ An Agnostic Answer. In: *Critical Inquiry* 34 (2008), S. 754–776, hier S. 765. Im Rahmen einer Auseinandersetzung mit der Stilgeschichte des Kinos verweist Tsivian auf das Zählen von Frames in der Praxis des Filmschnitts bei Abel Gance, Dziga Vertov, Peter Kubelka und Kurt Kren. An diese Tradition schließt Tsivian an, um Schnittfrequenzen, -rhythmen und -profile zu untersuchen. Dazu entwickelte er mit Gunars Civjans' *Cinematics*, eine „open-access interactive website designed to collect, store, process digital data related to film editing.“ Tsivian: „What is Cinema?“, S. 766. Diese erlaubt eine statische Auswertung, unter anderem von verschiedenen Durchschnittswerten, aber auch eine grafische Visualisierung von Einstellungs-längedynamiken. Eine grafische Darstellung von Dynamiken auf unterschiedlichen Ebenen der Inszenierung spielt für das hier beschriebene methodische Vorgehen eine zentrale Rolle. Vom Kino als „quantifiable medium“ wird dagegen nicht ausgegangen.

zeitliche Segmentierungseinheit für die Annotation, allerdings können unterschiedliche Dynamiken auch eine andere Skalierung der Segmentierung erfordern. Im AdA-Projekt wurde angesichts des Zeitaufwands einer manuellen Annotation ein Basisset von 21 Annotationstypen festgelegt, um grundlegende expressive Dynamiken erfassen zu können. Diese werden in unterschiedlichen Fallstudien jeweils um andere Annotationsspuren ergänzt, die für die jeweiligen Annotationsgegenstände und Fragestellungen relevant sind. Die Annotation hat keine Kompletterfassung im Blick, Akkuratessse ist kein Selbstzweck. Das Ganze des Wahrnehmungseindrucks kann nicht als eine Ansammlung von Annotationen abgebildet werden; jedoch können (dominante) kompositorische Muster die dynamischen Figurationen von Bewegungsbildern evident machen.

Visualisieren und Evidenzherstellung

Diese Evidenz ist eng geknüpft an Visualisierungsformen.⁵⁰ Das betrifft auch, aber nicht nur die Interfaces des Annotierens selbst, die verschiedenen Optionen und Funktionen von (Annotations-)Software, um Annotationen zu erstellen und sich diese anzeigen zu lassen. Visualisierung zielt in jenen Fällen nicht primär oder alleine auf die nachvollziehbare und verständliche Vermittlung von Forschung, die Evidenzerzeugung in Publikationen und Veröffentlichungen, eine Rhetorik der Datenvisualisierung, die einem persuasiven, argumentativen Kalkül folgt. Das meint nicht, dass solche Anforderungen an Visualisierungen und Diagramme im Forschungsprozess nicht gestellt werden. Allerdings ist der Adressat einer Evidenzherstellung zunächst einmal der oder die Forschende selbst: Selbstevidenz gerade nicht als offensichtliche Gegebenheit der Daten. Das heißt Visualisierungen sind Interfaces und Medien der Analyse, sie sind wesentlicher Bestandteil eines abduktiven Forschungsprozesses, der sich mit Annotationen (wiederum in Konstellationen mit den Bewegungsbildern) auseinandersetzt.⁵¹ Das abduktive Vorgehen der poetologischen Untersuchungsperspektive knüpft die Evidenzerzeugung an eine explorative Auseinandersetzung mit Annotationen. Es ist gerade eine solche hypothesen- und intuitions-geleitete Exploration, in der die digitalen Verfahren nicht zum reinen Hilfsmittel degradiert werden, um vorab gegebene Einsichten und Erkenntnisse zu

⁵⁰ Dabei handelt es sich um einen rhetorischen Effekt als Alternative zur „Evidenz, die man *nicht* oder noch nicht, jedenfalls hier und jetzt nicht, haben kann.“ Blumenberg: *Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik*, hier S. 412.

⁵¹ Zu Abduktion und Mustererkennung im Kontext der Digital Humanities siehe auch Dan Dixon: *Analysis Tool or Research Methodology: Is There an Epistemology for Patterns?* In: David M. Berry (Hg.): *Understanding Digital Humanities*. New York 2012, S. 191–209.

veranschaulichen oder zu belegen. Verschiedene Tools der Analyse sind durchaus auch Erkenntnis-Instrumente, Spiel-Zeug und Denk-Medium. Im Forschungsprozess knüpfen sich an das Annotieren und die Auseinandersetzung mit den hergestellten Daten epistemologische sowie argumentativ kommunikative Überlegungen zu Erkenntnisgewinnung und Vermittlung analytischer Behauptungen.

Dabei könnte man beide Aspekte im Sinne ihrer Rhetorizität durchaus verbinden, nämlich dahingehend, dass die Analyse nicht jenseits von Beschreibungsweisen und Evidenzformen existiert. In diesem Sinne dient das systematisierte Beschreibungsvokabular der *Ada-Filmonologie*, das fallspezifisch flexibel erweitert wird, auch dazu, filmanalytische Behauptungen durch Evidenzformen nachvollziehbar und vergleichbar zu machen. Sie werden damit, im Umkehrschluss, nicht zuletzt auch offen gehalten für die Möglichkeit zur Kritik, zugänglich gemacht für eine (kritische) Multiperspektivität. Dies wird vor allem in Konstellationen multipler Visualisierungsweisen deutlich, die jeweils spezifische Perspektive auf audiovisuelle Gegenstände eröffnen, indem sie bestimmte Aspekte sichtbar machen. Dies ließe sich durchaus als Rhetorizität der Visualisierungen diskutieren, die – in einem Schreiben mit Diagrammen, Bildern und Bewegtbildern – Teil einer (audio-)visuellen Argumentation werden können.⁵²

Schließlich betreffen Visualisierungen als Evidenzformen die *data literacy*, das heißt hier vor allem: Die Mustererkennung wirft die Frage nach dem ‚Lesen‘ von Annotationsdaten auf. Das Lesen ist eine Metapher der analytischen Auseinandersetzung und der Erkenntnisgewinnung, vor allem hermeneutischer Operationen, die eng mit dem Begriff der Interpretation verknüpft sind.

In Abgrenzung von einem *close reading* hat Franco Moretti einen *distant reading*-Ansatz vorgeschlagen, der – im Falle der Literaturanalyse – erlaubt, riesige Mengen an Büchern zu untersuchen, die gar nicht mehr, so die Zuspitzung Morettis, gelesen werden müssen (hier verstanden im Sinne der Kulturtechnik des Lesens).⁵³ Dabei ließe sich durchaus behaupten: „Distant reading is almost not reading at all.“⁵⁴ (Weswegen man auch von „*distant research*“ oder „*computational criticism*“ sprechen könnte.⁵⁵) Assoziiert ist dieser Ansatz vor allem mit *big data*, da sich durch die

52 In den folgenden Fallstudien zum Einspruch angesichts verschiedener Krisenrhetoriken wird die audiovisuelle Argumentation wiederum selbst zum Untersuchungsgegenstand werden.

53 Franco Moretti: *Distant Reading*. London / New York 2013.

54 Anne Burdick, Johanna Drucker, Peter Lunenfeld, Todd Presner, Jeffrey Schnapp: *Digital Humanities*. Cambridge / London 2012, S. 39.

55 Vgl. Benjamin Krautter, Marcus Willand: Close, Distant, Scalable. Skalierende Textpraktiken in der Literaturwissenschaft und den Digital Humanities. In: Carlos Spoerhase, Steffen Siegel, Nikolaus Wegmann (Hg.): *Ästhetik der Skalierung*. Hamburg 2020, S. 77–98, hier S. 84. Eine andere begriffliche Gegenüberstellung wählt Matthew Jockers zwischen der (qualitativen) ‚microanaly-

computergestützte „feature“-Extraktion größere Korpora vergleichend untersuchen lassen. Doch wie verhält sich ein methodischer Zugriff aus der Distanz zur theoretischen Konzeption des Untersuchungsgegenstands? (Und damit zusammenhängend: Worauf genau bezieht sich die relationale Kategorie des Abstands, das heißt: Distanz wozu?) Und welche Rolle kann *distant reading* bzw. *distant viewing* schließlich für die Bewegungsbildanalyse spielen?⁵⁶ Lassen sich kompositorische Muster durch computationale, algorithmische Daten identifizieren? Diese sind hier methodisch in eine Analyse von Wahrnehmungsakten eingebunden. Sie besteht nicht nur im Lesen von Annotationen. Kann die Bewegungsbildanalyse tatsächlich methodisch vom Sehen der Filme absehen? Die Wahrnehmung ist konstitutiv für die theoretische Konzeptualisierung des Bewegungsbilds, das nicht in formale Gestaltung und Repräsentation geschieden werden kann. Wenn ich an dieser Stelle keine direkte Antwort gebe, dann nicht, um einer solchen auszuweichen, sondern aus der Überzeugung, dass es durchaus auch die Aufgabe unterschiedlicher Fallstudien und Forschungsprozesse ist, diese Möglichkeiten und Grenzen aufzuzeigen, und zwar jeweils in der Auseinandersetzung mit bestimmten Untersuchungsgegenständen.⁵⁷ Im Rahmen der vorliegenden filmanalytischen Arbeit zu Dynamiken der Adressierung und ihrer Relevanz für rhetorische Situationen jedenfalls ist die Interaktion zwischen Filmsichtungen und der Beschäftigung mit durchaus auch computationalen Forschungsdaten zentral.

Während das *distant viewing* vor allem die Möglichkeit einer „analysis at scale“ betont,⁵⁸ steht hier eher „the emergence of new conjunctions between the macro and the micro, [...] toggling‘ between views of the data, zooming in and out“ im Fokus.⁵⁹ Die Dynamiken dieser Übergänge zwischen unterschiedlichen Untersuchungsperspektiven sind in den Digital Humanities mit den Begriffen des *scalable*

sis‘ und der (quantitativen) ‚macroanalysis‘. Vgl. Matthew L. Jockers: *Macroanalysis: Digital Methods and Literacy*. Urbana / Chicago / Springfield 2013.

56 Angesichts einer medialen Differenz zwischen dem Lesen von Büchern und der Filmwahrnehmung und mit Blick auf die Modellierung von „computer vision“ wurde für (Bewegt-)Bilder der Begriff des Distant Viewing vorgeschlagen, im Rahmen eines „serious call to take sound culture, visual culture, and moving images as objects of study in DH“. Vgl. Taylor Arnold, Lauren Tilton: Distant Viewing: Analyzing Large Visual Corpora. In: *Digital Scholarship in the Humanities* 34 (2019), S. 13. Arnold und Tilton markieren im Verweis auf semiotische Codes eine Differenz zwischen (linguistischer) Textanalyse und Bildanalyse, die anhand des Problems der Repräsentation bei der semantischen Metadaten-Extraktion für Bilder besonders deutlich werde.

57 Im Rahmen dieser unterschiedlichen Forschungen und ihrer Korpora stellt sich auch die Frage, was jeweils eine Makroperspektive, was jeweils das Gesamte des Bezugsrahmens eines Makroblicks umfasst: ein Film, eine Serie, ein Genre ... ?

58 Arnold, Tilton: Distant Viewing, S. 112.

59 Burdick, Drucker, Lunenfeld, Presner, Schnapp: *Digital Humanities*, S. 39.

reading bzw. *scalable viewing* diskutiert worden.⁶⁰ Mit dem *distant* liegt der Fokus auf den computationalen Daten und deren Modellen der Extraktion, Aggregation und Visualisierung, mit dem *scalable* auf den Ansichten der Daten, das heißt Visualisierungen als multiplen Perspektiven auf einen Untersuchungsgegenstand.⁶¹

Manuelle Transkriptionen, Codierungen und (An-)Notationen zu audiovisuellen Bildern sind in unterschiedlichen Bereichen der Filmvermittlung und wissenschaftlichen Disziplinen verbreitet, neben film- und medienwissenschaftlichen auch in sozialwissenschaftlichen, die auf unterschiedliche Softwareangebote zurückgreifen.⁶² Um dynamische Muster als Wahrnehmungsfigurationen in den Blick zu bekommen, erreichen verschiedene Software-Interfaces der Dateneingabe meist ein Limit.⁶³ Ein Grund dafür war im AdA-Projekt die umfangreiche Datenmenge der er-

60 Siehe Martin Mueller: Scalable Reading. In: *NUsites* (2012). https://scalablereading.northwestern.edu/?page_id=22 (letzter Zugriff: 16.11.2023); Thomas Weitin: Scalable Reading. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 47 (2017), S. 1–6; Johannes Pause, Niels-Oliver Walkowski: SCALABLE VIEWING – Johannes Pause und Niels-Oliver Walkowski zu digitalen Methoden und den Digital Humanities, Teil 2. In: *Open Media Studies* (2019). <https://mediastudies.hypotheses.org/1219> (letzter Zugriff: 26.02.2024).

61 Die Skalierung lässt sich nicht auf die Zoomfunktion reduzieren, auch wenn dies zweifelsohne eine zentrale Funktion von Software-Interfaces ist, die Wechsel im Forschungsprozess ermöglicht. Gleiches gilt für die Anbindung von Annotationen an einen Videoplayer.

62 Ein umfassender Überblick ist dadurch erschwert, dass die Aktualität von Softwareangeboten sich dynamisch entwickelt. Zu sozialwissenschaftlichen Ansätzen siehe Christine Moritz, Michael Corsten (Hg.): *Handbuch Qualitative Videoanalyse*. Wiesbaden 2018. Für einen Vergleich unterschiedlicher QDAS (Qualitative Data Analysis Softwares) siehe Liliana Melgar Estrada, Marijn Koolen: Audiovisual Media Annotation Using Qualitative Data Analysis Software. A Comparative Analysis. In: *The Qualitative Report* 23/13 (2018), S. 40–60. Zu verschiedenen Tools explizit zur Filmanalyse siehe Liliana Melgar Estrada, Eva Hielscher, Marijn Koolen, Christian Gosvig Olesen: Film Analysis as Annotation: Exploring Current Tools. In: *The Moving Image* 17/2 (2017), S. 40–70. Und mit Fokus auf automatische Videoanalyse insbesondere das TIB-AV-A-Projekt von Kader Pustu-Iren, Julian Sittel, Roman Mauer, Oksana Bulgakowa, Ralph Ewerth: Automated Visual Content Analysis for Film Studies: Current Status and Challenges. In: *DHQ: Digital Humanities Quarterly* 14/4 (2020). Nicht zuletzt ließen sich auch die Timelines gängiger Videoschnittprogramme für die Annotation verwenden. Im linguistischen Kontext ist vor allem ELAN verbreitet. Darauf aufbauend ist für die Filmanalyse VIAN ausgerichtet, das Analyse- und Visualisierungstools in ein Ökosystem aus Annotationsprogramm, Onlineauswertung und Webpräsentation integriert und den Schwerpunkt auf die Farbanalyse legt. Siehe Gaudenz Halter, Rafael Ballester-Ripoll, Barbara Flückiger, R. Pajarola: VIAN: A Visual Annotation Tool for Film Analysis. In: *Computer Graphics Forum* 38/3 (2019), S. 119–129. Ein weiteres Anwendungsgebiet von (Web-)Applikationen ist der Unterrichtskontext.

63 *Advene* bietet verschiedene Darstellungsmöglichkeiten in Tabellenform oder als Timeline mit unterschiedlichen Vorzügen und Nachteilen für die Dateneingabe und -auswertung. Siehe dazu auch Pfeilschifter, Pedro Prado, Zorko, Buzal, Scherer, Stratil, Bakels: Annotieren mit *Advene* und der AdA-Filmontologie.

stellten Annotationen: Die Annotation aller Typen der Beschreibungssystematik für einen 104-minütigen Spielfilm ergab über 22.000 Einzelannotationen.⁶⁴ Diese alle abzubilden – sei es in einer Tabelle oder einer Timeline – stellt eine Herausforderung für die Lesbarkeit ‚auf einen Blick‘ dar. Ein weiterer Aspekt der Visualisierung ist der Größenmaßstab solcher Abbildungen und Ansichten, sei es auf Bildschirmen oder auf Papier, ein anderer die flexible Skalierung zwischen unterschiedlichen Ansichten. Nicht zuletzt, weil verschiedene Annotationstypen durchaus unterschiedlichen Logiken folgen: Nicht alle Annotationstypen haben Werte und nicht alle Werte lassen sich auf numerischen Skalen abbilden. Aber auch bei diesen Skalen wird die Lesbarkeit von unterschiedlichen Skalierungsgraden und Darstellungsformen abhängen: Beispielsweise mögen in einer Timeline auf Ebene der Gesamtansicht eines Films bereits Dynamiken der Dauer von als Histogramm oder Balkendiagramm dargestellten Einstellungen zu erkennen sein, während in der gleichen Ansicht Dynamiken der Einstellungsgröße kaum auszumachen sind.⁶⁵

Das Erfassen dynamischer Muster zielt nicht auf isolierte stylometrische Befunde zu einzelnen Inszenierungsebenen, sondern auf deren Zusammenspiel. Dynamische Muster aus einer umfangreichen Menge von Annotationen zu lesen, ist dabei keine statistische Auswertung – auch wenn das Erkennen von Extrema und ihrer Verteilung durchaus ein relevanter Anhaltspunkt jenes Lesens bildet.⁶⁶ Ein Einstellungsprotokoll mag, mit der Einstellung als Segmentierungseinheit, verschiedene Gestaltungsparameter in der schriftlichen Beschreibung einer Tabelle zusammenführen. Um jedoch dynamisch die Interaktion verschiedener Annotationstypen im synchronen Verlauf zu untersuchen, erweist es sich schnell als unpraktisch. Deswegen wurde im AdA-Projekt zusammen mit Olivier Aubert eine dynamische Visualisierungsform, die *AdA-Timeline*, entwickelt.⁶⁷ Diese html-basierte Zeitleistenansicht ist stufenlos zoombar. Verschiedene Annotationstypen können als Spuren ausgewählt und flexibel angeordnet werden. Der Timecode ist in der Zeitleiste synchronisiert, sodass horizontale grafische Linien den gleichen Zeitpunkt auf verschiedenen Spuren markieren. Die Timeline umfasst unterschiedliche Darstellungsformen, die

64 Inklusive weiterer (semi-)automatischer Annotationsdaten enthält der *Annotation Explorer* für den Film *THE COMPANY MEN* (John Well, USA 2010) aktuell 35.590 einzelne Annotationen.

65 Das Beispiel zeigt die Besonderheit bestimmter Annotationstypen auf, aber schlussendlich ist die Frage jener Skalierbarkeit auch eine der jeweiligen filmischen Poetik.

66 Eine Sortierungsfunktion digitaler Software kann in dieser Hinsicht hilfreich sein.

67 Zum interdisziplinären Prozess einer „instrumental genesis“ siehe Olivier Aubert, Thomas Scherer, Jasper Stratil: *Instrumental Genesis Through Interdisciplinary Collaboration – Reflections on the Emergence of a Visualization Framework for Video Annotation Data* [Konferenzbeitrag], *EADH2021: Interdisciplinary Perspectives on Data. 2nd International Conference of the European Association for Digital Humanities*, Siberian Federal University, Krasnoyarsk, 21.–25.09.2021.

sich kombinieren lassen und zwischen denen teilweise gewechselt werden kann: etwa Histogramme, Balkendiagramme oder eine Wellenform. Farben und Höhen lassen sich in einzelnen Annotationstypen anpassen und die Farbcodierung von Annotationswerten als Legende einblenden. Die *Ada-Timeline* ist an den *Advene*-Videoplayer gekoppelt, darüber hinaus kann auch ein Videoplayer in die html-Darstellung integriert werden.

Die *Ada-Timeline* orientiert sich an einer Idee von Filmpartituren, die man bereits auf Diagramme Eisensteins und Vertovs zu ihren Filmen zurückführen kann, also auf eine längere Tradition von Visualisierungen und grafischen Notationen in der Montagepraxis.⁶⁸ Auf diese Tradition beziehen sich verschiedene filmwissenschaftliche Ansätze im Kontext der Digital Humanities explizit.⁶⁹ Mit Notationen und Visualisierungen können allerdings unterschiedliche Forschungsansätze verbunden sein: seien es statistische Auswertungen oder Filmpartituren in verschiedenen Rhythmusanalysen.⁷⁰ Auch im Umfeld von Farbanalysen findet eine Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Visualisierungsmöglichkeiten statt: etwa Movie Barcodes zur Visualisierung von Farb- und Helligkeitsverläufen⁷¹ oder Farbpaletten und LAB-Image-Plots als komplexe Visualisierungen zur

68 Siehe Sergej Eisenstein: Die Vertikalmontage [1940–41]. In: ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 2005, S. 238–300, hier S. 266–269; Dziga Vertov: Wir. Variante eines Manifestes [1922]. In: ders.: *Schriften zum Film*, hg. von Wolfgang Beilenhoff. München 1973, S. 7–10, hier S. 9. Siehe auch die Veröffentlichungen des Projekts „Digital Formalism“: Klemens Gruber, Barbara Wurm, Vera Kropf (Hg.): *Digital Formalism. Die kalkulierten Bilder des Dziga Vertov*. Wien / Köln / Weimar 2009. Sowie insbesondere: Barbara Wurm: Vertov Digital. Numerisch-graphische Verfahren der formalen Analyse. In: Klemens Gruber, Barbara Wurm, Vera Kropf (Hg.): *Digital Formalism. Die kalkulierten Bilder des Dziga Vertov*. Wien / Köln / Weimar 2009, S. 15–43. Vgl. auch Barbara Wurm: Filmpartituren. Einübungen ins Synchronsehen (Vertov/Kubelka/Kren). In: Robin Curtis, Gertrud Koch, Marc Siegel (Hg.): *Synchronisierung der Künste*. München 2013, S. 101–127.

69 Etwa die Plattform *Cinematics* oder das Projekt *Digital Formalism*. Zum Aspekt der Visualisierung siehe insbesondere auch Adelheid Heftberger: *Kollision der Kader. Dziga Vertovs Filme, die Visualisierung ihrer Strukturen und die Digital Humanities*. München 2016.

70 Siehe Vera Kropf: Film als Rhythmus. Ansätze zur Untersuchung visueller Rhythmen am Beispiel von Dziga Vertovs ODINNADCATYJ (SU 1928). In: Klemens Gruber, Barbara Wurm, Vera Kropf (Hg.): *Digital Formalism. Die kalkulierten Bilder des Dziga Vertov*. Wien / Köln / Weimar 2009, S. 97–114; und Bakels: *Audiovisuelle Rhythmen*.

71 Siehe Manuel Burghardt, Michael Kao, Christian Wolff: Beyond Shot Lengths – Using Language Data and Color Information as Additional Parameters for Quantitative Movie Analysis [Konferenzbeitrag], *DH2016: Conference Abstracts*, Jagiellonian University & Pedagogical University, Kraków, 11.–16.07.2016; Manuel Burghardt, Michael Kao, Niels-Oliver Walkowski: Scalable MovieBarcodes – An Exploratory Interface for the Analysis of Movies [Konferenzbeitrag], *VISADH – 3rd IEEE Workshop on Visualization for the Digital Humanities*, Berlin, 21.10.2018. Für

Farbanalyse, wie sie im „Film Colors“-Projekt unter der Leitung von Barbara Flückiger entwickelt wurden.⁷²

Verschiedene Visualisierungsstrategien der Digital Humanities gehen von einzelnen Bildern oder Frames aus und plotten diese nach unterschiedlichen Parametern.⁷³ Die *AdA-Timeline* selbst umfasst keine Stills. Im Forschungsprozess wurden *AdA-Timelines* aber in anderen Bildbearbeitungsprogrammen mit ausgewählten Stills oder Movie Barcodes kombiniert und um Balken, Linien, Pfeile oder andere deiktische Marker ergänzt.⁷⁴ Angenommen wird nicht, dass Diagramme ‚näher‘ am audiovisuellen Bild sind als etwa die schriftliche Beschreibung, die im Sinne einer Ekphrasis durchaus auch, zum Beispiel rhythmische, Qualitäten des Bildes evozieren kann.⁷⁵ Das Zusammenspiel verschiedener Visualisierungsweisen mit der schriftlichen Beschreibung ist ein relevantes Moment der folgenden Fallstudien.⁷⁶ Diese Analysen von Dynamiken der rhetorischen Adres-

diese Arbeit wurden Movie Barcodes mit den Open-Source-Tools *Timelens* und *Zero Width Joiner* erstellt, allerdings nicht primär für die Analyse von Farbverläufen, sondern gestischer Akzente. Vgl. Jasper Stratil: „Ja es ist wieder Zeit für so ein Video.“ Zur audiovisuellen Adressierung und rhetorischen Situation des Rezo-YouTube-Videos „Die Zerstörung der CDU.“. In: *mediaesthetics – Zeitschrift für Poetologien audiovisueller Bilder* 3 (2019).

72 Barbara Flückiger: Digitale Werkzeuge zur ästhetischen Analyse von Filmfarben. In: *montage AV* 29/1 (2020), S. 157–172.

73 Siehe die Arbeit von Lev Manovich zu Cultural Analytics und die Software ImagePlot als Erweiterung von Image. Lev Manovich: Visualizing Vertov. In: *Russian Journal of Communication* 5/1 (2013), S. 44–55.

74 Die Aneignung unterschiedlicher Software kann im Rahmen einer kollaborativen „instrumental genesis“ oder eines „poor media approach“ reflektiert werden, wie ihn Johanna Drucker proklamiert hat. Siehe Drucker, Haas: Digital Humanities als epistemische Praxis, S. 120.

75 In Diskussionen um die Verwendung von Stills findet sich die Vorstellung eines Grads medialen Abstands, das heißt verschiedener Stufen der Abstraktion, wobei Stills eine geringere Distanz zugeschrieben wird. In Eisensteins Filmpartitur zur Vertikalmontage ließen sich die Zeilen des Diagramms als unterschiedliche Abstraktionsgrade auffassen: von den Stills über scherenschnittartige Zeichnungen hin zu Linienverläufen, die an grafische Muster der Bilder geknüpft sind. Die grafische Dynamik ist wiederum an eine musikalische Partitur gekoppelt. Das Zusammenspiel deutet auf einen bereits diskutierten Faktor: Zeit. (In einer musikalischen Partitur ist die räumliche Ausdehnung nicht unbedingt ein Indikator für die gleiche Zeiteinheit, wenn die Taktbreite je nach Notenanzahl variiert.) Geht man von einer grafischen Abstraktion aus, dann erzeugen Stills zweifelsohne einen bildlichen Wahrnehmungseindruck, der direkter in Bezug auf das Bewegtbild sein mag. Abstrahiert wird aber in jedem Fall von der zeitlichen Entfaltung des Bildes. Inwieweit es sinnvoll ist verschiedene (audio-visuelle) Formen anhand eines Abstraktionsgrades zu sortieren – Bewegtbilder, GIFs, Stills, grafische Notationen sowie Balken- und Liniendiagramme –, erscheint vor diesem Hintergrund zweifelhaft.

76 Das analytische Schreiben greift auf Konstellationen von Diagrammen, GIFs, Bewegtbild und dichter Beschreibung zurück. Vgl. Stratil: „Ja es ist wieder Zeit für so ein Video.“.

sierung beziehen verstärkt Annotationen und deren Visualisierung in ein multimediales Schreiben ein.⁷⁷ Ich greife dabei nicht nur auf Forschungsansätze, sondern konkret auf Forschungsdaten und Visualisierungen aus dem AdA-Projekt zurück.⁷⁸

5.3 Poetologische (Re-)Konstruktionen

Eine digitale Filmanalyse muss nicht mit analogen Verfahren, Praktiken und Methoden brechen. Dies zeigen Genealogien von Visualisierungsformen, Diagrammen und Partituren. Einer Vielzahl von aufgebauten Oppositionen des Alten und Neuen, von zwangsläufigen Verknüpfungen und einseitigen Assoziationen, etwa der wiederkehrenden Reduktion digitaler Praktiken auf das Messen, kann durchaus skeptisch begegnet werden. Vor diesem Hintergrund ist das hier skizzierte, theoretisch und methodisch instruierte Vorgehen einer digitalen Filmanalyse als qualitatives Verfahren zu verstehen, das auf eine Poetologie audiovisueller Bilder und die Rekonstruktion ihrer expressiven Dynamiken und poetischen Logiken zielt.⁷⁹ Die empirischen (Annotations-)Daten von Bewegungskompositionen und die digitalen

77 Ein Interesse für Dynamiken findet sich auch bei Gesche Joost, die ihre Analyse audiovisueller Rhetorik auf eine „Methode“ der visuellen Notation stützt und dem „transitorischen Charakter des Films [...] durch ein dynamisches Diagramm Rechnung [trägt].“ Joost: *Bild-Sprache*, S. 58. Allerdings beruht ihre Abkehr vom Filmprotokoll auf einem Modell des Informationsverlusts, der durch eine Visualisierung aufgefangen werden soll, die „Strukturen und dynamische Entwicklungen“ sichtbar macht. Mit der Gemeinsamkeit des Zusammenspiels von (An-)Notation und Visualisierung mit Blick auf dynamische Mustererkennung ist noch nicht geklärt, in welcher Weise diese Muster und Dynamiken selbst konzeptualisiert werden. Dies deutet auf das Verhältnis von Methode und Theorie hin und verdeutlicht, inwieweit das Forschen (Analysieren, Schreiben, Denken) mit visualisierten (manuellen oder semi-automatischen) Annotationsdaten sich in keinem singulären Modus, keiner einheitlichen Methode erschöpft.

78 Alle Annotationen des AdA-Projekts sind als Linked Open Data unter CC BY-SA 3.0-Lizenz veröffentlicht: <https://doi.org/10.5281/zenodo.8328663>. Im Rahmen der Analyse von Annotationsdaten als Capta möchte ich insbesondere den Expert-Annotator*innen Anton Buzal, Yvonne Pfeilschifter, João Pedro Prado und Rebecca Zorko für die wertvolle Arbeit danken.

79 Vor dem Hintergrund von Digital Humanities und den Anforderungen qualitativer Frameworks beschreibt Daniel Chávez Heras den Computer „as an instrument with which to think cinema“. Mit Blick auf verschiedene Verwendungen digitaler Software in den Filmwissenschaften, die sich theoretisch auf neo-formalistische Ansätze stützen, reklamiert er, der Computer sei „indeed soft enough to accommodate a wider range of intellectual frameworks and their concomitant styles of knowledge about cinema“, etwa die Auseinandersetzung mit „embodiment“ und „political and cultural subjectivity“. Vgl. Daniel Chávez Heras: *The Malleable Computer: Software and the Study of the Moving Image*. In: *Frames* 1/1 (2012).

Produkte der poetologischen Filmanalyse sind Medien einer (Re-)Konstruktion leiblicher Wahrnehmung, der Expressivität audiovisueller Darstellung.⁸⁰

Dass die digitale Filmanalyse auf einen digitalisierten Bestand von Bewegungsbildern angewiesen ist, ihn voraussetzt, stellt für dieses Buch einen Moment der Gegenwart von Filmanalyse und ihren Bedingungen dar.⁸¹ Aus diesem Umstand mag sich eine trügerische Vorstellung der Verfügbarkeit ergeben, die auch für forensische Praktiken relevant ist. Verfügbare Artefakte sind die Bewegungsbilder allerdings gerade nicht. Vielmehr sind sie an Herstellungsprozesse geknüpft, die nicht vom Filme-Sehen abzulösen sind.

Die Poetologie audiovisueller Bilder zielt nicht nur auf die Konstruiertheit einer Gestaltung, sondern auf einen medialen Eigensinn. Für die poetologische Filmanalyse ist das medientheoretische Moment einer Repräsentationskritik zentral, das heißt die Dekonstruktion der Vorstellung einer identischen Repräsentation, einer Wiedergabe von Realität. Die Vorstellung eines selbstidentischen Films wird wiederum durchkreuzt im Verhältnis zur Ko-Produktion des Filme-Sehens. Die Analyse betrifft nicht nur den Bezug auf die Filmerfahrung und das Zusammenspiel von Wahrnehmen, Denken und Fühlen, sondern auch die realitätserzeugende Performanz der Sinnproduktion in der Situation des Filme-Sehens im Verhältnis zum Filme-Machen.

An dieser Stelle ist es notwendig, die Reflexion der Filmanalyse auf die spezifischen Einspruchserfahrungen im Filme-Sehen und damit hier insbesondere auf einen rhetorischen Akt zurückzuführen, der sich mit Bewegungsbildern vollzieht. Hinsichtlich der Erfahrung eines Kalküls mag die audiovisuelle Rhetorik eine hermeneutische Tradition implizieren, sie ist allerdings nicht mit ihr identisch. Hans-Georg Gadamer parallelisiert die „enge innere Beziehung“ von Rhetorik und Hermeneutik als Reden und Verstehen.⁸² Dieses Verhältnis wird gerade durch die me-

⁸⁰ Die Differenz zwischen einer solchen (Re-)Konstruktion und der Erfahrung selbst ist konstitutiv für die phänomenologisch instruierte Analyse.

⁸¹ Siehe Malte Hagener, Volker Pantenburg (Hg.): *Handbuch Filmanalyse*. Wiesbaden 2020. Dies gilt insgesamt für das Feld der Video-Essays bzw. die Videographic Film Studies und Formen des Deformative Criticism. Siehe etwa Kevin L. Ferguson: Digital Surrealism: Visualizing Walt Disney Animation Studios. In: *DHQ: Digital Humanities Quarterly* 11/1 (2017).

⁸² Vgl. Hans-Georg Gadamer: Hermeneutik als theoretische und praktische Aufgabe. In: *Revue Internationale de Philosophie* 33/1 (1979), S. 239–259, hier S. 244. Im Zusammenhang dieser Arbeit ist auch relevant, dass es Gadamer „um einen Wissenschaftsbegriff [geht], der das Ideal des unbeteiligten Beobachters nicht gelten läßt“. Gadamer: Hermeneutik als theoretische und praktische Aufgabe, S. 258. Bezogen auf die hermeneutische Interpretation betont er, dass [w]er etwas verstehen will“, immer schon „ein tragendes Einverständnis“ mitbringt. Es folgt unmittelbar ein Verweis auf die Rhetorik: „So muß der Redner immer an ein solches anknüpfen, wenn ihm in strittigen Fragen Überreden und Überzeugen gelingen will“. Gadamer: Hermeneutik als theoretische

dientheoretischen Überlegungen zu Bewegungsbildern und deren Ko-Produktion neu perspektiviert. Für die rhetorische Situation ist entscheidend, dass eine Sinproduktion von der je kulturellen und sozialen Verortung durch geschichtliche Erfahrungen abhängt. Dabei lässt sich angesichts der rhetorischen Adressierung ein dialogisches Moment in das Netz multipler Relationierungen eintragen. Dies gilt auch für die Herstellungsprozesse der poetologischen Filmanalyse, in der die Forschenden impliziert und nicht jenseits eines Diskurses filmischen Denkens verortet sind. Die Analyse zielt weniger auf die Widersprüchlichkeit einer Textualität als auf die multiplen Einsprüche, die auf der Pluralität von Ko-Produktionen des Filme-Sehens beruhen und als Aneignungen von Bewegtbildern, als Verhalten gegenüber medialen Erfahrungen beschrieben werden können. In dieser Perspektive ist die Untersuchung von rhetorischen Situationen nicht als eine Anreicherung der digitalen Filmanalyse mit historischem Kontext zu verstehen.

Eine digitale Medienökologie ist in den zwei folgenden Fallstudien entscheidend für die rhetorischen Situationen, deren Erschließung ich als Frage der diskursiven Selbst-Verortung audiovisueller Medien untersuche. Das betrifft in der zweiten Studie den Aspekt webbasierter Videoplattformen, nämlich in der medienpezifischen Analyse der Dynamiken der Adressierung eines deutschen Webvideos, das sich als politische Kommunikation auf *YouTube* verortet. Zunächst aber steht ein online im rechten US-Medienökosystem vertriebener Film im Fokus, dessen Einspruch im Diskurs der globalen Finanzkrise (2007–) gegen zeitgenössische Narrative zu ihren Ursachen ich im Folgenden mit Blick auf die Erfahrung eines audiovisuellen Rhetors als die Historizität eines ‚alternativen rechten‘-Manifests diskutiere.

sche und praktische Aufgabe, S. 258. Dies ließe sich auf die Frage nach dem gemeinsam geteilten Horizont des Einspruchs beziehen. Gleichzeitig ist das Einverständnis mit der rhetorischen Perspektive nicht alleinig im Sinne eines Verstehens zu greifen, sondern betrifft Prozesse des Urteilens.

6 ‚Alternatives rechtes‘ Manifest anlässlich der Finanzkrise – Fallstudie: GENERATION ZERO

Beim Erstellen des Korpus für die Arbeit der Nachwuchsgruppe *Affektrhetoriken des Audiovisuellen*, die sich gestützt auf filmanalytische Daten dem Diskurs der globalen Finanzkrise (2007–) widmete, stand die erste Begegnung mit GENERATION ZERO (Stephen K. Bannon, USA 2010) direkt unter dem Eindruck anderer Nachrichtenbilder: nämlich der Wahl Donald Trumps am 8. November 2016 zum 45. Präsidenten der Vereinigten Staaten.

Worauf zielt die rhetorische Mobilisierung von GENERATION ZERO? Wie verortet sich der Film im audiovisuellen Diskurs der Finanzkrise? Wie lässt sich dessen audiovisuelle Adressierung, dessen Rhetor-Inszenierung und Bestimmung einer Problemlage fassen?

Wenn im Folgenden verschiedene Begriffe einer audiovisuellen Rhetorik produktiv gemacht werden, dann gerade mit Blick darauf, dass die Beschäftigung mit GENERATION ZERO, mit dessen mehrdeutigem Sturm-Motiv und Geschichtsdenken hier geprägt sind von der Erfahrung eines Rhetors aus der Perspektive von 2010 und 2017, von der Erfahrung bestimmter Topoi und Motive in der Überkreuzung verschiedener Diskurse und Positionen im politischen Spektrum.

Im Diskurs der globalen Finanzkrise finden sich ganz unterschiedliche Krisenrhetoriken. So wird die Finanzkrise zum Gegenstand verschiedener Erklärungen, etwa Anlass und Aufhänger linker Kapitalismuskritik, die Krisen als inhärentes, zyklisches Moment des Kapitalismus diskutiert. Eine andere zyklische Zeitlichkeit der Krise inszeniert GENERATION ZERO als ‚alternatives rechtes‘ Manifest angesichts der Finanzkrise. Die Macht audiovisueller Bilder steht mit Blick auf verschiedene Akte des Filme-Sehens und multiple Rhetoriken zur Diskussion. GENERATION ZERO erscheint in diesen Perspektiven weder als einzigartiges Phänomen noch als pure Wiederholung.

Inwiefern handelt es sich um einen Bannon-, einen *Citizen United*-, einen *Tea Party*-Film? Die diskursive Selbst-Verortung der audiovisuellen Krisenrhetorik von GENERATION ZERO untersuche ich in ihrer Historizität, im Verhältnis zu anderen audiovisuellen Bildern, das heißt nicht nur zu anderen Dokumentarfilmen des audiovisuellen Finanzkrisendiskurses. So ist die Wahrnehmung von GENERATION ZERO nicht von dessen Zirkulation zu lösen, das heißt von dessen Perspektivierung und Aneignung 2010 im rechten US-Medienökosystem sowie global in unterschiedlichen journalistischen Medienberichten 2017 zu Trumps „Chief Strategist“ Stephen („Steve“) Bannon.

Eine ausgehend von einem journalistischen Video zu Bannons Film formulierte These lautet, dass noch das Verhalten dieses Videos den paranoiden Modus

von GENERATION ZERO perpetuiert. Dieser Modus ist zentral für die Adressierung in Hinblick auf eine alternative Krisenerklärung. Zu zeigen ist im Vergleich, dass GENERATION ZERO weniger klar konturierte Modi auskristallisiert und vor allem auf basale Dynamiken der Affizierung zielt, insbesondere eine körperliche Erschöpfung, deren Dynamiken noch Teil der argumentativen Prozesse sind, mit ihnen verwoben, sie stützen. Dabei sind mehrere Verschiebungen in der audiovisuellen Adressierung zu beobachten, die sich anhand einer strukturierenden Sturm-Metapher rekonstruieren lassen.

6.1 Im Zentrum der Macht: Mediale Rückschau (THE FILMS OF STEVE BANNON)

Nach der US-Präsidentchaftswahl veröffentlichten Zeitungen und Nachrichtentportale zahlreiche Artikel zu Stephen K. Bannon, der seit August 2016 Trumps Wahlkampfkampagne sowie seit 2012 die rechtspopulistische Website *Breitbart News* leitete.¹ Insbesondere rezipierten zahlreiche Medien die Dokumentarfilme Bannons, wobei sie sich unterschiedlich ausgiebig mit den audiovisuellen Bildern selbst auseinandersetzten, um aus ihnen Bannons Ideologie, seine politische und strategische Vision abzuleiten. In einer *Spiegel Online*-Filmkritik vom 21. Februar 2017 mit dem Titel „Was Trumps Mastermind wirklich denkt“ heißt es etwa:

Wer wissen möchte, wie es im Kopf von Trumps Chefideologen aussieht, was ihn antreibt, wen er warum hasst und wen und was er zum Wohle Amerikas zerstören möchte, dem sei „Generation Zero“ empfohlen, einen als Dokumentation getarnten Propagandafilm, bei dem Bannon im Jahr 2010 Regie führte, als er sich als politischer Filmmacher versuchte und von 2004 an Dokumentationen produzierte wie „In the Face of Evil: Reagan’s War in Word and Deed“, „Border War: The Battle Over Illegal Immigration“ oder „Occupy Unmasked“.²

Die Filmkritik fungiert als eine politische Glosse, die das Sprechen von politischen Parolen nachahmt und darin als eine Form des uneigentlichen Sprechens den Film persiflierend nachstellen will:

1 Nach einer frühen Karriere im Militär mit anschließender Beschäftigung im Pentagon studierte Bannon an der Harvard Business School und war anschließend als Investor und Filmmacher in der Medienbranche tätig.

2 Thomas Hüetlin: Was Trumps Mastermind wirklich denkt. In: *Spiegel Online* (2017). <https://www.spiegel.de/spiegel/stephen-bannon-und-seine-dokumentation-generation-zero-filmkritik-a-1135279.html> (letzter Zugriff: 24.01.2022).

Schluss mit den Sechzigerjahren und ihren Frauenrechten, mit dem Bemühen um sozialen Ausgleich, mit Clintonbushobama, mit der Partei von Davos. Weg damit. Auslöschen. Ansonsten drohten Amerika Zustände wie im säkularen, sozialistischen Europa, das nur schwaches Wachstum und aufgeblähte Regierungsapparate kenne.

Wer das System zerstören will wie Bannon, der muss kämpfen. Nicht mit Transparenten und Blumen, sondern wie die Männer am Omaha Beach im Zweiten Weltkrieg. Zurück in die Apartheid der Fünfzigerjahre, als das Establishment des Landes so makellos weiß war wie die Zäune der Vorstädte.³

Fast alle Texte zu Bannon verweisen auf GENERATION ZERO und teilen sich ein Ziel: aufzudecken, „[w]as Stephen Bannons Filme über sein Weltbild verraten“.⁴ Bannon wird wahlweise als „Mastermind“, „Chefideologe“, oder „Graue Eminenz“⁵ bezeichnet. Das Bild Bannons als (Macht-)Figur im Hintergrund ergibt sich auch aus der Perspektive einer audiovisuellen Webberichterstattung.⁶

Das Video THE FILMS OF STEVE BANNON wird am 15. März 2017 auf dem YouTube-Kanal der 2012 gegründeten Nachrichten-Organisation *Quartz* hochgeladen.⁷ Es beginnt mit einem Clip aus dem Oval Office: Der neugewählte US-Präsident Donald Trump, links im Bild, präsentiert seinen Mitarbeiterstab, dessen Mitglieder jeweils im Halbkreis hinter bzw. seitlich neben ihm stehen – am äußersten rechten Rand Bannon.⁸ Nach einem ruckartigen Zoom Out und dem Wechsel zur Zeitlupe setzt eine männliche Off-Stimme ein: „*This is Steve Bannon*“, während die Worte im Bild einblenden und das Gesicht Bannons mit einer deiktischen Geste eingekreist wird (Abb. 21). Dazu pulsiert ein monotoner Synthie-Ton.

3 Hüetlin: Was Trumps Mastermind wirklich denkt.

4 Kathleen Hildebrand: Was Stephen Bannons Filme über sein Weltbild verraten. In: *Süddeutsche Zeitung* (2017). <https://www.sueddeutsche.de/kultur/trumps-chefstrategie-was-stephen-bannons-filme-ueber-sein-weltbild-verraten-1.3403101> (letzter Zugriff: 24.01.2022).

5 Gwynn Guilford, Nikhil Sonnad: Der Geist des Trumpismus oder: Was Steve Bannon wirklich will. In: *Blätter* (2017). <https://www.blaetter.de/ausgabe/2017/maerz/der-geist-des-trumpismus-oder-was-steve-bannon-wirklich-will> (letzter Zugriff: 24.01.2022).

6 Die Einschätzung von Bannons Einfluss dürfte sich seit dessen Entlassung durch Trump im August 2017 drastisch verschlechtert haben, er spukte noch einige Zeit als Schreckgespenst herum, versuchte unter anderem ein Netzwerk („The Movement“) in Europa etablieren, später machte er durch Gerichtsverfahren Schlagzeilen. So wurde er am 12.11.2021 wegen Missachtung des US-Kongresses angeklagt, nachdem er eine Aussage zum Sturm auf das US-Kapitol vom 06.01.2021 verweigerte.

7 <https://www.youtube.com/watch?v=ulgOc4kyprQ> (letzter Zugriff: 25.06.2022).

8 Entscheidendes rhetorisches Moment des Oval Office, des architektonischen Raums, ist eine Zentrierung, die medial in Szene gesetzt wird, etwa in Ansprachen des Präsidenten an ein Fernseh- oder Internetpublikum. Das Beispiel der Präsidentenansprache im Weißen Haus zeigt, wie jene nicht jenseits der medialen Adressierung zu denken ist.



Abb. 21: Bannon als Zentrum amerikanischer Macht in THE FILMS OF STEVE BANNON.

Eine räumliche Anordnung (als Ausdruck von Macht) wird hyperbolisch. Bildet der sitzende Körper Trumps das Zentrum eines für Medien inszenierten Raumes, der sich um den Schreibtisch herum ordnet, so verschiebt die Bildkadrung und vor allem die eingblendete Kreislinie den Fokus auf den Körper am Rand. In dieser audiovisuellen Inszenierung stellt das Video (suggestiv) eine Hypothese auf, wirft Fragen auf:⁹ Wo liegt das Zentrum der Macht im Oval Office? Und wenn es nicht beim Präsidenten liegt, wer ist jener Mann, den das filmische Bild dort heraushebt?¹⁰ Sichtbar gemacht wird weniger der Abstand bzw. die Nähe zum politischen Machtzentrum der Vereinigten Staaten von Amerika (im Sinne der Rhetorik des Oval Office) als vielmehr eine Machtverschiebung, die schließlich vollzogen wird mit der nächsten Einstellung, in der die Kamera Bannons Bewegung durch einen Korridor folgt und ihn durchgehend im Schwenk zentriert: „*a man who is suddenly at the center of American power.*“¹¹

⁹ Mir geht es an dieser Stelle nicht um deren Originalität, lässt sich doch eine vergleichbare Perspektivierung auch in zahlreichen anderen Kommentaren politischer Berichterstattung jener Monate finden.

¹⁰ Zu zwei weiteren Found Footage-Einstellungen des Nachrichtensenders CBSN aus dem Oval Office – einem Blick Bannons links ins Off und einem leicht aufsichtigen Blick auf Trump am Schreibtisch sitzend, der ein Dokument unterzeichnet – erläutert das Voiceover: „*Bannon is Donald Trump’s chief White House strategist. It’s a position that Trump created just for him.*“

¹¹ Die Worte „center of American power“ erscheinen verzögert, synchron mit dem Aussprechen, in einer zweiten Zeile und größerer Schriftgröße (Abb. 21).

Das *Quartz*-Video möchte plausibilisieren, dass Bannons eigene Weltsicht anhand dreier als „*Bannon trilogy*“ bezeichneter Filme offengelegt werden kann. Im affektiven Modus der Paranoia gründend entfaltet sich diese Argumentation im Tonfall und Gestus des Aufdeckens: „*If you watch those movies closely they reveal that Steve Bannon has a unique vision for America’s future.*“ Der Satz ist audiovisuell verflochten mit Bannon-Credits, deren Reihenfolge sich nicht an einer Chronologie der jeweiligen Filme orientiert (Abb. 22).

In einer gestischen Logik wird das Wort „*watch*“ begleitet vom frontalen Blick eines Gesichts, das, in Schwarz-Weiß mit Schlagschatten hinter dem Credit, generische Assoziationen weckt. Das Wort „*reveal*“ unterstreicht eine musikalische Geste, das Anschwellen eines halligen Klangs, der aus einem monoton pulsierenden Ton erwächst.¹² Durch Dynamiken der Dehnung entfaltet sich eine Ausdrucksgestalt im Hören und Sehen. Das akustische Anschwellen bildet einen Kontrast zur Bewegungsqualität der nächsten beiden Einstellungen und wird gerade dadurch zum Ausdruck einer aufdeckenden Operation. Im Höhepunkt der Credit-Montage wird die akustische Dynamik durch einen Kamerazoom bei gleichzeitiger Vorwärtsbewegung des Credits aufgegriffen. Diese subtile Bewegung zur Formulierung „*vision for America’s future*“ figuriert eine Bewegung der Zukunft selbst, wobei der Anblick eines pittoresken Sonnenuntergangs eine beunruhigende Qualität gewinnt.¹³

Das Aufdecken ist fixiert auf die Einzigartigkeit Bannons im Aufgreifen konservativer Ideen¹⁴ und insbesondere auf GENERATION ZERO als Zentrum der „*Bannon trilogy*“ – „*[that] gives us three ways to look at America’s past and future*“:

one says America lost its greatness when it lost its faith [TORCHBEARER (2016), J. S.], *one says that American greatness will only return after the devastating war* [so die thetische Zusammenfassung von GENERATION ZERO, J. S.] *and one says that America and West should welcome the fight against evil* [IN THE FACE OF EVIL: REAGAN’S WAR IN WORD AND DEED (2004), J. S.].¹⁵

¹² Der hier erstmalig einsetzende Swell-Sound wiederholt sich im Folgenden.

¹³ Die spezifische Inszenierung der Vision als Eindruck der Eigenbewegung des Bilds lässt sich beziehen auf die „agency panic“ der Paranoia wie sie Timothy Melley als Gefühl einer „verringerten menschlichen Handlungsfähigkeit“ beschreibt und in Verbindung mit Effekten der Massenmedien bringt. Siehe dazu im Zusammenhang einer Diskussion der Paranoia mit Blick auf filmische Bilder des New Hollywood Hauke Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood. Suspense, Paranoia und Melancholie*. Berlin / Boston 2017, S. 120–121.

¹⁴ Es folgen Interviewausschnitte mit prominenten Konservativen aus den Filmen Bannons und der Verweis auf das Aufgreifen zahlreicher konservativer Topoi: „*Bill Clinton is corrupt, Obama plays too much golf, protesters get paid to protest*“. Diese Auseinandersetzung mit „*pretty mainstream Republican and conservative ideas*“ sei eine der ersten Dinge, die man an Bannons Filmen bemerke. Die Ideen seien aber nicht „*uniquely Bannon’s*“, man müsse daher untersuchen, wie er diese als „*springboard for his own philosophy*“ nutze.

¹⁵ TC: 00:07:47–00:08:11.

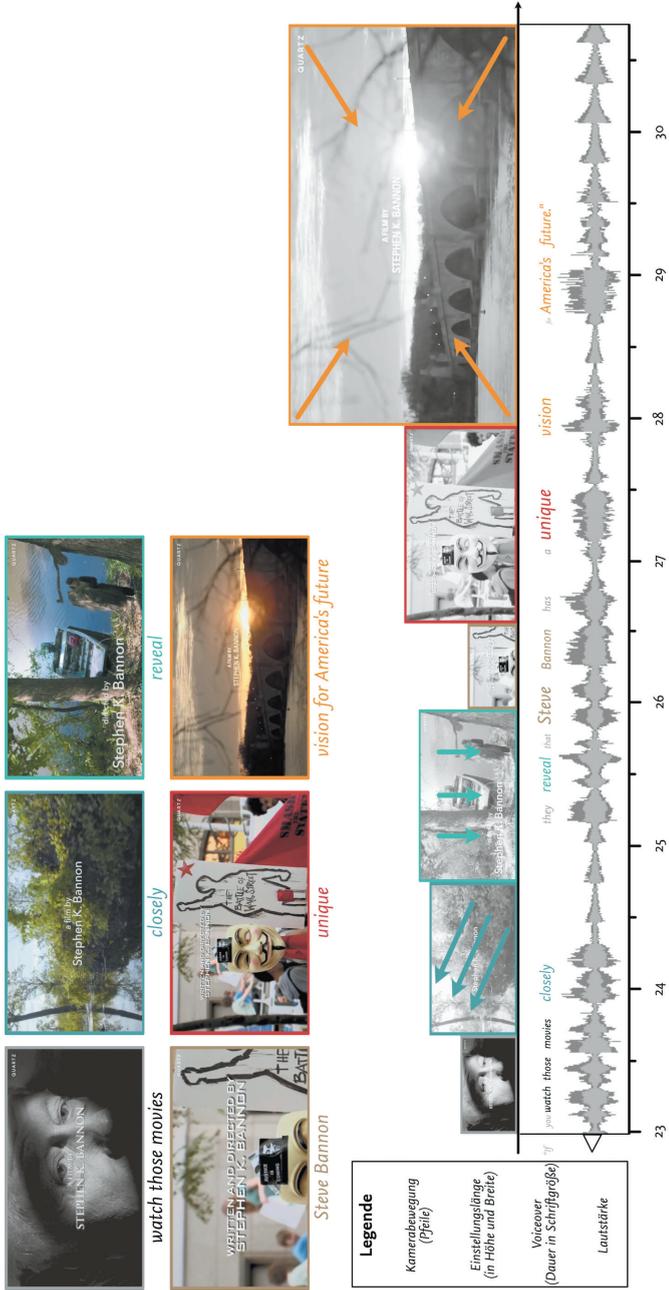


Abb. 22: Im Gestus des Aufdeckens: Ein Satz in der audiovisuellen Entfaltung von THE FILMS OF STEVE BANNON (TC: 00:00:23–00:00:30).



Abb. 23: Aus der Auteur-Perspektive (links, TC: 00:00:19); zentrale These zur „Bannon trilogy“ (rechts, TC: 00:08:26).

Über *GENERATION ZERO* heißt es im Anschluss an ein Segment zum Reagan-Film: „*In his next movie GENERATION ZERO from 2010 Bannon gets more specific about how that battle keeps recurring.*“¹⁶ Die Fluchtung der Interpretation von *GENERATION ZERO* auf einen zukünftigen Weltkrieg ergibt sich aus dem Vergleich, der den einzelnen Film im Zusammenhang dessen behandelt, was seine Stellung in einer übergeordneten, zusammenhängenden Bewegung ausmacht: „*And these three stories add up to something*“. Zu sehen ist ein Splitscreen-Triptychon (Abb. 23): „*Steve Bannon’s movies make the case for a war and not like another Iraq or Vietnam. Bannon’s films call for a war that resets the whole world.*“¹⁷ Die Formulierung „*make a case for*“ markiert die Argumentation der zentralen These zur Interpretation der Bannon-Filme.

„*But maybe they’re just movies.*“, fügt der Sprecher mit veränderter Sprachmelodie an.¹⁸ Das Video endet, wie es begann: mit Trump im Oval Office. Mit der selbstreflexiven Geste wandelt sich das Verhalten und ließe sich im Sinne des rhetorischen *êthos* als Anerkennung des eigenen ausgeprägten hermeneutischen Verfahrens eines interpretativen Furors verstehen.¹⁹ Die nachgeschobene „*maybe*“-Einschränkung ist jedoch an einen Schwebezustand geknüpft, der mitnichten als Widerspruch oder Zurücknahme der Filminterpretation erscheint. Im Verhältnis zur Fokusverschiebung der Anfangseinstellung setzt die Schlusseinstellung Trump nicht einfach als (Macht-)Zentrum wieder ein, wenn die Kamera nach links in dessen Richtung schwenkt und Bannon im Off verschwindet: Schließlich ist diese Bewegung in einer zeitlichen Dehnung, in Slow Motion zu sehen; das Bild verdunkelt

¹⁶ Ab TC: 00:03:34.

¹⁷ Ab TC: 00:08:17.

¹⁸ TC: 00:08:32.

¹⁹ Die Infragestellung der Interpretation eröffnet eine Nähe zum Paranoia-Modus: „Paranoia wird damit zu einer erkenntnistheoretischen Problematik, zu einer Frage der Validität von Interpretation überhaupt (insofern sich nämlich die beiden Begriffe, Interpretation und Paranoia, einander immer weiter annähern).“ Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood*, S. 124.

sich, während die Credits einblenden (Abb. 24). Der Schluss wird gerade in der Schwebelage eines Albtraums gehalten, der kein Ende findet.



Abb. 24: Schluss? – Schwebender Alptraum.

Inwiefern ist die Feststellung, „*but maybe they’re just movies*“, eine Beruhigung? Ausgespielt sind die Filme gegen eine Wirklichkeit: als weniger real. Der Schluss scheint eine solche Trennung festzusetzen und gleichzeitig (dessen Beruhigungspotenzial) mit einem Unbehagen zu unterlaufen. Schließlich offenbart sich darin ein Glaube an die Macht der Bilder.²⁰ Geradezu als Umkehrung des ‚nur‘ kehrt diese Macht umso hartnäckiger als Idee einer Einflussnahme zurück. Das Video verortet sich selbst als Sichtbarmachung von Machtrelationen, und als Machtkartografierung wiederum als genau das: ein Film. Schließlich nimmt jene Einstellung den Wahrnehmungsmodus eines Horrorfilms oder Thrillers an, im Sinne einer Schließungsfigur, der nicht zu trauen ist – eine zweifelhafte Schließung, die eine Öffnung in eine vermeintlich sichere, abgeschlossene Wirklichkeit (wieder-) einführt.²¹ Dieses Verhalten ergibt sich gerade nicht alleine aus dem Gesagten, der Sprechweise, der Bewegung der Kamera, einem Zeitlupeneffekt oder den Credits als zweiter, eingezogener Bildebene. Das Verhalten ergibt sich erst in der Wahrnehmung von Bewegungsbildern. Erst in Bezug auf sie – und nicht auf eine Produktion mit dem journalistischen Found Footage auf der einen Seite und dem montierenden Sprecher auf der anderen Seite – lässt sich eine Differenzierung von Wahrnehmungspositionen ausmachen: die Spaltung einer Realität in einen oberflächlichen, verdeckenden Schein und eine aufzudeckende Tiefenstruktur. In diesem Sinne verortet sich die audiovisuelle Argumentation des Videos mit sei-

²⁰ Das betrifft hier sowohl die Macht, die den Bannon-Filmen zugewilligt wird, als auch die Macht von Rhetoriken bedienenden, verdeckenden journalistischen Bildern sowie des *Quartz*-Videos selbst.

²¹ Solche Öffnungsbewegungen als Übergriffe auf eine Alltagswahrnehmung verbinden die genannten Genres mit aktivistischen Schlussappellen.

nem aufdeckenden Verhalten in einem audiovisuellen Diskurs zu Fragen von politischen Visionen, Macht und Einfluss (letzterer verstanden als eindimensionaler, gerichteter Vektor).²²

Ziel hier ist nicht zu klären, ob jene Darstellung von GENERATION ZERO (in-)adäquat ist im Versuch zu zeigen, „[w]hat Steve Bannon really wants“.²³ Beim *Quartz*-Video als einer ‚Re-Vision‘ des Films in Relation zur Wahl Donald Trumps zum US-Präsidenten ist die neue Situation des Filme-Sehens festzuhalten. Durch die Ernennung Bannons zu dessen Berater und die zentrale Rolle, die ihm für den US-amerikanischen Wahlkampf zugeschrieben wurde, gab es ein erneutes bzw. erstmalig größeres Medienecho zu GENERATION ZERO. Mit dem *Quartz*-Video und dessen Perspektivierung dokumentarischer Bilder aus dem Oval Office gerät in den Blick, wie diese Re-Vision auch eine Frage von Machtinszenierungen in einem Diskurs audiovisueller Bilder ist. Re-Vision meint hier das Herstellen der Wahrnehmung einer politischen Vision, wenn das Video über den Blick auf mehrere Bannon-Filme eine politische Vision zu bergen sucht – sowohl als Vorgeschichte der Wahl wie auch als Ausblick auf eine zu erwartende Zukunft, das heißt aber auch: in ihrer Relevanz für eine Gegenwart.

6.2 A Citizen United Production zu Gast bei HANNITY

Im Gegensatz zum gesteigerten Interesse an GENERATION ZERO und dessen Aktualität, die sich 2017 an die Person/a Bannon heftet, steht das Medienecho im Jahr seines Erscheinens: 2010 wird der als DVD über die filmeigene Webseite vertriebene Film – ganz auf der Linie seiner (Selbst-)Vermarktung – primär als Finanzkrisenfilm oder „fiscal film“ von *Citizen United Production* wahrgenommen. Der Film hat seine Premiere auf einem „Special Screening“ auf der *National Tea Party Convention* in Nashville am 5. Februar 2010. Zwei Wochen später, am 19. Februar 2010, wird er dann beim *Citizens United*-Filmfestival auf der jährlichen *Conservative Political Action Conference* (CPAC) in Washington, D.C. gezeigt, mit einführen-

²² Die Idee eines lokalisierbaren Einflusses Bannons auf Trump erscheint wiederum behaglich im Verhältnis zur Wahrnehmung Trumps als unkontrollierbarer Faktor.

²³ So die Überschrift eines längeren Artikels über Bannon auf der *Quartz*-Webseite, der einige Punkte aus dem Video sehr viel umfassender ausführt und dabei auch detailliert auf GENERATION ZERO eingeht. „If there is a political vision underlying Trumpism, however, the person to ask is not Trump. It’s his éminence grise, Stephen K. Bannon, the chief strategist of the Trump administration.“ Siehe Gwynn Guilford, Nikhil Sonnad: What Steve Bannon really wants. In: *Quartz* (2017). <https://qz.com/898134/what-steve-bannon-really-wants/> (letzter Zugriff: 24.01.2022). Vgl. auf Deutsch Guilford, Sonnad: Der Geist des Trumpismus oder: Was Steve Bannon wirklich will.

den Worten von Andrew Breitbart. In den meisten Kritiken zum Film im rechten US-Medienökosystem wird zuerst der Name David N. Bossie genannt, dem Präsidenten von *Citizen United*, einer konservativen Nonprofit-Organisation.²⁴ In einer kurzen Kritik im *The Christian Science Monitor* mit der Schlagzeile „Generation Zero documentary looks at another inconvenient truth: US debt“²⁵ wird Bannon gar nicht erwähnt, sondern nur auf die „conservative political group“ verwiesen und ihren Sieg vor dem US Supreme Court.²⁶ Bei *Fox News* erscheinen nicht nur mehrere Online-Artikel zum Film, auch sind David Bossie und Steve Bannon gemeinsam am 23. Februar 2010 zu Gast bei der *Fox News*-Sendung *HANNITY*, in der mehrere Filmausschnitte präsentiert werden.

Die Sendung beginnt direkt mit einem Filmclip, einem Ausschnitt aus der sechsminütigen Anfangssequenz von *GENERATION ZERO*. Dieser ist durchsetzt von kurzen ‚Statements‘, anscheinend Reaktionen verschiedener Personen, die den Film allem Anschein nach zuvor beim CPAC-Screening gesehen haben. Der Fluss der Filmbilder von *GENERATION ZERO* wird mehrfach kurz unterbrochen für Interview-Snippets in einem markanten grünlichen Farbstich, der an eine Nachtsicht-Optik erinnert. Damit handelt es sich nicht mehr nur um einen Ausschnitt des Sturm-Beginns von *GENERATION ZERO*, vielmehr sind die einhelligen – das heißt hier sich einen Farbraum teilenden – Reaktionen und Urteile zum Film in die Bewegung der filmischen Bilder eingewoben. Das erste Mal erscheinen Interview-Snippets am Ende der Rede einer wütenden Anruferin in einer *c-Span*-Sendung mit dem republikanischen Abgeordneten Paul Kanjorski: „*There’s no way that*

24 „Generation Zero,‘ a new documentary produced by Citizens United head David N. Bossie and writer/director Stephen K. Bannon [...]“. Jerome R. Corsi: *GENERATION ZERO and its Impact on America*. In: *WND* (2010). <https://www.wnd.com/2010/03/127468/> (letzter Zugriff: 24.01.2022). Siehe auch Mark Joseph: *A Sneak Peek at GENERATION ZERO*. In: *Huffington Post* (2010). https://www.huffpost.com/entry/a-sneak-peek-at-generatio_b_523684 (letzter Zugriff: 24.01.2022).

25 Laurent Belsie: *Generation Zero Documentary Looks at Another Inconvenient Truth: US Debt*. In: *The Christian Science Monitor* (2010). <https://www.csmonitor.com/Business/new-economy/2010/0225/Generation-Zero-documentary-looks-at-another-inconvenient-truth-US-debt> (letzter Zugriff: 24.01.2022). Der Verweis auf den Dokumentarfilm *AN INCONVENIENT TRUTH* (Davis Guggenheim, USA 2006) findet sich in mehreren Kritiken. Auch Michael Moore wird als Referenz mehrfach genannt. Siehe beispielsweise Joseph: *A Sneak Peek at GENERATION ZERO*.

26 Im Fall *Citizens United v. Federal Election Commission* ging es um Wahlkampffinanzierung und das sogenannte *McCain-Feingold-Gesetz*. Ausgangspunkt war die *Citizen United* Produktion *HILLARY: THE MOVIE* (Alan Peterson, USA 2008). In einem ersten Gerichtsverfahren war Werbung für den Film untersagt worden. Die Aufhebung des früheren Urteils durch die Grundsatzentscheidung des US Supreme Courts zu unbeschränkten, unabhängigen Ausgaben von Unternehmen und Organisationen für politische Kampagnen gilt als Startschuss für die Gründung von *Super PACs*.

you can look at this film and not be motivated to write your congress man.“ ... „It really got me thinking, it really opened up my mind.“ ... „A lot is at stake for our generation. And now the burden’s gonna be on us.“ ... Umschnitt auf das Bild eines aufziehenden Sturms und die Schilderung eines katastrophalen Szenarios. Auf einen Ausspruch Kanjorkis („It would have been the end of our economic system and our political system as we know it“) folgen weitere Stimmen zum Film, die hier Teil seiner Bewegung werden: „The crush is gonna come. Maybe your granddaughters are gonna pay for it.“ ... „It was sobering reality.“ ... „It impacted me deeply.“ ... „If you’re an American and if you care about this country, you need to see this film.“ Diese Aneignung setzt eine formierte Geschmacksgemeinschaft ins Bild, die den dringlichen Appell des Films teilt: „It really gave me a sense of urgency that I didn’t know was there until watching this film“, sagt ein junger Mann in Anzug. Sie führt gerade, wie noch zu zeigen sein wird, die Mobilisierungslogik des Films fort.

In Bezug auf die thematische Rezeption des Films ist zu verweisen auf seine Kurzzusammenfassung durch den Moderator Sean Hannity im Anschluss an den Clip:

And welcome to a *Hannity* special: *GENERATION ZERO*, now, the new documentary part of which you just saw examines not only the current economic crisis that our nation is in but also how we got here. Now the movie completely refutes the popular notion that massive deregulation caused the economic downturn and that, as liberals say, capitalism failed.²⁷

Mit dem Betonen der Abkehr von einer populären Idee zur Finanzkrise übernimmt Hannity zentrale Formulierungen, die sich auch auf der offiziellen Webseite zum Film finden. Dort heißt es:

The current economic crisis is not a failure of capitalism, but a failure of culture. *GENERATION ZERO* explores the cultural roots of the global financial meltdown – beginning with the narcissism of the 1960’s, spreading like a virus through the self-indulgent 90’s, and exploding across the world in the present economic cataclysm.

GENERATION ZERO goes beneath the shallow media headlines and talking head sound bites to get to the source of today’s economic nightmare. With a cutting edge style and haunting imagery, this must see documentary will change everything you thought you knew about Wall Street and Washington.

²⁷ Siehe auch das Transkript zur Sendung o. A.: Exclusive Look at *GENERATION ZERO*. In: *Fox News* (2010). <https://www.foxnews.com/transcript/exclusive-look-at-generation-zero> (letzter Zugriff: 25.01.2022). Das wiederkehrende „now“ ist nicht nur Füllwort: es betont den zeitgenössischen Akt des Filme-Sehens.

Featuring experts, authors, and pundits from across the political spectrum, *GENERATION ZERO* exposes the little told story of how the mindset of the baby boomers sowed the seeds of economic disaster that will be reaped by coming generations.²⁸

Der Film wird als alternative Geschichte der globalen Finanzkrise bzw. einer US-amerikanischen Schuldenkrise präsentiert, das heißt in dieser Weise im Finanzkrisendiskurs verortet.

6.3 Topoi des audiovisuellen Finanzkrisendiskurses

Zur Diskussion steht die Frage der filmischen Diskursposition wie sie Jens Eder mit Blick auf verschiedene Dokumentarfilme zur Finanzkrise aufgeworfen hat. Für die Filme *LET'S MAKE MONEY* (Erwin Wagenhofer, D 2008), *CAPITALISM: A LOVE STORY* (Michael Moore, USA 2009), *INSIDE JOB* (Charles Ferguson, USA 2010) und *DEBTOCRACY* (Aris Chatzistefanou / Katerina Kitidi, GRC 2011) sieht Eder eine große Überschneidung im Framing von Ursachen und politischen Forderungen und fasst sie zu einer Diskursposition zusammen.²⁹ Als „zentrale These“ der vier Filme nennt er, „dass die Bevölkerung unwissentlich Komplize eines Systems irrationaler Deregulierung ist, in dem sich Wirtschaftseliten auf neoliberale Ideologeme stützen“, und die geforderte Lösung der Dokumentarfilme sei „politische Kontrolle der Finanzwirtschaft“.³⁰ Es ist eine solche Charakterisierung, die in den vorherigen Beschreibungen von *GENERATION ZERO* als Bezugspunkt aufscheint. Allerdings werden in der vorliegenden Fallstudie die Diskurspositionen und audiovisuellen Argumentationen nicht mit Thesen gleichgesetzt, insofern ich die Dynamiken der Adressierung einer audiovisuellen Rhetorik selbst noch als entscheidendes Moment der diskursiven Verortung verstehe. Erzählungen und Erklärungen zur Finanzkrise, ihre Argumentationen werden audiovisuell durch Aneignungen zirkulierender (metaphorischer) Motivfigurationen hervorgebracht. Diese untersuche ich im Folgenden im Rückgriff auf die in Kapitel 5 beschriebenen Verfahren einer datengestützten Filmanalyse.

²⁸ Siehe <http://generationzeromovie.com/about.html> (inaktiv, letzter Zugriff: 24.01.2022).

²⁹ Bei den vier Dokumentarfilmen handele es sich um die meistgesehenen zu diesem Thema der Krisenjahre 2008 bis 2011. Die Online-Videos der US-produzierten *ZEITGEIST*-Reihe von Peter Joseph (*ZEITGEIST* [2007], *ZEITGEIST: ADDENDUM* [2008], *ZEITGEIST: MOVING FORWARD* [2011]) werden explizit nicht behandelt, „weil sie die Finanzkrise nur im Kontext abstruser Verschwörungstheorien behandeln und grundlegenden Kriterien seriöser Recherche und rationaler Argumentation nicht genügen.“ Eder: *Bilder der Finanzkrise*, hier S. 38.

³⁰ Eder: *Bilder der Finanzkrise*, S. 52.

Höhenflüge und *Breaking News* (INSIDE JOB)

Die diskursive Verortung von INSIDE JOB lässt sich anhand von *Breaking News*- und Höhenflug-Figurationen und ihrer Einbindung in die poetische Logik des Films analysieren.³¹ INSIDE JOB denkt die Frage der (De-)Regulierung durch ein figuriertes Höhenflug-Motiv, welches den gesamten Film durchzieht. So bereits im Prolog, der die Auswirkungen und Entwicklungen der Finanzkrise auf Island fokussiert. Die folgende Titelsequenz endet mit einem weiteren Höhenflug als Exzess-Figuration – rasant montierte Flugaufnahmen von der New York-Skyline, Yachten und Privatjets lassen das Motiv einer sich verstärkenden, exzessiven Party anklingen.³² Dabei bildet die rhythmische Beschleunigung und Bewegungszunahme den dynamischen Gegenpart zu einer langen Aufblende und dem langsamen Flug über die Manhattan-Skyline. Mit dem Szenenwechsel verlangsamt sich der Schnittrhythmus abrupt, die Musik setzt aus, der vorherige Lautstärkeanstieg wird unterbrochen, genauso wie die markante Bewegungsdynamik des Bildes (Abb. 25).³³

Die Szene *September 15 – 2008: The Crash* (TC: 00:09:57–00:11:36)³⁴ inszeniert eine *Breaking News*-Figuration, die ihre affektrhetorische Dimension aus dieser Platzierung an der Grenze einer Szenenabfolge erhält, an der sich ein Umbruch der audiovisuellen Vitalität vollzieht. Im Verlauf der Szene, mit der sich INSIDE JOB als Intervention einer Krisenerklärung in Relation zu *Breaking News* verortet, werden die Zuschauenden als Teil einer von der Krise betroffenen und „außen

31 Siehe auch Jasper Stratil: *Breaking News* als geteilte Figuration. (Medien-)Erinnerung und Zeiten der Krise im audiovisuellen Diskurs der Finanzkrise. In: *mediaesthetics – Zeitschrift für Poetologien audiovisueller Bilder* 4 (2021).

32 Bei der *Party* handelt es sich um eine wiederkehrende Inszenierungsform des Finanzkrisendiskurses, die hier mit Blick auf Ikonografien und das lyrische Ich des Songs *Big Time* von Peter Gabriel sowie eine gesteigerte audiovisuelle Vitalität erscheint. Siehe zum Musikeinsatz von INSIDE JOB auch John Corner: *Music and the Aesthetics of the Recorded World: Time, Event and Meaning in Feature Documentary*. In: Holly Rogers (Hg.): *Music and Sound in Documentary Film*. New York / London 2015, S. 123–136, hier S. 130.

33 Siehe in Abb. 25 für den Schnittrhythmus die Spur „Shot“, für die Lautstärke die Spur „Volume“, für den Musikeinsatz die Spur „Yamnet Music“. Bei den beiden Yamnet-Spuren handelt es sich um automatisch generierte Erkennerrdaten, während die Spur „DialogueEmotion“ auf manuell segmentierten Annotationen beruht. Bei der Spur „MotionDynamics“ handelt es sich ebenfalls um automatische Erkennerrdaten zum Bewegungseindruck des Bildes.

34 Die Titel der Szenen beruhen hier und im Folgenden auf der Szenensegmentierung im AdA-Projekt.

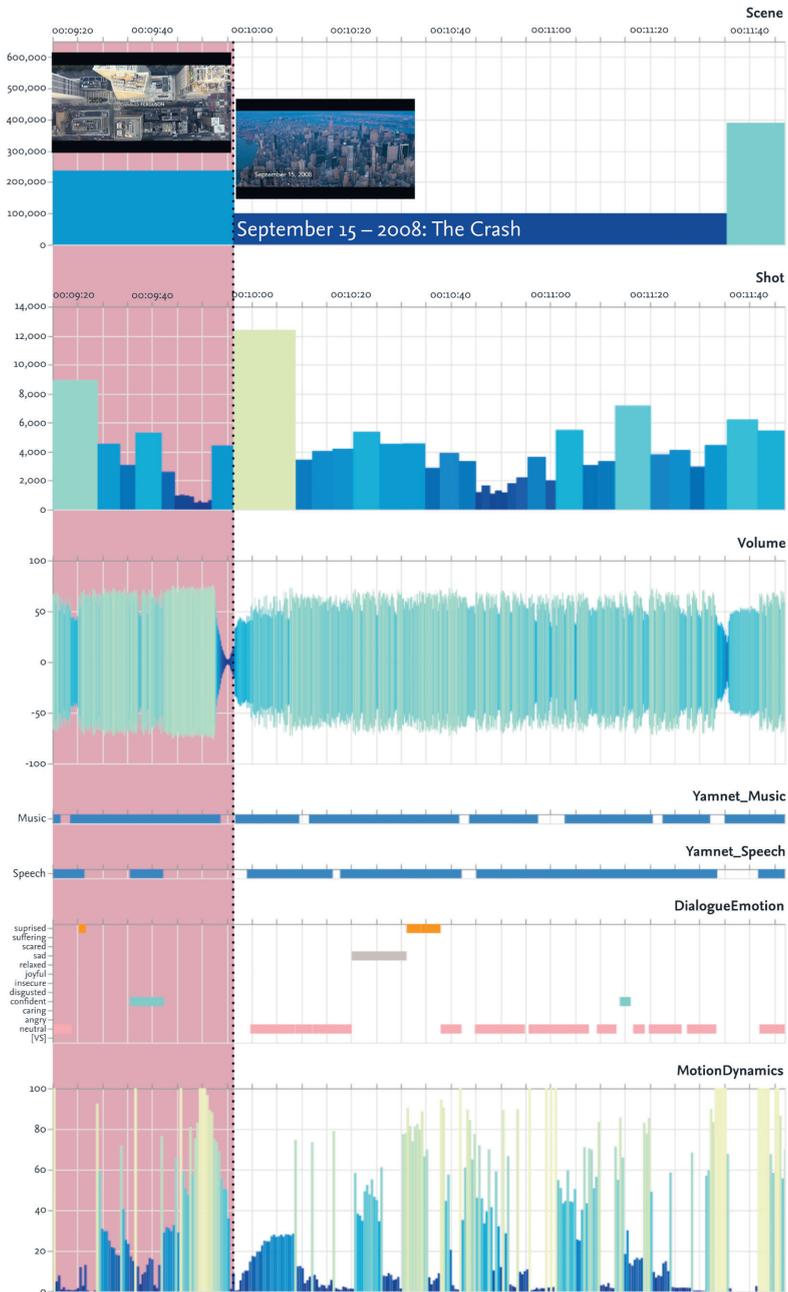


Abb. 25: Szenenwechsel als Dynamikumschwung: Ada-Timeline für INSIDE JOB (TC: 00:09:20–00:11:47).

vor‘-bleibenden Medienöffentlichkeit adressiert, die Nachrichten schaut.³⁵ Der Film plädiert dafür, die Ursachen der Krise zu berücksichtigen, und legt Antworten hinsichtlich der Verantwortung für und Mitschuld an der Krise nahe. Nicht zuletzt, weil diese Szene Vergleichsaspekte zur Anfangsszene von *GENERATION ZERO* eröffnet, lohnt es sich, sie detaillierter zu beschreiben, um im Folgenden dann das Verhältnis der Szenen, ihr jeweiliges Verhalten und die Haltung im und zum Finanzkrisendiskurs, fassen zu können.

Der Ausbruch der Krise wird inszeniert als das Einsetzen von „crisis talks“ am 15. September 2008, dem Tag der Lehman-Brothers-Insolvenz, bzw. als die historische Erfahrung eines Nachrichtenpublikums als *Breaking News* in drei Phasen: im Eindruck von Dämmerung und Morgenroutinen setzt zum langsamen Panoramaflug über Manhattan nach Glockenspiel und Streichern die Stimme eines Nachrichtenmoderators aus dem Off ein, leicht verzerrt, als spreche er aus einem Hubschrauber oder in einer Radioubertragung. Heraufziehende Stimmen über der Stadt werden langsam lauter und blenden ineinander über. Mit dem folgenden Schnitt bricht plötzlich Nachrichtenmaterial ein, im Zusammenspiel von näheren Einstellungsgrößen, einem plötzlichen Lautstärkeanstieg und kürzerer Dauer der beiden folgenden Einstellungen (siehe die rote Umkreisung in Abb. 26). Die dritte Phase bildet einen Nachhall. Mit einer französisch sprechenden Stimme, abermals aus dem Off, spiegelt diese schließende Einstellung den Beginn der Szene. In diesem Fall handelt es sich um eine Aufsicht von Paris mit fast keiner Bewegung im Bild wie auch des Bildes.

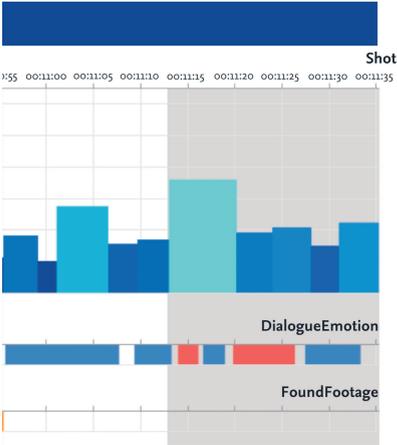
Die Szene wiederholt die dreiphasige Figuration ein zweites Mal als sich entfaltende Narration der Krisenentwicklung und -ausweitung: dieses Mal mit Matt Damon als Erzähler, wiederum einbrechendem Nachrichtenmaterial sowie Manhattan als Epizentrum der Krise beziehungsweise Ausgangspunkt einer kartografierenden Aufzählung von historischen Ereignissen und einer Entwicklung, erlebt als sich beschleunigende und intensivierende Bewegung – vornehmlich durch engere Einstellungsgrößen und eine höhere bildintrinsische Bewegung. Dagegen bildet ein (rahmendes) Interview mit einem Experten, das heißt dessen Kriseneinschätzung und Prognose zu den Folgen der Krise, einen entschleunigten Nachhall.

Im Zentrum der Szene wird eine globale Rezession inszeniert, mit Menschenmassen auf der Straße in verschiedenen asiatischen Ländern, die zu Börsentickern aufblicken. In der Bewegung entsteht ein gemeinsamer Bild- und Handlungsraum, durch ein Sehen als Reagieren, nicht Agieren. Dieses visuelle Motiv erscheint als spezifische Schauanordnung. Die statischen, passiven Körper sind hier deutlich von den

³⁵ Eine diskursive Positionierung im Verhältnis zu einer Figuration von *Breaking News* findet sich wiederkehrend in (Dokumentar-)Filmen, die sich selbst als Krisen-Erklärungsnarrative in Stellung bringen.



Abb. 26: Die *Breaking News*-Figuration im Verlauf der Szene von *September 15 – 2008: The Crash* (TC: 00:09:57–00:11:36), rote Kreise in der *Ada-Timeline* markieren das Einbrechen von Nachrichtenbildern.



im Außen-Vor



Krisenerklärung



This crisis was not an accident.



It was caused by an out-of-control industry.



Since the 1980s, the rise of the U.S. financial sector has led to a series...

...of increasingly severe financial crises. Each crisis...



...has caused more damage, while the industry...

...has made more and more money.

endlosen beweglichen Börsenkursen getrennt. Die Gesichter werden zu einer Gemeinschaft, die von den Dynamiken des Finanzmarkts betroffen ist, aber (metaphorisch) außen vor bleibt. Das Außen wird im Ganzen der Szene in verschiedenen Relationen eingetragen: Es betrifft nicht nur die Distanz asiatischer Länder zum „Ausbruch“ der Krise, sondern auch die (in dieser Überschneidung keineswegs unschuldige) Metapher für ein fehlendes Verständnis der Finanzmarktdynamiken. Schließlich ist das Außen-Vor, mit den adressierten Zuschauenden als Teil dieser Gemeinschaft, noch aufs Engste mit der Erfahrung von *Breaking News* verknüpft: *Breaking News* hier als plötzliches Eintreten einer Krise, der man passiv gegenübersteht.

In dieser Perspektivierung fungiert ein Zoom Out von einer nebligen Skyline Manhattans als rhetorischer Aktivierungsimpuls einer Zurückweisung: „*This crisis was not an accident. It was caused by an out-of-control industry.*“ Erklärungen für Krisenursachen in einem moralischen Diskurs von Opfern und Tätern sind geknüpft an eine Metaphorik, die eine vertikale Topologie von ‚Oben-Unten‘ mit Dynamiken des ‚Innen-Außen‘ sowie (Nicht-)Sichtbarem und fehlender (Durch-)Sicht verbindet.³⁶ Über- und Durchblicke als räumliche Verhältnisse lassen sich auf eine „Fiktion des Wissens“ beziehen.³⁷ Nicht als statische Metapher „des Sehens als Verstehen (und Beherrschen)“ zielen sie in ihrer Dynamik hier noch auf die Intervention in solche Prozesse.³⁸

Die Szene dient als Scharnier für die und in der Poetik des ganzen Films, in dessen dramaturgischem Verlauf die hier noch ‚gesichtslosen‘ Insider der Finanzindustrie befragt werden. Jenseits eines Vollständigkeitsanspruchs der Finanzkrisendarstellung geht mit dem Entwerfen einer Perspektive, die Einsichten in die Krisenursachen anbietet, die historisch situierte Argumentation der Krisendramaturgie einher, wie die Kapitelstruktur des Films zeigt: „How we got here“, „The Bubble“, „Crisis“, „Accountability“, „Where we are now“. Das „here“ und „now“ zielt auf die Verortung einer analytischen Rückschau – einer Situation allerdings, in der die Krise in keiner Weise überwunden ist.

Die Schlusszene des Films greift Bildmotive (und sogar eine konkrete Einstellung) der gerade beschriebenen Szene auf. Dabei geht es weniger um metonymische Bildmotive als um deren Rückbindung an den affektdramaturgischen Parcours des Films.³⁹ Im Kern zielt die ausgedehnte letzte Einstellung des Films, der schwebende

³⁶ Zu Oben-Unten- und Innen-Außen-Dynamiken in der Analyse eines Metaphorisierens von Gewinnern und Verlierern der Finanzkrise siehe Schmitt: *Wahrnehmen, fühlen, verstehen*, S. 199–220.

³⁷ Moritz Reiffers zitiert hier de Certeau; siehe Moritz Reiffers: *Das Ganze im Blick. Eine Kulturgeschichte des Überblicks vom Mittelalter bis zur Moderne*. Bielefeld 2013, S. 10.

³⁸ Reiffers: *Das Ganze im Blick*, S. 14.

³⁹ Eine Fotografie von zur Anklage aufgereihten Bankern wird in der Schlusszene abgelöst von dem kontrastreichen Blick auf Personen auf einer Straße, deren Beine nur als Schattenspiel zu

Flug zur und um die Freiheitsstatue, auf eine Rückkehr zu einem metaphorischen Höhenflug – mit einem entscheidenden Unterschied, nämlich einem buchstäblichen Ins-Zentrum-Rücken der Freiheitsstatue und dem Verschwinden der Manhattan-Skyline im Bildhintergrund. Als dieser energetische Höhenflug – und mit zwei nach dem Aussetzen der Musik abschließend-eröffnenden Sätzen aus dem Off („*It won't be easy. But some things are worth fighting for.*“) – wird der institutionelle Kampf um Reformen audiovisuell erfahrbar gemacht.

Sturm-Motiv und Systemkollaps (THE LOVE OF MONEY und CAPITALISM: A LOVE STORY)

Im Zentrum von GENERATION ZERO steht nicht eine Höhenflug-Figuration als Metapher für ökonomische (regulierte) Verhältnisse, sondern das (Leit-)Motiv des Sturms, das metaphorisch mehrdeutig entfaltet wird. Als Sturm-Interaktionen lassen sich die Variationen des Motivs (in diesem und anderen Filmen) denken, die jeweils Qualitäten von Stürmen (für sich) entdecken: seien es die Erfahrungsqualitäten des Plötzlichen und Dynamischen, seien es Dynamiken von Annäherung und Entfernung. In diesen Erfahrungsqualitäten wiederum entfaltet sich der Sturm (oder das Gewitter) als audiovisuelles Wahrnehmungsphänomen. Die filmischen Stürme sind atmosphärisch, metaphorisch und motivisch.⁴⁰ Das spezifische Motiv des Sturms ist in das filmische Denken und die audiovisuelle Komposition einzelner Filme eingeflochten. Der Sturm ist dynamische Verlaufsform und dramaturgisches Prinzip.

Als Bild des drohenden Systemkollaps findet sich das Sturm-Motiv in mehreren Dokumentarfilmen zur Finanzkrise. Der dritte Teil BACK FROM THE BRINK der dreiteiligen britischen Dokumentation THE LOVE OF MONEY (Guy Smith, UK 2009) vergleicht nicht nur die Lehman-Pleite mit einem Sturm, der am Tag der Pleite, dem 15. September 2008, schwere Schäden an der US-amerikanischen Südküste anrichtete. Vor allem beginnt die Dokumentation mit der halbnahen Aufnahme einer farbigen

sehen sind. Dazu spricht Matt Damon aus dem Off: „*They will tell us that we need them, and that what they do is too complicated for us to understand.*“ Sind die Schattengestalten jene „*them*“, die Männer und Institutionen, welche die Krise verursachten, oder ein Wir der Leute draußen auf der Straße? Im Bild der Schattengestalten hallt noch die letzte Einstellung der früheren Szene nach, die ebenfalls Schattenbeine zeigt.

40 Zum Motiv und der Metapher des Sturms in Beethoven-Biopics vgl. Jasper Stratil: Sturm und Kerzenlicht. Motive des (Nach-)Lebens und Aneignungen des Musik-Hörens in Beethoven-Biopics. In: Stephan Ahrens (Hg.): *Vom Klang bewegt. Das Kino und Ludwig van Beethoven*. Berlin 2020, S. 15–29, hier S. 20. Siehe auch zum musikalischen (Leit-)Motiv in Bezug auf filmische Affektdramaturgien Bakels: *Audiovisuelle Rhythmen*.

Wolkenformation, die am Anfang von GENERATION ZERO ebenfalls als apokalyptisches Bild erscheint.⁴¹ Dazu spricht, von einem percussion- und trommellastigen Soundteppich begleitet, eine sonore, männliche Stimme aus dem Off: „*This is the story of the world on the brink of economic disaster.*“⁴² Die Wolkenformation ist im Zusammenhang weiterer Sturmaufnahmen zu sehen, die in ihrer Bewegungsintensität zunehmen, während das Voiceover von einer sich ausbreitenden, dramatisch sich verschlechternden Krise spricht.⁴³ Immer stärker wird das ganze Bild wie vom Wind durchgeschüttelt, Sturmgeräusche treten in den Vordergrund. Auf einen Interviewausschnitt folgt eine dunkle Totale, in der sich eine Skyline wie ein Scherenschnitt abzeichnet und graue Wolken mit einigen lichten Stellen langsam über die statischen Wolkenkratzer ziehen: Der sich entfernende Sturm, das Sich-Lichten des Himmels sind als Licht- und Bewegtheitsdynamik in die Dramaturgie dieser Eingangssequenz und deren Einsatz von Found Footage-Sturmaufnahmen eingebunden. „*Now decision makers in the world’s capitals tell how close we really came to total financial meltdown*“, verkündet das Voiceover.⁴⁴ Mit der Totalen grauer Wolken wird eine Perspektive des abgewendeten „*total financial meltdown*“ inszeniert, dessen Bedrohungsszenario im Rahmen einer sich ausweitenden Krise metaphorisch durch die Sturmdynamik körperlich erfahrbar wird (Abb. 27). Die erste Einstellung der beweglichen, bunt leuchtenden Wolkenformation erscheint in dieser Konstellation noch als Grenzbild jenes Desasters, das abgewendet werden konnte.

Miriam Meissner schreibt in Bezug auf das Platzen einer spekulativen Blase über die „disjunction of temporalities“: „an asset’s future development does not live up to the anticipations of its investors.“⁴⁵ Die „multi-temporality of finance“ könne durch „non-verbal allusion“ angedeutet werden, schreibt Meissner und verweist auf die „uncanny aura of quiet before the storm“.⁴⁶ In THE LOVE OF

41 Dass es sich hier um genau dasselbe Found Footage handelt, konnte durch eine korpusweite Bilder-zu-Bilder-Suche im AdA-Projekt mit dem *AdA Annotation Explorer* festgestellt werden.

42 TC: 00:00:02.

43 Es sind Aufnahmen von einem Haus im tropischen Sturm, im Bildvordergrund das überschwemmende Wasser, dessen Oberfläche aufgewirbelt wird, Palmen wanken; eine überschwemmte Straße, schwankende Strommasten und aufgehängte Ampeln. Schließlich sieht man zuerst ein Feuer, dann eine an Felsen schlagende Welle am Strand sowie im Meer schwimmende Palmen. Der Sturm erscheint hier in erster Linie (vor allem mit der Aneignung von dokumentarischen Überschwemmungsbildern) als Naturkatastrophe.

44 TC: 00:01:14.

45 Miriam Meissner: *Portraying the Global Financial Crisis: Myth, Aesthetics, and the City*. In: *NECSUS* 1/1 (2012), S. 98–125, hier S. 114. Die Frage der multiplen Zeitlichkeiten betrifft auch differente Wissensgemeinschaften und ihre Inszenierung.

46 Miriam Meissner führt beispielsweise den Artikel „*London’s Gathering Storm*“ (2008) des *Time*-Magazins an, „in which the metaphoric storm is illustrated by a black and white photo-



Abb. 27: Das abgewendete Disaster: Auf- und abziehender Sturm am Anfang von *THE LOVE OF MONEY – BACK FROM THE BRINK* (TC: 00:00:00–00:01:20).

MONEY ist es die Antizipation des „*meltdowns*“, der noch abgewendet werden konnte. Inszeniert wird eine vergangene (nicht eingetretene) Zukunft aus der Innenperspektive der beteiligten Handelnden und Expert*innen, bzw. das Verhältnis einer eingetretenen Krise und einer drohenden ‚noch schlimmeren Lage‘: zwischen der Präsenz einer aktuellen und einer virtuellen Bedrohung eines Sturms, der Inszenierung eines aufziehenden, sich stärkenden und eines abziehenden Sturms. Durch *Foregrounding*-Strategien werden die Sturmbilder gleich mehrfach divergierend metaphorisch aktiviert. In dieser Hinsicht ist die Sturm-Metapher zentral für die inszenierte (Multi-)Zeitlichkeit.

Ironisch gewendet findet sich das Sturm-Motiv in *CAPITALISM: A LOVE STORY*, nämlich in einer Sequenz, in der Michael Moore eine „*scary performance*“ ankündigt: George W. Bushs *Speech to the Nation*, die er am 24. September 2008 im East Room des Weißen Hauses gehalten hat.⁴⁷ Bush, der direkt in die Kamera spricht und dessen Körper symmetrisch in der Bildkadermitte positioniert ist, adressiert frontal die Kamera. Hinter ihm erstreckt sich ein Gang, dessen Tiefe durch einen

graph highlighting a cloudy sky above London’s financial district ‘The City.’“ Meissner: *Portraying the Global Financial Crisis*, S. 118.

⁴⁷ Die Ankündigung des Auftritts, und zwar als einer der Ablenkung, erfolgt im Rückgriff auf B-Movie-Horrorfilme aus den 1950er Jahren, in denen Menschenmengen panisch umherrennen und ein Monster im Off anblicken.

knallroten Teppich mit goldenen Längsstreifen zusätzlich betont ist. Zwei Flaggen, die im Bildhintergrund auf der Höhe einer offenen Flügeltür jeweils seitlich positioniert sind, flankieren zusätzlich den zentrierten Körper des US-Präsidenten. Allerdings ist der Bildhintergrund des Ganges digital nachgebildet und wandelt sich im weiteren Verlauf (Abb. 28). Im Rahmen der Argumentation von *CAPITALISM: A LOVE STORY* erscheint Bush als installierte Marionette der Reichen („*they needed a distraction*“⁴⁸), der ein ablenkendes Bedrohungsszenario entwerfen soll. Die Beschreibung eines solchen Szenarios wird ironisch gebrochen durch Animationen und Soundeffekte in den Redepausen. Außerdem verdunkelt sich das Bild im Umschnitt zweier Einstellungen der Bush-Rede. Dessen Rhetorik des Untergangs und Zerfalls („*The government’s top economic experts warn that without immediate action by Congress, America could slip into a financial panic and a distressing scenario would unfold.*“) wird durch die Animation eines aufziehenden, katastrophalen Sturms als Rhetorik ausgestellt: animierte Personen, die durchs Bild rennen, einschlagende Blitze, Objekte, die



Abb. 28: Rhetorik des Untergangs als ironisches Szenario: Bush-Rede in *CAPITALISM: A LOVE STORY*.

⁴⁸ TC: 01:15:43. Ausgangspunkt der Erzählung Moores ist das planvolle Handeln einer sich bereichernden Elite angesichts des US-amerikanischen Wahlkampfs zwischen John McCain und Barack Obama. Stichworte sind verknüpft mit (metonymischen) Bildmotiven: unter anderem Szenen des Ladendiebstahls aus einem Film des frühen Kinos. Am Ende der Bush-Rede bemerkt Moore: „*In reality there was no need for this speech because the mainstream media had already drunk the Kool-Aid.*“ Es folgt eine *Breaking News*-Figuration (TC: 01:17:06).

durch das Bild gewirbelt werden, schließlich ausbrechendes Feuer und der Zerfall der Architektur, hinter der die collagenartige Aufnahme eines Sturms sichtbar wird.⁴⁹

In *GENERATION ZERO* ist der aufziehende Sturm als ambivalente *Cinematic Metaphor* zu fassen, deren Diskursivität hier von Interesse ist.⁵⁰ Entscheidend für das spezifische Erscheinen des Sturms in der Anfangssequenz von *GENERATION ZERO* sind die unterschiedlichen Interaktionen filmischen Verhaltens mit dem Bild des Sturms: seien es die expulsiven Richtungen der Wut, der Empörung und des Zorns, der Sturm als drohender Systemkollaps oder die Annäherung eines (hier religiös konnotierten) „abyss“.

6.4 „The Abyss“: Beginn einer alternativen Krisenerklärung

GENERATION ZERO beginnt mit einem amateurhaften Logo der *Citizens United Productions* (siehe auch Abb. 35),⁵¹ es folgt ein Bibelzitat aus dem Buch Kohlet. Ausgehend von dem Gedanken, dass jegliches seine Zeit habe, werden verschiedene Oppositionen aufgemacht, die schließlich in der Gegenüberstellung einer Zeit zum Schweigen und einer zum Reden mündet (Abb. 29).

In der spezifischen Darstellung des Zitats als einer Abfolge von kurzen Textfragmenten, die ein- und ausblenden,⁵² wird eine Zeit des Redens nahegelegt, prägt die Verwendung dieses Zitats also gerade die rhetorische Situation als jene Zeit des notwendigen, dringlichen Sprechens. Doch welche Weisen des Sprechens inszeniert der Film? Worin zeichnet sich jene Zeit aus, die ein Reden erfordert?

Bereits zur Einstellung des Produktionslogos hört man Sturmgeräusche, ein Donnern, Tropfen und Windheulen. Mit der Texteinblendung „... and a time **to speak**“ setzt ein bassiger Drone-Sound ein. Der Ton eröffnet die musikalisch grun-

⁴⁹ Zum Sturm als Teil von Krisen- und Katastrophenszenarios mit Blick auf die Finanzkrise (und unter Einbeziehung des hier ebenfalls relevanten Aspekts der Verschwörung) siehe auch Jan Diselmeyer: *Katastrophe und Kapitalismus. Phantasien des Untergangs*. Berlin 2013.

⁵⁰ Zur *Cinematic Metaphor* siehe Müller, Kappelhoff: *Cinematic Metaphor*.

⁵¹ Zwei sich drehende Kreise verkleinern ihren Radius, bis sie die Größe eines mit einem Fadenkreuz zentrierten herunterzählenden Countdowns haben, der mit Filmkorn belegt ist. In der Mitte des Logos erscheint der Kopf eines Weißkopfseeadlers, und im Rand zwischen den Kreisen ist der zur Hälfte blau und rot unterlegte Schriftzug *Citizens United Productions* zu lesen. Das Amateurhafte dieses Countdowns und Logos ist durchaus entscheidend für die rhetorische Selbst-Verortung.

⁵² Die Zeilen der einzelnen Fragmente werden nacheinander eingeblendet. Einzelne Wörter wie „heaven“ oder „to speak“ bleiben etwas länger stehen.



Abb. 29: Bibelzitat (Ecclesiastes 3:1–8) am Anfang von GENERATION ZERO.

dierte audiovisuellen Rede – eine Grundierung, die den kompletten Film tragen und nur an wenigen Momenten unterbrochen wird.

Während die übrigen Worte verblassen und nur das „**to speak**“ kurz stehenbleibt, bevor es ebenfalls verschwindet, ist aus dem Off eine weibliche Stimme über ein Telefon zu hören: „*Nobody is accounting for what they are spending.*“ Eine männliche Stimme reagiert zustimmend („*Yeah*“). Die wütende Anruferin setzt ihre Klage fort: „*You got people out here in the United States that are struggling. I just paid \$600 for the utility bills in one week.*“ Das Bild bleibt schwarz. Mit einem entgegneten „*Yes*“ blendet das Bild langsam auf: Der republikanische Abgeordnete Paul Kanjorski sitzt in einer *c-Span*-Sendung frontal zur Kamera, im Gespräch mit der aufgeregten Anruferin, die ihre Rede fortsetzt („*I haven't got enough money to feed my family, but I make too much to get food stamps. I don't even make \$10 an hour.*“). Mit der Bemerkung zum Stundenlohn springt der Blick heran zu einer Großaufnahme, einem Blow-Up der Found Footage-Einstellung. Nur für kurze Augenblicke hebt Kanjorski, hier noch mittig im Bild, seinen zumeist leicht gesenkten Kopf in Richtung Kamera. „*Right*“, antwortet er und öffnet leicht den Mund, als wolle er zu einem Wortbeitrag ansetzen. Doch die Anruferin spricht bereits weiter: „*Now if you take that money and subdivide it between the taxpayers on this country ...*“ – die Einstellung blendet ab zu einem (länger stehenden) Schwarzbild – „*WE would stimulate the economy. You know why? Because we'd go off ...*“ – Schnitt auf eine rekadierte Nahe, Kanjorski nun in die rechte Bildhälfte versetzt und stumm zu Boden blickend – „*pay off bills*“ – Jump Cut zu einer weiteren Nahen, Kanjorski diesmal links versetzt – „*pay off the excess*“ – ein weiterer Jump Cut zu einer stärker herangezoomten Großaufnahme, nun mit dem Gesicht zentriert – „*create jobs, and buy stuff that we need.*“ Die Groß-

aufnahme blendet zu Schwarz, während sich ein Moderator einschaltet: „*Caller?*“, und die Anruferin abschließt: „*That’s how you stimulate the economy.*“ Der aggressive Gestus der wütenden, anklagenden Aufzählung wird durch die Serie von rhythmischen Jump Cuts und Rekadrierungen des Bildes aufgenommen, das heißt in der rhythmischen Struktur die Haltung jener Anruferin zu einer audiovisuellen Rede: Die schnelle Taktung, aber auch die verengenden Heransprünge richten sich intentional auf den Körper des Abgeordneten (Abb. 30 und Abb. 35). In dieser Gerichtetheit des Ausdrucks vollzieht sich das Gefühl des Zorns.⁵³

Erneute Aufblende zu einer Großaufnahme Kanjorskis: „*We’re not the expert on the hill to how to solve this problem. The problem is a multi-faceted problem. So, we gave great flexibility to the secretary of treasury to act.*“ Abblende.

Vom wütenden Anruf zum Bekenntnis zu notwendigem Handeln. Wie ist die Erwiderung Kanjorskis in der filmischen Inszenierung perspektiviert? Wie verhält sich der Film zu seiner Aussage? Bzw. in welcher Weise ist die Stimme Kanjorskis, seine Erläuterung Teil eines filmischen Verhaltens? Sein Kommentar bedeutet zuallererst die Anerkennung einer Problemlage, die als vielschichtig bezeichnet wird. Gleichzeitig schließt das Sprechen an die Mimik und Gestik seiner vorherigen Einstellungen an, nämlich als Ausdruck von Hilflosigkeit. Kanjorski tritt nicht als Experte auf, sondern als Zeitzeuge – bezeugen soll er aber nicht in erster Linie das Gewähren von Handlungsflexibilität, also ein historisches Ereignis, vielmehr soll sein Sprechen hier eine Zeit bezeugen, die ein Handeln notwendig macht. In dieser Weise figuriert der Film eine Bewegung, die sich mit dem letzten Wort („*act*“) wandelt, wenn der Drone-Sound der durchgehend präsenten Musik sowie hellere Synthesizer-Klänge anschwellen. Es erscheint eine Texteinblendung, ein erster Abschnittstitel auf schwarzem Grund, von denen im Verlauf des Films weitere folgen werden:

THE ABYSS
September 18, 2008

Während der Titel ausblendet, pendelt ein Synthesizer, wie im Folgenden mehrfach, zwischen Dur und Moll. Langsam blendet die Totale eines Highways im Zeitraffer auf: Dunkle Wolken, die mehr als zwei Drittel des Bilds füllen, schieben sich bedrohlich in den Bildvordergrund. Begleitet von Donnerrollen und Wind-

⁵³ Siehe zur Beziehung von „emotiven Dynamiken und Gerichtetheit von Ausdruck“ Greifenstein: *Tempi der Bewegung – Modi des Gefühls*, S. 43. Sie zitiert hier Thomas Fuchs, der schreibt, dass „den expansiven Richtungen der Zorn, Haß oder Ekel“ entsprechen. Vgl. Thomas Fuchs: *Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie*. Freiburg 2000, S. 200.



Abb. 30: Zorniges Verhalten und aufziehender Sturm in der Anfangssequenz von GENERATION ZERO (Höhe und Breite zeigen Einstellungsdauer an).

heulen spricht Kanjorski aus dem Off: *„We are having an electronic run on the banks. They decided to close the operation, close down the money accounts. If they had not done that, their estimation was that by two o'clock that afternoon ...“* – Abblende zu Schwarz – *„... \$5.5 trillion would have been ...“* – Aufblende zur Halbnahen einer gelb-orangefarbenen Wolkenformation, aus deren Innerem ein blauer Farbton heraussticht – *„... drawn out of the money market system of the United States. And within 24 hours, the world economy would have collapsed.“* Erneut kurze Abblende zu Schwarz und dann Aufblende zu einer herangezoomten Großaufnahme Kanjorskis: *„It would have been the end of our economic system and our political system as we know it.“* Abblende zu Schwarz. Akustisch rückt das Tremolo von Synthie-Streichern in den Vordergrund, das mit der Schilderung jener potenziellen Zukunft (*„\$5.5 trillion would have been ...“*) einsetzte. Lautes Donnernrollen. Das Bild blendet auf zu sich zügig formierenden, seitlich vorbeiziehenden grauen Wolken. Dazu spricht eine andere männliche Stimme aus dem Off: *„September 18th, 2008. You know, a lot of people call the abyss. We were beyond the abyss.“*⁵⁴

Anders als INSIDE JOB wählt GENERATION ZERO nicht den 15. September, den Tag der Lehmann-Pleite, als entscheidenden Kristallisationspunkt der Krise, sondern den 18. September 2008. Das Datum ist geknüpft an ein abendliches Treffen zur Besprechung der Lage von Finanzminister Hank Paulson und Notenbankpräsident Ben S. Bernanke mit führenden Abgeordneten des Kongresses, in dem sie vor katastrophalen Konsequenzen warnen und auf die Notwendigkeit umfassender Hilfspakete aufmerksam machen. Kanjorski bezieht sich auf jenes Treffen, wenn er davon spricht, dass dem Finanzminister große Flexibilität gewährt wurde. Angesprochen ist damit das Thema der US-amerikanischen Staatsverschuldung, da an diesem Tag die US-Notenbank eine umfangreiche Kapitalzuführung gewährte. Die Schilderung eines elektronischen *„run on the banks“* für jenen 18. September – im Deutschen üblich ist die Metapher des Bankensturms – entfaltet sich im Szenario der apokalyptischen Katastrophe, einer bedrohlichen Warnung. Das Datum wird weniger als krisenhafter Umbruchsmoment inszeniert denn als Beschleunigungsmoment eines aufziehenden Sturms. Sind Sturmgeräusche bereits zu den anfänglichen Bibelzitat-Einblendungen zu hören, so manifestiert sich der Sturm ab dem *„abyss“*-Zwischentitel in sukzessiv kürzeren Sturmbildern mit näheren Einstellungsgrößen (Abb. 30).

⁵⁴ TC: 00:02:29. Keine der folgenden Stimmen wird per Bauchbinde mit einem Namen benannt. Solche Bauchbinden tauchen erst nach der Anfangssequenz auf, um neue Sprecher*innen einzuführen. Bei dem Sprecher hier handelt es sich um Tobin Smith, der später als *„CHAIRMAN & CEO, NBT RESEARCH“* eingeführt wird.

Die erneute Nennung des Datums durch die zweite Männerstimme fällt mit einer Inszenierung zusammen, die auf die *Breaking News* in *INSIDE JOB* reagiert. Von flirrenden Surr-Geräuschen begleitet überblenden die Wolken zu einem weißen Bild, einem von analogen Fernsehgeräten bekannten Bildrauschen und einem frontal zur Kamera gerichteten Talking Head vor weißem Hintergrund. Währenddessen schieben sich schwarze Balken seitlich ins 16:9-Bild, wodurch das Format zu 4:3 wechselt; Eine zurückfahrende Kamera gibt den Talking Head als Fernsehbild zu erkennen. Mit einem weiteren flirrenden Geräusch springt der Blick weg: Personen in einem Büro flankieren rechts und links den Fernseher, der zentriert in der Bildtiefe hinter dem Konferenztisch platziert ist, während die Kamera die Rückwärtsbewegung fortsetzt (Abb. 31).



Abb. 31: Im Auge des Sturms: Heraustreten aus dem Fernseher.

Ebenso wie in *INSIDE JOB* kündigt sich ein Wechsel zu Fernsehbildern mit der Stimme aus dem Off an. Es handelt sich allerdings nicht um Nachrichten-Archivaufnahmen und den Umbruchmoment einer Krisenlage, sondern um die Rede eines Experten ‚im Auge des Sturms‘, das heißt inmitten einer sich entfaltenden Krisenlage. Perspektiviert wird nicht eine *Breaking News*-Erfahrung von Nachrichten-Zuschauer*innen,

vielmehr verortet sich die Experten-Rede von GENERATION ZERO als Alternative zu gängigen medialen Krisenerklärungen – nicht zuletzt mit der wiederholten Inszenierung von Fernsehern, insbesondere mit jenen prominenten (Kamera-)Bewegungen, die auf Fernseher gerichtet sind.⁵⁵ So beginnt und endet dieser zweite Teil der „abyss“-Anfangssequenz mit einer vergleichbaren Geste: einer Bewegung aus einem bzw. in ein Talking Head-Fernsehbild.⁵⁶ Zusammen bilden sie gewissermaßen die Klammerfigur eines zweiten Teils der Erklärung, zwei gegenläufige Bewegungen eines Heraustretens und eines Eintauchens (Abb. 32).

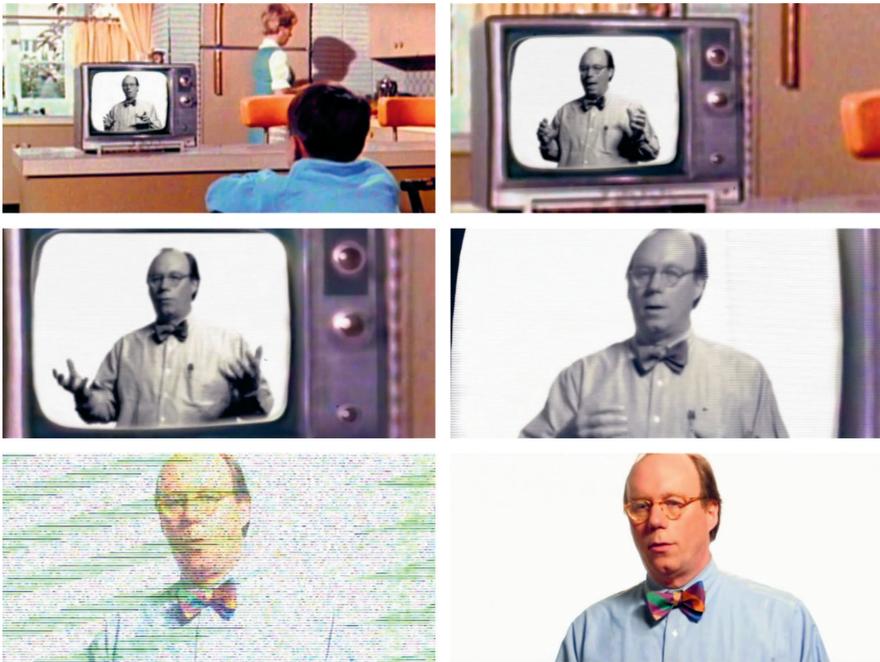


Abb. 32: Eintauchen ins Fernsehbild.

Entscheidend ist, dass die zwei Teile, von denen ersterer durch Auf- und Abblenden, wiederkehrende Schwarzbilder und Sturmaufnahmen geprägt ist und zweit-

⁵⁵ Gleichzeitig bildet hier eine Rhetorik der Alternativlosigkeit aus dem Feld der Politik den Bezugspunkt der Selbst-Verortung.

⁵⁶ Auf Ebene der Annotationen zu dieser Anfangssequenz bilden diese beiden Stellen jeweils durch einen hohen Ausschlag der automatisch generierten *Motion Dynamics*-Daten Extrema eines Eindrucks von Bewegtheit.

erer wiederholt montierte Sprecherbilder auf Fernsehern inszeniert, zusammen eine Ausdrucksbewegung, eine Ausdrucksgestalt bilden. Deren audiovisuelle Komposition dominiert vor allem der ‚dramatische‘ Score, der sich ungebremst im zweiten Teil fortsetzt. Bereits zuvor, mit der Aufblende zur farbigen Wolkenformation, erfolgt ein musikalischer Umschwung: Getragene, ausgehaltene Akkorde (abwechselnd in Dur und Moll) werden abgelöst von einsetzenden (Synthie-)Streicher-Tremolos. Mit der Überblendung zum Fernsehbild wandelt sich das Musikstück erneut in der Instrumentierung und einer von Loops geprägten Melodie. Bis zur Schlusseinstellung wird das Musikstück fortwährend in einer hohen Intensität moduliert, nimmt es immer wieder neue Anläufe für weitere Crescendo-Figuren.⁵⁷

Der Segmentwechsel hängt primär am Einsetzen einer Rede mehrerer Stimmen und einer disparaten Found Footage-Montage (Abb. 37).⁵⁸ Während der beschriebenen Rückwärtsbewegung weg von einem Fernseher beginnt der erste (Experten-)Sprecher mit einer Einordnung:

You have to understand that in the history of the financial world we never had 786 billion dollars be withdrawn from, quote, unquote, „safe money market accounts.“ This was about the banks. This was about the withdrawal of maybe \$2 trillion, and like the world’s biggest margin call.

Mit unterschiedlichen (Genre-)Bildern wird ein affektiv grundiertes metaphorisches Szenario aufgerufen, ohne dass es tatsächlich länger entfaltet wird: Auf die Aufnahme des Fernsehers folgt ein Zeichentrickclip, eine schnelle seitliche Fahrt entlang von nervös an den Fingernägeln kauenden Männern in einer Börse, durch deren Hände ein Tickerband läuft.⁵⁹ Zum Stichwort „*withdrawal*“ zeigt eine mutmaßlich aus einem älteren Gangsterfilm stammende Schwarz-Weiß-Einstellung einen Mann, der bei einem Bankraub Geld aus einer Kasse zusammenklaubt. Der „*withdrawal*“ erscheint weniger als minutiös koordinierter Heist

57 Dabei werden mehrere Passagen wiederholt: Der Musikabschnitt TC: 00:03:57–00:04:17, der von einer Abwärtsbewegung in der Melodie geprägt ist, kehrt noch einmal bei TC: 00:05:09–00:05:29 wieder. Entsprechend auch die jeweils folgenden Abschnitte, mit einer Variation im letzten Abschnitt der Sequenz.

58 Die Talking Heads vor weißem Hintergrund sind meist auf Fernsehern zu sehen, die in unterschiedlichen Handlungsräumen arrangiert sind.

59 Dieser und weitere Zeichentrickclips in dieser Anfangssequenz stammen aus der lizenzfreien PSA *IT’S EVERYBODY’S BUSINESS* (Carl Urbano, USA 1954). Im audiovisuellen Finanzkrisendiskurs eignen sich beispielsweise auch die folgenden Dokumentarfilme diese PSA an – nicht nur als Zeitdokument der 50er Jahre, sondern jeweils den (moralischen, humorvollen Tonfall und) Erklärungsmodus der PSA spezifisch aufgreifend: *THE FLAW* (David Sington, USA 2011), *DEBTOCRACY*, *FOUR HORSEMEN* (Ross Ashcroft, UK 2012). Die verschiedenen Verwendungen des Bildmaterials ließen sich ebenfalls durch die Bildersuche mit dem *AdA Annotation Explorer* finden.

denn als hastig ausgeführter Diebstahl. Es ist eine Qualität des Nervösen und Hastigen, die die Einstellungsfolge verknüpft.

Einhergehend mit einem musikalischen Umschwung bezieht sich Paul Kanjorski erneut auf das Treffen vom 18. September zurück („*And that's why when they made the point we've got to act and do things quickly, we did.*“). Dabei liefert in der audiovisuellen Argumentation der „*withdrawal*“ als hastiger Diebstahl nicht nur die Begründung für notwendiges Handeln („*that's why*“), affektiv grundiert und figuriert wird noch jenes „*do things quickly*“. Damit wird das dringliche Problem der Situation, also dessen Bestimmung, ambivalent. Schließlich folgt auf Kanjorski die (Found Footage-)Aufnahme eines Diebstahls auf offener Straße – ein Mann schlendert mit einem Aktenkoffer die Straße entlang, bis ein zweiter Mann hinzutritt, ersterem den Koffer entreißt und davonrennt. Dazu hört man die vorherige Sprecherstimme: „*And we had borrowed about 55 trillion.*“ Kanjorskis Aussage wird dadurch perspektiviert, also durch die Bestimmung eines ‚Wir‘, dessen Leihe als plumper Diebstahl erscheint. Suggestiert wird, dass es sich sowohl beim Vorgehen der Banken als auch den politischen Entscheidungen jeweils um Diebstahl handelt. Anders formuliert: ‚This is about the banks and political actions.‘

Mit dem nächsten Schnitt und einem erneuten Umschwung der Musik, dem langsamen Ausklingen der Bläser und einem neuansetzenden Streicher-Loop, folgt ein erklärender Einschub eines zweiten, sonoren Sprechers auf einem Fernseher, der an einer Brüstung in einer Markthalle angebracht ist. Er hält einen Geldschein quer in den Händen: „*You know what \$1 trillion is? \$1 trillion is one of these turned on its side.*“ Im Umschnitt ist er auf einem Bildschirm an einer Hausfassade zu sehen, darüber ein roter Börsenticker entlangziehend; zwei Männer schauen hoch: „*piled dollar upon dollar, until you get to a pillar 67.000 miles high. That's nearly 2,5 times around the earth.*“⁶⁰ Der Talking Head auf dem Bildschirm wird mit dem Stichwort „*pillar*“ von der Animation einer Weltkugel abgelöst, um die sich Geldscheinketten mehrfach winden; dazu erklingen verschiedene Soundeffekte.⁶¹

Die Erzählung zu den Ereignissen vom 18. September setzt sich anschließend fort, im Wechsel vom vorherigen Sprecher („*As bizarre as Paulson was in a lot of ways, he got it. He got it immediately. And when he called these guys together and*

⁶⁰ Zu dieser eingefügten Erläuterungspassage passt, dass diese Stimme (oder dieser Talking Head) im weiteren Film nicht noch einmal wieder kehrt und keine Bauchbinde erhält.

⁶¹ Dieser Vergleich mit dem Ziel, den Zahlenwert Trillion zu erklären, wird nicht der einzige im Film bleiben: Bei TC: 01:05:22 wird erläutert, dass man über 31.500 Jahre leben müsste, um eine Trillion Sekunden gelebt zu haben. Dazu sieht man die Großaufnahmen sich bewegender Sekundenzeiger auf Uhren. Zwei unterschiedliche Vergleiche für eine Trillion in Raum und Zeit, in Bewegung und Dauer.

said, you know boys, we got a problem.“⁶²) zu Kanjorski in der *c-Span*-Sendung als einem jener angesprochenen „guys“ und seiner Selbstbeschreibung: „You know, we’re not any geniuses in economics or finance, we’re representatives of the people“ und wieder zurück zum Off-Sprecher und dessen (Rollen-)Appell: „If we don’t act quickly what we could have: financial armageddon. 25 trillion. 50 trillion. 500 trillion. Nobody knew. This market was going south and as cash was literally flooding out of the system the bell started hitting.“⁶³

Bildmotive und Bewegungsimpulse werden auffällig in der audiovisuellen Rede fortgeführt, variiert und moduliert. In diesem Abschnitt sind es insbesondere kreisförmige Bewegungen zu oder weg von einem Bildzentrum, die sowohl an die Figuration eines Zusammenkommens als auch an ein Bild des Armageddons geknüpft sind. Der nach außen drängende Bewegungsimpuls wird sich in Explosionsbildern fortsetzen. Nicht zuletzt darin, wie auch durch wiederkehrende Begriffe und Gedanken über mehrere Sprecherwechsel hinweg, mit denen sich Intensitätswechsel und -umbrüche verbinden, konstituiert sich eine gemeinsame Rede. Gewissermaßen durch den auswärts gerichteten Bewegungsimpuls der vorherigen Bilder wird das „far broader“ als Merkmal einer im Folgenden behaupteten Wahrheit vorbereitet: „Anybody who labels this as a subprime crisis doesn’t really know what they are talking about. The truth is that it is far broader.“

Verschiedene Gründe („a combination of things“) für eine ausgeweitete Krisenlage werden genannt: Mehrfach „greed“, schließlich die toxische Kombination von „big government“ und „wall street“. Zu unterschiedlichen Archivbildern werden Erklärungsansätze vorgetragen, aufgeworfen, verworfen und ergänzt.⁶⁴ Mit den letzten drei Sprechern dieser Passage und dem Bild eines konspirativen Treffens wandelt sich eine mehrfach sich wiederholende melodische Abwärtsbewegung zu einer Aufwärtsbewegung und einem Crescendo. Nicht zuletzt aufgrund dieses Crescendos sowie einer in die Tiefe gerichteten Kamerabewegung über

62 Dazu sieht man eine leicht untersichtige Aufnahme von zwei Männern, die zu einem Fernseher auf einem Börsenparkett hinaufblicken, auf dem eine Pressekonferenz von Hank Paulson läuft. Diese untersichtige Perspektive setzt noch die (Blick-)Serie der beiden vorherigen Einstellungen fort. Es folgt eine (Zeichentrick-)Einstellung aus der PSA IT’S EVERYBODY’S BUSINESS, in der eine Gruppe von Männern hastig zusammenrennt und einen geschlossenen Kreis formt.

63 Zum ersten Satz, der nach einer Tonmontage klingt, sieht man die Großaufnahme einer Zeitung, in deren Mitte ein kreisrunder Brand, ein kleines Feuer sich nach außen ausbreitet, und zum zweiten Satz die Schwarz-Weiß-Einstellung eines Tisches, auf dem eine große Menge an Geldscheinen liegt, weitere in die Mitte geworfen oder von verschiedenen Armen, die ins Bild reichen, gegriffen werden. Noch einmal dichter an den Geldberg heran springt der Blick im Umschnitt eines Blow-Ups.

64 Es wiederholt sich Found Footage von einer Spielszene mit einem Mann in einem Büro, der nach einem Geldbündel greift, das an einem Haken von oben ins Bild hängt (Abb. 35).

Geldscheine hinweg (mit halb transparenten Überblendungen von aufschlagenden Eiern und zerbrechenden Gläsern) erscheinen die folgenden Worte jener sornen Stimme des vorherigen Trillion-Erklärungseinschubs als Höhepunktfigur eines (Zwischen-)Fazits: „*We just dumped 6,5 trillion dollars, 7 pillars 67.000 miles high of single dollar bills into what pit? A pit. A political recklessness. Indecision. Fecklessness and favouritism.*“

Expositorische Dokumentationen beginnen häufig mit einer Sequenz, die den argumentativen Bogen vorwegnimmt und als Teaser oder *propositio* der klassischen Rhetorik fungiert. Auch in diesem Fall werden thematische Anker gesetzt und metaphorische Bildszenarien etabliert, die im weiteren Verlauf wiederholt aufgegriffen werden. Insbesondere den zweiten Teil der Anfangssequenz prägt ein Prinzip der Bebilderung, wenn sich jeweils kurz abwechselnd Bilder an einzelne Aussagen oder Formulierungen der verschiedenen Sprecher heften und unterschiedliche metaphorische Szenarien aufrufen.⁶⁵ Dabei gibt es eine Vielfalt von wiederkehrenden Motiven und metaphorischen Bildszenarien: seien es Bilder der Zauberei, des Kartenspiels, von Casinos, Haien, Explosionen, Geldscheinen, Diebstählen, Überfällen, Schattenmännern und Körpern im (Un-)Gleichgewicht (Abb. 35).



Abb. 33: Außen-Vor in der Anfangssequenz von GENERATION ZERO.

In der Schauanordnung von Personen in einer Markthalle und auf der Straße, die zu Tickern und Monitoren aufblicken, während ein ins Bild montierter ‚Experten‘-Sprecher die Zahl Trillion veranschaulicht (Abb. 33), ist auch hier eine Konstellation des Nicht-Wissens, des Nicht-Verstehens als metaphorisches Außen-Vor inszeniert. Allerdings wird hier keine Gemeinschaft von betroffenen Körpern inszeniert, kein Raum eines gemeinsamen Schauens aufgespannt durch den Wech-

⁶⁵ Dies umfasst unterschiedliche Wort-Bild-Beziehungen: Beispiele der gesprochenen Rede werden als Motiv aufgegriffen (ein in der Wüste abstürzendes Flugzeug zu „*explaining airplane crashes on gravity*“), Formulierungen werden ironisch metaphorisiert (etwa der „*withdrawal*“ als Bankraub) oder metonymisch bebildert (ein Tisch voller Geldscheine zur Steigerungsaufzählung „*25 trillion. 50 trillion. 500 trillion.*“).

sel von Großaufnahmen zwischen Gesichtern und Tickern. Bilder des Außen-Vor etabliert GENERATION ZERO vielmehr in einer Frontalperspektive auf (Fernseh-) Bildschirme. Diese stehen in einer Serie von Fernsehbildern mit frontal zur Kamera ausgerichteten Sprechern; Fernseher, die an verschiedenen Orten platziert sind (Abb. 34): im Büro, im öffentlichen Raum, in verschiedenen suburbanen privaten Innen- und Außenräumen, hineinmontiert in historisches Found Footage ...



Abb. 34: Fernsehbilder in der Anfangssequenz von GENERATION ZERO.

Die Präsenz der Fernseher durchdringt den filmischen Raum der Montage als Bild einer umfassenden Mediatisierung. Darin verhält sich die Sequenz einerseits zur Gegenwart zirkulierender audiovisueller Bilder jenseits des Kinos, in Zeiten des Internets. Andererseits figuriert GENERATION ZERO damit gerade ein Misstrauen gegenüber einer Mediatisierung. Entscheidend ist die Inszenierung von Fernsehbildern mit Blick auf einen paranoiden Modus: also die Inszenierung im Sinne einer Paranoia, die einer Medialität entspringt.⁶⁶ In dieser Hinsicht ist jener

⁶⁶ Für Häuke Lehmann ist die „Mediatisierung des Filmbildes, seine Konstituierung als Bild von einem Bild“ ein zentrales Kriterium der Affektpoetik der Paranoia im New Hollywood-Kino. Vgl. Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood*, S. 160. Auch die Kriterien der „Konstituierung der einzelnen Einstellung als Fragment“ sowie die *Fragmentierung als durchgängiges Prinzip*“ und

Umschwung gegen Ende der Sequenz herauszustellen, der damit einhergeht, dass ein weiterer Sprecher auf mehreren Mattscheiben einer ganzen Wand aus Fernsehern zu sehen ist, die übrigen zeigen eine wehende amerikanische Flagge: „*And I got some bad news for you, this wasn't an accident. This was the result of conscious decision making and some very bad judgment.*“ Im Umschnitt zur Großaufnahme eines Fernsehapparats ist, erneut von flirrenden Soundeffekten begleitet, ein Flackern am Bildrand zu erkennen und dadurch die Medialität des Fernsehbilds in Szene gesetzt. Mit dem Modus der Paranoia rückt eine Stilisierung der Wahrnehmung in den Fokus.⁶⁷ Richard Hofstadter spricht von einem paranoiden Stil, „a way of seeing the world and of expressing oneself.“⁶⁸ Für den „paranoid spokesman“ sei die Geschichte eine Verschwörung: „History is a conspiracy, set in motion by demonic forces of almost transcendent power.“⁶⁹ Dabei betont Hofstadter das Ausmaß einer solchen Wahrnehmung: „The paranoid spokesman sees the fate of this conspiracy in apocalyptic terms – he traffics in the birth and death of whole worlds, whole political orders, whole systems of human values.“⁷⁰ Dies betrifft eine (krisenhafte) Zeitlichkeit: „He constantly lives at a turning point: it is now or never in organizing resistance to conspiracy. Time is forever just running out.“⁷¹ Der „apocalypticism of the paranoid style“ ähnele stark einem hoffnungslosen Pessimismus, sei aber kein solcher. Die (rhetorische) Funktion apokalyptischer Warnungen sei es, „passion and militancy“ zu erregen, durchaus im Anklingen von christlichen Themen.⁷² Das Bild einer solchen

eine „alles erfassende[n], alles vermögende[n] Montage“ sind für GENERATION ZERO relevant. Vgl. Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood*, S. 146 und 168. Ist es doch hier gerade eine ausgedehnte Ausdrucksbewegung, die eine Vielzahl von Fragmenten als „combination of things“ zusammenführt.

67 Hauke Lehmann untersucht den Modus der Paranoia für das Kino des New Hollywood „als eine spezifische Art und Weise der Verwobenheit filmischer Wahrnehmung und filmischen Ausdrucks“. Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood*, S. 127. Er analysiert eine Affektpoetik der Paranoia mit Blick auf die poetische Logik des Paranoia-Films im New Hollywood und beschreibt ein „Spannungsfeld von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Fragmentierung und Totalität“. Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood*, S. 132.

68 Richard Hofstadter: *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*. Cambridge 1964, S. 4. Hofstadter entlehnt den Begriff der Paranoia, durchaus Unterschiede markierend, aus der klinischen Psychologie. Er untersucht vor allem die extreme politische Rechte, auch wenn der paranoide Stil nicht auf diese zu beschränken sei. Hofstadter verwendet den Begriff der Paranoia explizit pejorativ. Vgl. Hofstadter: *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, S. 5.

69 Hofstadter: *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, S. 29.

70 Hofstadter: *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, S. 29.

71 Hofstadter: *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, S. 30.

72 Zu ihrer Funktion schreibt Hofstadter: „[Such apocalyptic warnings] portray that which impends but which may still be avoided.“ Hofstadter: *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, S. 30.

Apokalypse (durchaus in biblischer Referenz) lässt sich für die „abyss“-Sequenz von GENERATION ZERO beschreiben.

Die thetische Verneinung eines „*accident*“ verbindet diesen Beginn einer Fazit-Hinführung mit der Szene einer *Breaking News*-Figuration aus INSIDE JOB, in der ebenfalls am Ende ein „*accident*“ zurückgewiesen wird. Die Rede vom „*conscious decision making*“ legt hier eine Verschwörung nahe, die bewusste Herbeiführung einer Lage. Es folgt Kanjorskis Analogie eines Auf-dem-Meer-Ausgesetztwerdens mit Aufnahmen einer stürmischen See und eines im Meer auf die Kamera zu schwimmenden Hais:

And somebody flew us in the middle of the Atlantic Ocean without a life raft, we are trying to determine what's the closest shore and whether there is any chance in the world to swim that far. We don't know.

Der erneute Rückbezug auf den 18. September wird im folgenden Kommentar einer anderen Stimme explizit gemacht: „*And that's when Paulson hit the panic button. And that's what we saw on September 18th.*“⁷³ Die Ereignisse jenes Tages werden als „*bad judgment*“, als Panikreaktion perspektiviert.⁷⁴ Die Darstellung von Bedrohungsszenarien und einer nervösen Stimmung überkreuzen sich in der Sequenz mit unterschiedlichen Problem- und Krisenlagen: Problematisch erscheint nicht nur die Entwicklung des Immobilienmarkts und der drohende Kollaps des Finanzsystems, sondern die politische Führung und ihre Entscheidungsfähigkeit.

Schließlich wird die Frage nach den Gründen am Schluss der gesamten Sequenz noch einmal explizit aufgeworfen, während historische Aufnahmen von den *Black Panthers* zu sehen sind, von Demonstranten, die einen Geldschein anzünden, und einem Demonstrationszug, der ein großes rotes Banner der „*Communist Party USA*“ voranträgt:

How did this happen? There is a lot of blame to go around. One of the things that happened was the institutionalization of many of the ideas of the 1960s, affecting the future of our country in a very concrete way.

Es folgt jene Found Footage-Aufnahme einer Küche aus den 1950er Jahren: Auf der Theke steht ein Fernseher mit einem hineinmontierten Bild eines Sprechers vor weißem Hintergrund, in das die Kamera eintaucht: „*Ideas have consequences. And we are seeing the consequences of the ideas of the 1960s unfold in our society*

⁷³ Die Aufnahme Paulsons auf einem Fernseher am Börsenparkett, aus einer untersichtigen Perspektive, bildet einen weiteren Rückbezug innerhalb der Sequenz zu jener vorherigen Einstellung von der Börse, wenn der erste Sprecher berichtet, dass Paulson die „*guys*“ zusammenrief.

⁷⁴ Offen bleibt die Relation vom „*conscious decision making*“ und dem unbenannten „*somebody*“, also das Verhältnis zu konkreten Personen.

*all around us.*⁷⁵ Das Eintauchen in den Fernseher ist hier auch das Auflösen jenes Raums der 1950er Jahre. „*Consequences*“ werden hier erlebt als jene Raumauflösung, ein Übertritt, der noch einmal durch die flirrenden Surr-Geräusche verstärkt wird. Zum Eindruck, dass jenes ‚Entfalten um uns herum‘ ein unheimlicher Vorgang ist, tragen sowohl die knisternden Geräusche bei als auch der Sog einer zeitlichen Dehnung. Nicht nur ist die Kamerabewegung deutlich langsamer als bei jener ersten Rückwärtsbewegung heraus aus einem Fernsehbild, auch ist die Einstellung mit 12 Sekunden deutlich länger als alle anderen zuvor in der Montage (Abb. 36).

Die audiovisuelle Rede, in der sich (,Experten‘-)Stimmen fast reibungslos auflösen und wiederkehrende Sprecher-Fernsehbilder mit heterogenen Found Footage-Bildern verwoben sind, ist geprägt von einem hohen Tempo im Wechsel von Metonymien, Vergleichen und Metaphern wie auch vom Rhythmus des Sprechens und den Sprecherwechseln (mit ihren jeweiligen Intensitäten) im Fluss der Bilder. In diesem Fluss funktionieren einzelne Einstellungen als Schlaglichter, Akzente und Bewegungsimpulse. Dabei sind es gerade diese (durchaus heterogenen) Bewegungsimpulse, die zu einem Vorwärtsdrängen beitragen. Sie lassen sich nicht einfach dem gesprochenen Wort unterordnen, sondern bilden eigene (Wiederholungs-)Muster aus, etablieren Verknüpfungen und Bedeutungszusammenhänge zwischen verschiedenen Aussagen und Begriffen.

Dieser zweite Teil der „abyss“-Sequenz verbindet Erklärungen mit einer (Zeitzeugen-)Nacherzählung, das ‚Ausmalen‘ einer Problem-, Krisen- und Katastrophenlage mit Gründen für diese. Umbrüche einer strukturierten audiovisuellen Rede lassen sich im Zusammenspiel von Sprecherwechseln, einer Dynamik der Einstellungsdauer sowie Klammerfiguren von wiederkehrenden Bildmotiven zwar konstatieren, zentral ist aber der Sog einer hochfrequenten, ausgedehnten Ausdrucksbewegung, in der unterschiedliche Abschnitte durch wiederkehrende Bildmotive und Stimmen verflochten sind. An erster Stelle steht – nicht zuletzt durch die durchgehende Modulierung der Musik – die Kohärenz einer nicht abreißenden Bewegung. Auch wenn einzelne Abschnitte wie der Trillionen-Vergleich durchaus in der inszenatorischen Gestaltung abgesetzt sind, bleiben sie eng verwoben mit der Bewegung als Ganzes – zum Beispiel in diesem letztgenannten Fall durch das Aufgreifen des Sprechers und des spezifischen Vergleichs in einer längeren Kamerafahrt in die Tiefe als (scheinbarer) Höhepunkt. Durchaus zentral ist die wiederkehrende Inszenierung von solchen Momenten, die einen Abschluss der Bewegung erwarten lassen, aber nach denen

75 Die Formel „*Ideas have consequences*“ ist der Titel eines Buches von Richard M. Weaver aus dem Jahr 1948, das als konservative Philosophie bezeichnet werden kann. Richard M. Weaver: *Ideas Have Consequences*. Chicago / London 1948. Weaver wird teilweise auch der „New Rhetoric“ zugeordnet. Vgl. Duffy, Jacobi: *The Politics of Rhetoric*.

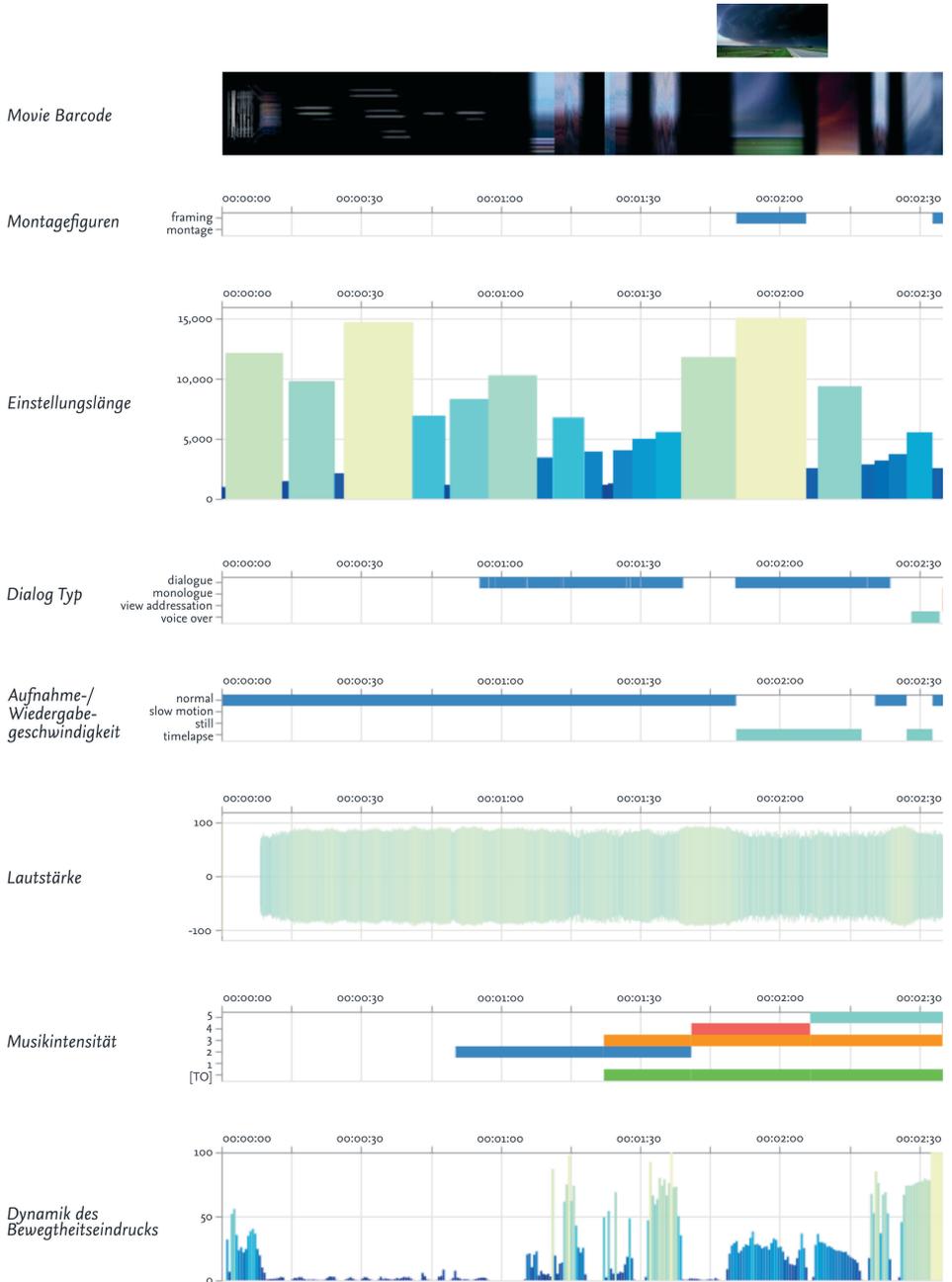
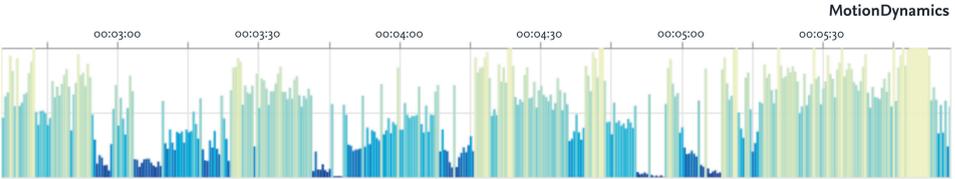
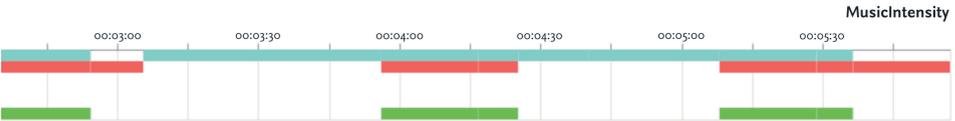
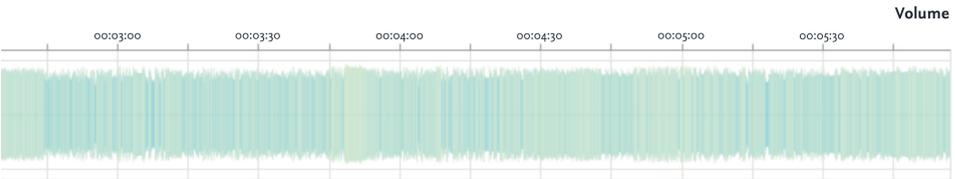
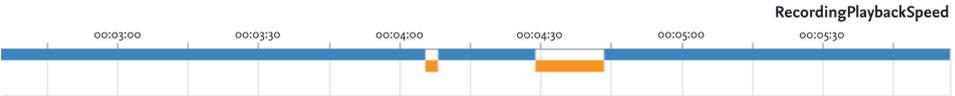
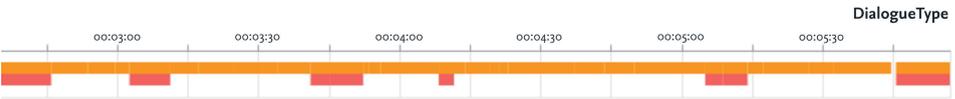
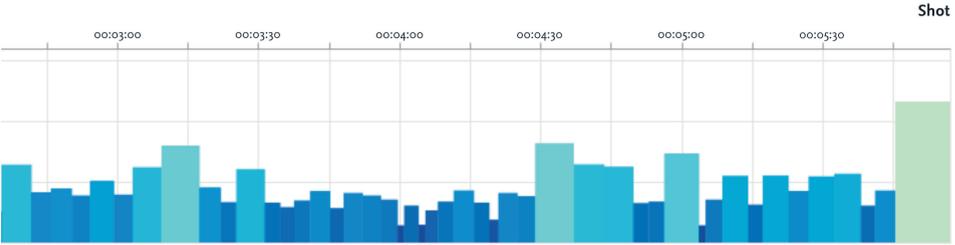


Abb. 36: AdA-Timeline für die Anfangssequenz von GENERATION ZERO (TC: 00:00:00–00:05:58).



| | |
|--|---|
|   | <p>You know what \$1 trillion is? \$1 trillion is one of these turned on its side, piled dollar upon dollar, until you get to a pillar 67,000 miles high. That's nearly 2.5 times around the earth.</p> |
|  | <p>And we had borrowed about 55 trillion.</p> |
|    | <p>You have to understand that in the history of the financial world we never had 786 billion dollars be withdrawn from, quote, unquote, "safe money market accounts." This was about the banks. This was about the withdrawal of maybe \$2 trillion, and like the world's biggest margin call.</p> |
|  | <p>You know we're not any geniuses in economics or finance, we're representatives of the people.</p> |
|   | <p>As bizarre as Paulson was in a lot of ways, he got it. He got it immediately. And when he called these guys together and said, you know, boys, we got a problem.</p> |
|     | <p>If we don't act quickly what we could have: financial Armageddon. 25 trillion. 50 trillion. 500 trillion. Nobody knew. This market was going south and as cash was literally flooding out of the system the bell started hitting.</p> |
|   | <p>Anybody who labels this as a subprime crisis doesn't really know what they are talking about. The truth is that is far broader.</p> |
|   | <p>It is a combination of hybrid things, and greed.</p> |
|   | <p>People were greedy in the 1950s, they were greedy in the 1970s, the 1990s. Why should greed suddenly in this decade have caused a problem? People are always greedy. It's [...] explaining airplane crashes on gravity.</p> |
|   | <p>We subsidized people's losses. And we also subsidized their greed.</p> |
|   | <p>We had this toxic combination of big government and bad with [...] wall street.</p> |
|   | <p>Decades of easy money.</p> |
|   | <p>We divorced risk from accountability.</p> |
|  | <p>We just dumped 6,5 trillion dollars, 7 pillars 67,000 miles high of single dollar bills into what pit? A pit. A political recklessness. Indecision. Fecklessness and favouritism.</p> |

Abb. 37: Sprecherwechsel im zweiten Teil der Anfangssequenz von GENERATION ZERO (TC: 00:02:36–00:05:58).

sich die audiovisuelle Rede ungebremst fortsetzt. So etwa jene überblendete Kamerafahrt über Geldscheine, auf die ein Abschnitt zur Immobilienkrise folgt; aber auch jene zweite Einstellung eines Fernsehauftritts Paulsons, während der der erste Sprecher zu hören ist, mit dem dieses Segment beginnt („*And that’s what we saw on September 18th.*“).

Es stellt sich die Frage, ob GENERATION ZERO im Kern auf eine strukturierte Argumentationsvermittlung zielt. In den gesprochenen Äußerungen lassen sich zweifelsohne zahlreiche thetische Formulierungen finden. Dabei sind die einzelnen Erklärungen, Berichte und Begründungen verschmolzen in der Figuration eines „*far broader*“: der (Un-)Übersichtlichkeit einer Krisenlage, die nicht nur einen drohenden (System-)Kollaps, sondern die politische Nervosität und „*indecision*“ umfasst. Primär arbeitet die Sequenz mit der kognitiven und affektiven Überforderung der Zuschauer*innen. Schließlich zielt die affizierende Bewegung dieser Anfangssequenz, die die argumentativen Prozesse grundiert, auf eine körperliche Erschöpfung. Ein Effekt des Auslaugens und Zermürbens rührt daher, dass dem Publikum in diesen ersten sechs Minuten quasi keine Pause gegönnt wird. Von den expulsiven Richtungen des Zorns zur ausgedehnten Schilderung jener Lage des „abyss“ und der finalen Enthüllung ihres Ursprungs in den 1950er Jahren erstreckt sich eine Dynamik, die zwar moduliert wird, aber ohne merkliche Ruhephasen auskommt, sondern vielmehr eine ständige Steigerungsbewegung bildet. In der Dauer der Wahrnehmung ließe sich die Dynamik auf Seiten des jeweilig Zuschauenden auch als ein anhaltendes Crescendo beschreiben, mit einer eigentümlichen Erfahrung der Steigerung bei gleichzeitiger Stasis, als ein Zusammentreffen von Veränderung und Unveränderlichem. Körperlich anstrengend ist die Sequenz, weil es kaum Momente einer Spannungsentladung, kaum Momente der Ruhe gibt: Sie bewegt sich in fast andauernder Anspannung.⁷⁶ Aus diesem Grund ließe sich auch von einer (affektiven) Verausgabung sprechen. Für den Ausdruck dieser Sequenz trifft Hofstadters Beschreibung eines paranoiden Stils zu: „*overheated, oversuspicious, overaggressive, grandiose, and apocalyptic in expression.*“⁷⁷ Entscheidend ist jedoch die Weise, in der die Anfangssequenz von GENERATION ZERO auf die Erschöpfung mentaler, körperlicher, physischer und psychischer Kapazitäten zielt. In der aus Fragmenten einen Zusammenhang etablierenden, hochfrequenten Montage wird das Individuum adressiert als verkörperte, begrenzte menschliche Wahrnehmung, die nicht alle (angedeuteten) Relationen überblicken, alle Impulse und Fragmente fassen kann und darin noch in der Strukturierung der filmischen Wahrnehmung doch ein Gefühl für ein Ganzes präsentiert

⁷⁶ Vgl. Bakels: *Audiovisuelle Rhythmen*, S. 115.

⁷⁷ Hofstadter: *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, S. 4.

bekommt. In dieser Hinsicht ist die Umlenkung und finale Verdichtung expulsiver Akzente im Parcours der zusammenhängenden Ausdrucksbewegung zentral für die Intentionalität einer Schuldzuweisung.⁷⁸ Bevor mit Blick auf die Darstellung einer komplexen Krisenlage eine affektive Überwältigung gegen ein ‚vordergründiges‘ Zielen der Sequenz auf kognitives Verstehen und Erklären ausgespielt wird, ist eine Überforderung zunächst als Teil der audiovisuellen Argumentation zu beschreiben.

6.5 Eine Krisen-Rede in Perspektive eines Geschichtsmodells

Die Verortung der ‚alternativen‘ Krisenerklärung von GENERATION ZERO im audiovisuellen Finanzkrisendiskurs anhand verschiedener Topoi verdeutlicht die Verschränkung von argumentativen Prozessen und Affizierungsdynamiken, deren spezifische Form es zu fassen gilt. Die Krisenrhetorik lässt sich in ihren Orientierungen auf Gegenstand, Publikum und Rhetor analysieren. Sie entwirft – moduliert durch das ambivalente Sturm-Motiv – die Lage eines potenziell katastrophalen politischen Handelns, das empört und eine politische Gegenbewegung erfordert oder eröffnet. Bevor ich die weitere Entfaltung des Sturm-Motivs hinsichtlich einer sich formierenden Protestbewegung untersuche, möchte ich auf die Koordinierung von Sprecherpositionen als Aspekt der filmischen (Multi-)Perspektivität eingehen, um davon ausgehend das Geschichtsdenken des Films vergleichend in den Blick zu nehmen.

Die Frage nach dem Bild des Sprechens hat sich bereits mit Blick auf Topoi im audiovisuellen Finanzkrisendiskurs gestellt, etwa mit der *Breaking News*-Figuration von INSIDE JOB, in der Konstellation von Dokumentarfilmen, Nachrichten sowie Rhetoriken politischer Reden und ihren Darstellungen. Wie sich in der Anfangssequenz ankündigt, inszeniert GENERATION ZERO eine audiovisuelle Rede durch abwechselnde, mit dem Score verwobene Stimmen, die den gesamten Film, dessen Perspektive und Haltung trägt. Jeweils werden Einstellungen von Sprechenden vor weißem Hintergrund, meist eingeführt durch Bauchbinden, kombiniert mit unterschiedlichen Found Footage-Aufnahmen.⁷⁹ Im Vergleich dazu operiert INSIDE JOB mit Matt Damon

⁷⁸ Zur Unterscheidung von Verankerungspunkt, „worüber gezürnt wird“ und Verdichtungsbe-
reich, „auf den man zornig ist“ in Bezug auf den Zorn als Unrechtsgefühl siehe Schmitz: *Das
Reich der Normen*, S. 60–66.

⁷⁹ Wenige Sprecher nehmen eine gesonderte Stellung ein, so wie in der Archivaufnahme Kan-
jorskis als Zeitzeuge in der Anfangssequenz oder in einem kurzen Ausschnitt von US-Präsident
Barack Obama am Ende einer späteren Szene: Die Szene *STOP Obama's spending to avoid disaster*
(TC: 01:09:04–01:16:11) endet mit einer Nahaufnahme von Obama: „I feel absolutely, uh, convin-

als Erzähler-Voiceover und der Stimme des Regisseurs Charles Ferguson als Fragesteller aus dem Off. Eine Varianz von Interviews deutet sich in der Titelsequenz an, die deren Aufnahmeprozess in Szene setzt. So gibt es einige Interviewte, die vom Film in die Enge getrieben werden. Etwa der Lobbyist Scott Talbott als Stellvertreter und Sprecher der Finanzwirtschaft in der Szene *Crime as part of the business* (TC: 00:18:05–00:21:53). Der Film erhebt (auf die Frage Fergusons: „*Are you comfortable with the fact that several of your member companies have engaged in large-scale criminal activity?*“) Einspruch gegen die Bemerkung des Lobbyisten („*Criminal activity shouldn’t be accepted, period.*“) in der Form einer ironischen Montagesequenz, mit dem BTO-Song *Takin’ Care of Business* rhythmisiert, die sich Modalitäten und Figurationen des Gangster- und Mafiafilms für ihre audiovisuelle Argumentation eines fehlenden Punkts aneignet.⁸⁰

Während in *INSIDE JOB* der Raum des Interviews entscheidendes Moment der jeweiligen Sprecher-Charakterisierung ist, sind alle Sprecher*innen in *GENERATION ZERO* vor einer einheitlichen, weißen Fläche kaum einmal länger zu sehen. Dass Stimmen sich ergänzen, Argumente über Sprecherwechsel hinweg fortgeführt werden, ist kein Alleinstellungsmerkmal. Sowohl *INSIDE JOB* als auch *CAPITALISM: A LOVE STORY* sind sprachlastig, mit wenigen Passagen, in denen nicht gesprochen wird.⁸¹ In *GENERATION ZERO* sind Pausen *einer* Rede allerdings sehr viel markanter an eingeblendete Zwischentitel und kurze Stille-Momente gebunden. Die Abschnitte zwischen diesen Stille-Einschnitten erscheinen im Vergleich zu den beiden anderen Filmen als sehr viel homogenere (Lautstärke-)Blöcke. Die deutlich markierten Einschnitte nach Sequenzen bilden die Kehrseite zu deren durchgehend hoher Intensität, die von musikalischen Loops und heterogenen Found Footage-Montagen geprägt ist. So auch die

ced that we’re going to get this economy back on track.“ TC: 01:16:05. Der Zusammenhang der Szene lässt die behauptete Überzeugtheit zweifelhaft erscheinen.

⁸⁰ Das „*period*“, eine Zeitlichkeit des (finalen) Stoppens wird in der Montagesequenz durch ein von Damon gesprochenes „*Again, and again, and again*“ und eine zugespitzte, serielle Darstellung der Finanzwirtschaft als Verein krimineller Wiederholungstäter konterkariert. Die Erfahrung der „*financial companies*“ als organisierte Kriminalität in der Anklage eines filmischen Rhetors entzündet sich am Konflikt des fehlenden Punkts und findet seinen Verdichtungsbereich im Lobbyisten, wenn nach der Sequenz noch einmal auf diesen zurückgeschnitten wird („*When you’re this large, and you’re dealing with this many products and this many customers, mistakes happen.*“). Dies ist (nur) ein Beispiel für anklagende, entlarvende Interviews, in denen es kein Entkommen aus dem Kader gibt, der Kamerablick auf die Gesichter und Körper der Interviewten fixiert ist und sich eine Montage gegen diese richtet.

⁸¹ Siehe den Vergleich der automatisch generierten Yamnet Speech-Annotationen, also der algorithmisch identifizierten Redeabschnitte, sowie der Lautstärke im *AdA Annotation Explorer*: [https://ada.cinepoetics.org/explorer/?r\[\]=m_12_n_0-108&r\[\]=m_16_n_0-108&r\[\]=m_03_n_0-108&ui=kfc&unit=movie&view=list](https://ada.cinepoetics.org/explorer/?r[]=m_12_n_0-108&r[]=m_16_n_0-108&r[]=m_03_n_0-108&ui=kfc&unit=movie&view=list) (letzter Zugriff: 19.01.2024).

knapp sechsminütige Anfangssequenz, die auf einem Schwarzbild endet. Langsam blendet ein neuer Zwischentitel ein, während die Musik verklingt und für 10 Sekunden kein Ton zu hören ist:

THE AWAKENING
1966–1986
(überblendet zu:)
Summer of '69

Das zyklische Geschichtsmodell der *Turnings*

Die wiederkehrenden gefetteten Überschriften der Zwischentitel rekurren auf ein generationenbasiertes Geschichtsmodell in *GENERATION ZERO*, das in der Abfolge mehrerer Szenen dargelegt wird. Deren dramaturgischer Verlauf belegt, inwiefern die Inszenierung des Geschichtsmodells mit einer zentralen Dynamik der Affizierung verschränkt ist.

So bildet die Schilderung eines generationellen Gesellschaftsvertrags in der Szene *Society's broken contract* (TC: 00:16:54–00:18:26) eine Phase der Entspannung innerhalb der dynamischen Affizierung (Abb. 38). „*Edmund Burke famously said: 'Society is indeed a contract. But it's a very special one. It's a contract between the dead, the living and those who are yet to be born.'*“ Die Musik setzt mit Synthesizer-Chorgesang ein und wechselt zu ruhigeren Streicherklängen. Beinahe keine Bewegtheit haben die statischen Aufnahmen aus dem Inneren eines historischen Gebäudes, von Statuen, Deckengemälden und Fresken. Sie erschaffen jenseits der Frage, ob die verschiedenen Nahaufnahmen ohne Found Footage-Anmutung tatsächlich im gleichen Gebäude aufgenommen wurden, erstmalig den Eindruck eines zusammenhängenden Raums. Durch zahlreiche Untersichten des Bildraums wird das Verhältnis zur Vergangenheit, die „*duty now to a past*“, erfahren. Die Weitergabe einer „*civilisation*“ wird in dieser vertikalen Orientierung zu einem Herabreichen. Das heißt auf diese Weise verortet sich das ‚Wir‘ der Gegenwart in der Gesellschaft als Generationenvertrag zwischen den (Groß-)Eltern und (Kindes-)Kindern. Das Publikum wird als Medium dieser auf dem Friedhof endenden Übermittlung adressiert.

Nach einem sehr kurzen Schwarzbild ändert sich mit der Erwähnung der 1960er Jahre („*The sixties were a revolution that took our sense of responsibility to the past and our sense of responsibility to the future.*“) der Charakter der Musik, Schwarz-Weiß-(Archiv-)Fotografien sind mit drehenden, seitlichen Vorwärts- und Rückwärtsbewegungen, also einem Ken-Burns-Effekt animiert. Dominant durch dieses permanente Bewegt-Werden des filmischen Bildes wird die Revolution

Edmund Burke famously said: "Society is indeed a contract. But it's a very special one. It's a contract between the dead, the living and those who are yet to be born."

We inherited a civilization from those who went before us and gave it to us. And we are to transmit it.

We are a bridge - between our parents and grandparents on the one side and our children and grandchildren on the other side.

We owe a duty now to our past who taught us the wisdom from which we draw today.

And then we have a duty to the future because our decisions today affect their liberty.

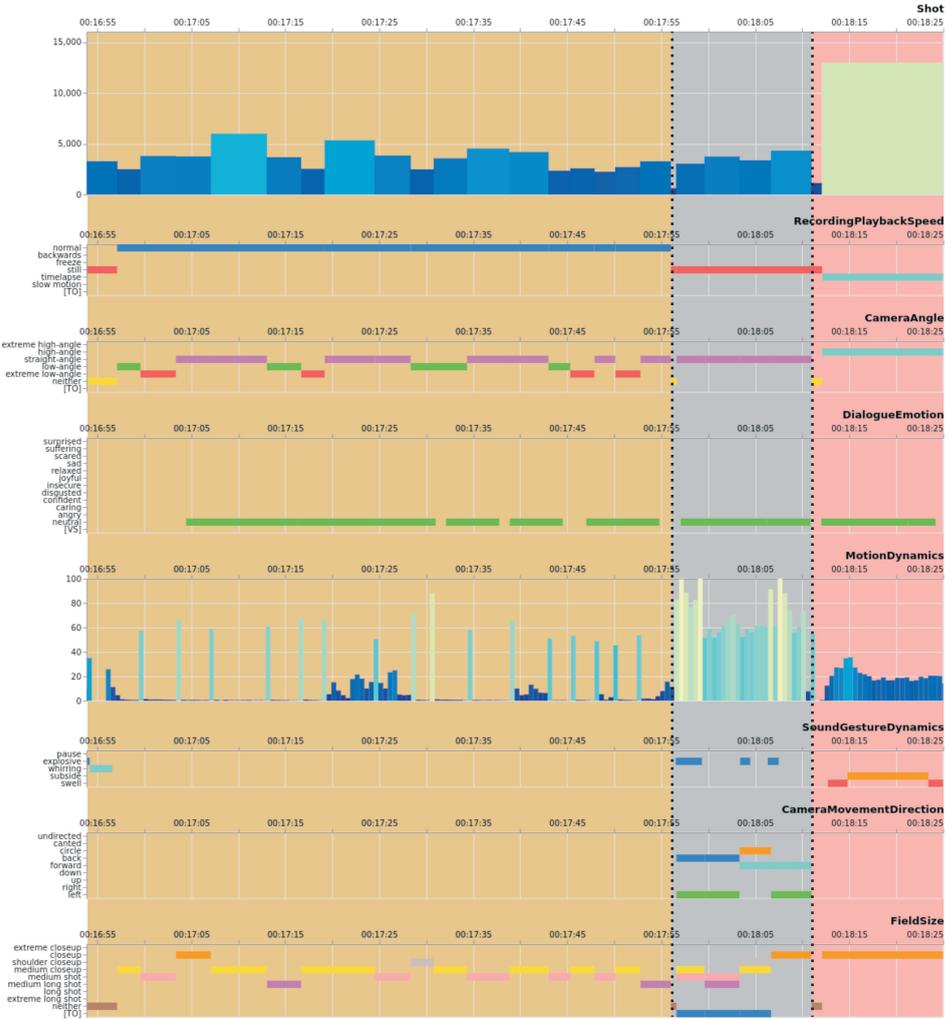
We have to transcend ourselves, we owe some people who gave us the freedom and the material prosperity who are now dead.

The sixties were a revolution that took our sense of responsibility to the past and our sense of responsibility to the future.

And that's why the sixties remain so important and so devastating.

When we look at history we see it naturally divides itself into eras or moods, we call them turnings which are roughly a generation long. So there's a natural correspondance between these turnings.

Abb. 38: Szenischer Verlauf mit AdA-Timeline für *Society's broken contract* (TC: 00:16:54–00:18:26).



figuriert, die im Lichte eines dritten Abschnitts als ‚second turning‘ erscheint. So folgen auf ein längeres Schwarzbild Licht- und Schatten-Bewegungen einer Sonnenuhr in Zeitraffer:

When we look at history we see it naturally divides itself into eras or moods, we call them turnings which are roughly a generation long. So there's a natural correspondance between these turnings.

Die „turnings“ sind durch musikalische ‚mood swings‘ und kurze Schwarzbilder inszeniert. Diese Schwarzbild-Logik wiederum prägt auch die filmische (Makro-)Strukturierung durch Zwischentitel, deren gefettete Überschriften die Benennungen der „turnings“ aus dem Buch *The Fourth Turning* von William Strauss und Neil Howe aufgreifen.⁸² „*The Awakening*“ (1966–1986), „*The Unraveling*“ (1987–2007), „*The Fourth Turning*“ (2008–). An dieser Stelle folgt allerdings ein Zwischentitel, der jenseits der Epocheneinteilung das Prinzip selbst bezeichnet:

THE TURNINGS

In der Szene *The turnings* (TC: 00:18:27–00:19:44) werden die „turnings“ als zyklischer Prozess (der Natur und Kultur) inszeniert (Abb. 39). Den Auftakt zur Szene bildet ein Glockenschlag; Musik und das Ticken einer Uhr setzen ein, dazu Großaufnahmen eines Uhrwerks in Normalgeschwindigkeit. Uhrenaufnahmen sowie der Klang des Glockenschlags formen eine Klammerfigur der Szene, deren letzte Einstellung ein Zifferblatt zeigt, auf dem sich der Sekundenzeiger auf die Zwölf zubewegt. Auf Schlag zwölf ertönt zum Umschnitt auf ein Schwarzbild der Glockenschlag. Mit dieser Klammer figuriert die Szene eine zyklische Wiederkehr. Darin eingefasst sind mehrere Zeitraffererien: zunächst planetarische Bahnen und Kreisläufe des Lichts, vom Sonnensystem zur Erde, dem Aufgehen und Untergehen der Sonne – „turnings“, mehrfach durch Soundgesten akzentuiert. Es folgen zuckende Bilder eines Lebenszyklus, von mikroskopischen Aufnahmen über eine Larve zum Schmetterling: „*Nature likes cycles.*“ Ein natürlicher Rhythmus, „*a pattern*“, das im Folgenden auf Städte, Staaten, Familien als traditionelle (an den Lauf der Sonne geknüpfte) kulturelle Zyklen sowie die Erfindung neuer Zyklen bezogen wird: „*We end up inventing new cycles. So we have the financial market*

⁸² Vgl. William Strauss, Neil Howe: *The Fourth Turning: An American Prophecy – What the Cycles of History Tell Us About America's Next Rendezvous with Destiny*. New York 1997. An dieser Stelle wird nicht dieses Buch und dessen Darstellung des Modells untersucht. Zu Bannons Aufgreifen des Buchs als Traditionalist siehe Joan Braune: *The Outsider as Insider: Steve Bannon, Fourth Turnings, and the Neofascist Threat*. In: Samir Gadesha (Hg.): *Spectres of Fascism. Historical, Theoretical and International Perspectives*. London 2020, S. 207–222.

cycle, we have traffic cycles, we have all kinds of modern high-tech cycles that we simply create.“ Die Erwähnung eines Finanzmarktkreislaufs wird begleitet von der Aufnahme vorbeiziehender Wolken über einer Großstadtskyline, ganz entlang der Beschreibung Meissners zu den Andeutungen der (Multi-)Zeitlichkeit des Finanzsystems. Das Bild ist Ausdruck einer „Finanzmacht“, eines „Ökonomisch-Erhabenen“, wie es Thomas Morsch mit Blick auf Jean-François Lyotards Begriff des Erhabenen diskutiert.⁸³ Die vorbeiziehenden Wolken können in Relation zum Sturm-Motiv gesehen werden, dessen Entdeckung hier das Spannungsverhältnis zwischen natürlichen und menschengemachten Kreisläufen auslöst bzw. menschengemachte als natürliche erscheinen lässt. Die Differenz dieser „cycles“ wird rhythmisch figuriert: Das heißt die Aufnahmen von Planeten und Larven werden sukzessive länger, die Aufnahmen der Wolken und des Verkehrs aber kürzer; der Rhythmus bewegt sich also von einer Entschleunigung zur Beschleunigung.

Historische Aufnahmen von Bombenabwürfen, Attacken von Kriegsschiffen werden mit dem Beginn der Szene *Fourth turnings in American history* (TC: 00:19:43–00:23:22) adressiert als Bilder eines „so-called crisis war“, der eine „series of turnings“ auslöse. Dabei führen die plötzlichen Geräuschakzente der Einschläge und Detonationen zyklisch das Muster der vorherigen „turning“-Figurationen fort. Mit Zeitrafferaufnahmen von verschiedenen Obstsorten, die reifen, bis sie anfangen zu schimmeln und verderben, von Blumen, die welken, wird das Zyklische und Prozessuale der vorherigen Szene aufgegriffen. Erst jetzt bekommen die vier „turnings“ mit Verweis auf die amerikanische Geschichte einen Namen. Das erste sei das „High“, das auf eine Krise folge (hier die 1950er Jahre auf den Zweiten Weltkrieg), das zweite das „Awakening“, das dritte das „Unraveling“ (hierzu werden Vergleiche mit anderen Perioden der amerikanischen Geschichte gezogen – 1990er, 1920er, 1850er, 1760er: „eras that feel very similar“). Das „Unraveling“ führe schließlich zu einem „Fourth Turning“: „And the Fourth Turning is the crisis.“ Zu historischen Schwarz-Weiß-Aufnahmen des Zweiten Weltkriegs spricht „Fourth Turning“-Co-Autor Neil Howe aus dem Off:

And history shows that if an event doesn't trigger a fourth turning, a fourth turning leader will actually encourage one to happen or one will simply hit us because of all the deferred public decisions that weren't made during the recent third turning. This comes to a head in the Fourth Turning.

⁸³ Thomas Morsch: Melancholie des Katastrophenkapitalismus / Schattenwirtschaft der Affektökonomie: Zur (Un-)Sichtbarkeit der Finanzmacht im postkinematografischen Film. In: Irina Gradinari, Nikolas Immer, Johannes Pause (Hg.): *Medialisierungen der Macht: Filmische Inszenierungen politischer Praxis*. Paderborn 2018, S. 121–153, hier S. 130.

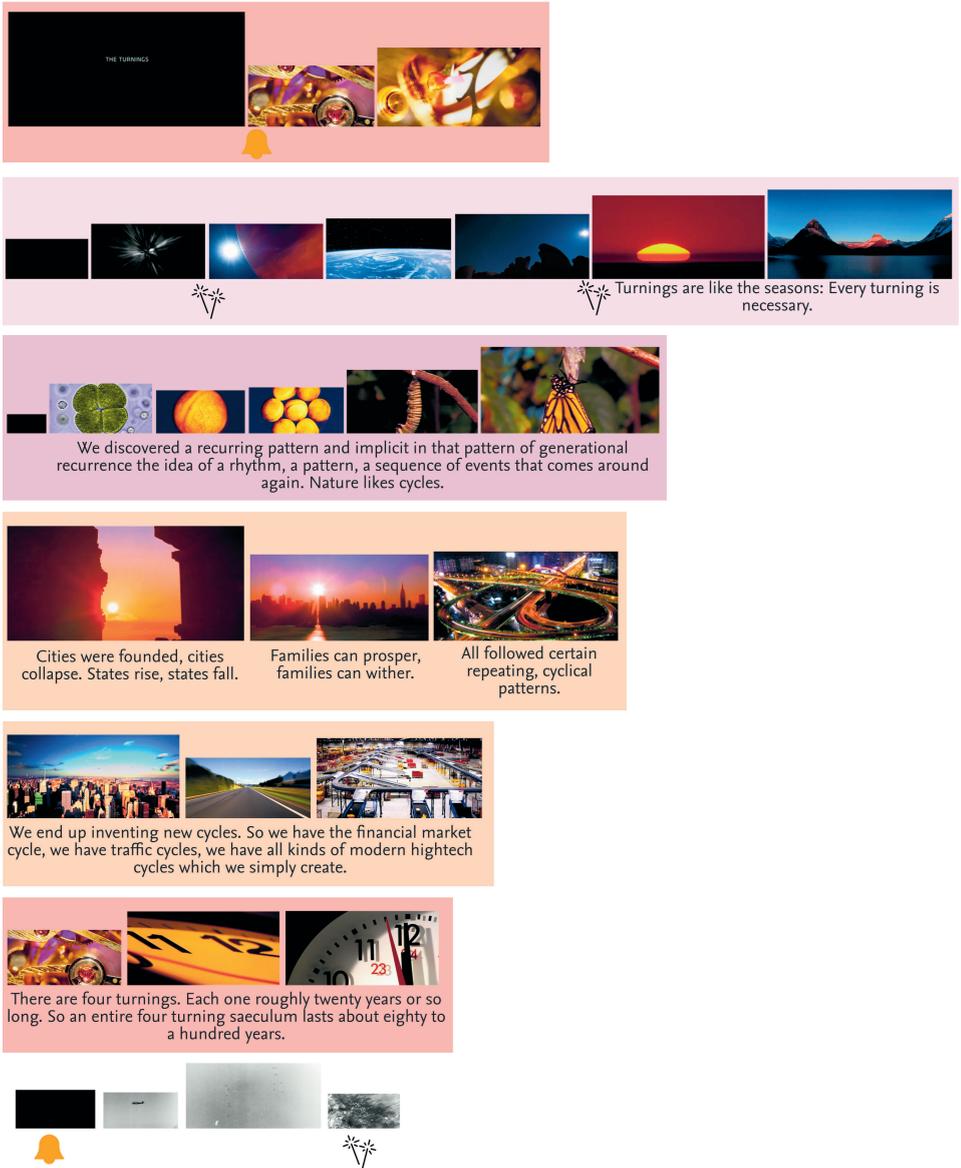
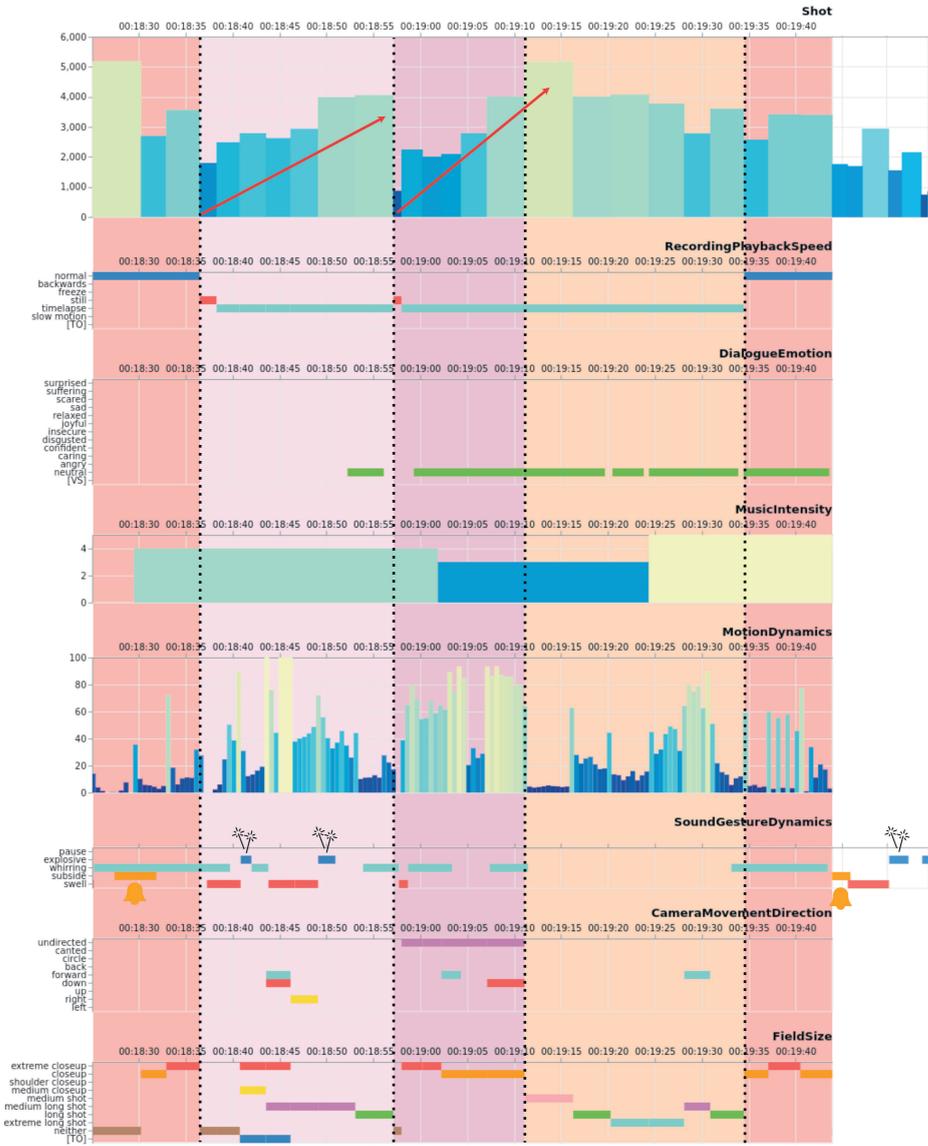


Abb. 39: Szenischer Verlauf mit Ada-Timeline für *The turnings* (TC: 00:18:27–00:19:44).



Abblende zu Schwarzbild. Chorgesang verhallt, Streicher setzen ein. Dazu werden historische „*Fourth Turnings*“ der amerikanischen Geschichte ausgeführt:

These fourth turnings become new founding moments in our nation's history. Obviously, one fourth turning was the period of the American Revolution. Another fourth turning was the Civil War era in which we redefined who we were as a nation. In World War II and the New Deal, think of everything that changed in that era. We reestablished mankind's relationship with technology, government's relationship with the economy, and America's relationship with the world.

Zur Aufzählung der letzten drei Punkte sieht man die Aufnahme einer explodierenden Atombombe und schließlich eine seitliche Bewegung, die den Blick auf den Planeten Erde freigibt, während eine einzelne Frauenstimme einen länger gehaltenen Ton singt. Abblende zu Schwarzbild.

Das „*turnings*“-Modell teilt die Geschichte in Perioden und Epochen ein. Krisen sind dabei sowohl Epochenumschlag als auch die Epoche, die ein „*High*“ ermöglicht. Ein krisenhafter Umschwung führt zum „*Awakening*“ – hier die Revolution der 1960er Jahre –, eine Beschleunigung des „*Unravelling*“ bereitet dann die Krisenepoche vor, die durch einen Kampf geprägt ist, der über alternative Zukünfte entscheidet – hier gar der kulturelle Kampf um die Konzeption der Zeit selbst. Die Krise als Wendepunkt ist ein wiederkehrendes Moment von Krisendramaturgien, so auch in Finanzkrisendarstellungen wie etwa in der *Breaking News*-Inszenierung von *INSIDE JOB*. Allerdings fehlt in der audiovisuellen Komposition von *GENERATION ZERO* hier der (melodramatische) Nachhall, wodurch die Krise des „*Fourth Turnings*“ als positive Erneuerung erscheint. Der Schluss der Szene, der Blick auf den Planeten zum Gesang der Frauenstimme, bildet keine melodramatische Figuration, sondern führt zur geordneten Ruhe des Szenenanfangs von *Society's Broken Contract* zurück.

Aufschwung der 1950er und die Party der Reichen (CAPITALISM: A LOVE STORY)

Die Geschichtlichkeit des Sturm-Motivs von *GENERATION ZERO* ist verschränkt mit der spezifischen Inszenierung eines zyklischen Geschichtsmodells. Dabei ist entscheidend, was Fredric Jameson als Historizität beschrieben hat:

[A] perception of present as history; that is as a relationship to the present which somehow defamiliarizes it and allows us that distance from immediacy which is at length characterized as a historical perspective.⁸⁴

⁸⁴ Fredric Jameson: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London / New York 1991, S. 284.

Mit Bezug auf den Science Fiction-Roman *Time out of Joint* von Philip K. Dick aus dem Jahr 1959 und dessen Repräsentation der 1950er (die sich im Roman als das Jahr 1997 herausstellen) beschreibt Jameson „a trope of the future anterior – the estrangement and renewal as history of our own reading present, the fifties, by way of the apprehension of that present as the past of a specific future.“⁸⁵ Im zyklischen „turnings“-Geschichtsmodell von GENERATION ZERO erscheint die Gegenwart als Vergangenheit eines neuen „High“ im Stile der 1950er Jahre. Diese sind (nostalgischer) Sehnsuchtsort, jene Phase der amerikanischen Geschichte, die Jameson als „privileged lost object of desire“ bezeichnet hat.⁸⁶

Um das Geschichtsdenken von GENERATION ZERO noch einmal zu perspektivieren, bietet sich ein letzter Vergleich mit CAPITALISM: A LOVE STORY an, in dem die „fifties“ ebenfalls eine zentrale Stellung einnehmen. Mit einer persönlichen Kindheitserinnerung Moores an die 1950er Jahre beginnt die Szene *Decline of American Capitalism (Postwar-Reagan)* (TC: 00:14:40–00:21:50), ein kulturgeschichtlicher Abriss der jüngeren US-amerikanischen Geschichte. Diese Perspektive unterscheidet sich von GENERATION ZERO auch mit Blick auf Sprecherpositionen, argumentative und affizierende Prozesse. Die Argumentation der Szene figuriert einen ‚Decline‘ in einer – unterbrochenen – Steigerungs- und Klimaxstruktur, die zwei Höhepunkte, zwei Boomphasen, aufeinander bezieht, wobei sich die zweite durch eine Kontrastfiguration von der ersten unterscheidet. Zugespitzt: Die Party ist nur noch eine Party der Reichen.⁸⁷ Die Szene (und ihre Argumentation) zeichnet sich durch die Abfolge, den Wechsel und die Verflechtung verschiedener (affektiver) Modi aus: Nostalgie, Komik, Ironie, Suspense, Melodrama, Paranoia ...

Michael Moore beginnt seine Erzählung vom Kapitalismus in den USA nach dem Zweiten Weltkrieg, diesen Ausschnitt einer Kulturgeschichte des Konsums, mit Kindheitserinnerungen an seinen Vater und an den damaligen Wohlstand: „*If this was capitalism, I loved it. [Auflachen] And so did everyone else.*“ Als Home Movies erfahrene Archivaufnahmen von Moore und seiner Familie aus den 1950er Jahren, etwa bei einem Besuch in NYC, wechseln zu heterogenem Found Footage von Filmstars und Werbeaufnahmen. „*During these years, a lot of people got rich.*“ Eine Reichensteuer von 90 Prozent, ein Leben als „*Bogie and Bacall*“ – für die Mittelschicht galt: „*Things seemed to be going in the right direction*“, so Moores Voiceover zu klassischer Musik, die zunehmend dynamischer wird. Die ‚richtige Richtung‘ wird vom beschwingten und sich beschleunigten Wechseln der Konsumbilder figuriert: elegant gekleidete Paare, ein reich gedeckter Brunch-Tisch vor einem Pool ... Moore

⁸⁵ Jameson: *Postmodernism*, S. 285.

⁸⁶ Jameson: *Postmodernism*, S. 19.

⁸⁷ Diese Party, das diskursive Motiv einer Exzess-Inszenierung, eröffnet eine Vergleichsebene zu GENERATION ZERO.

verweist auf den Wegfall industrieller Konkurrenz und insbesondere den Zustand der deutschen und japanischen Autoindustrie (zu Schwarz-Weiß-Archivaufnahmen eines Bombenabwurfs, Trümmerfrauen und eines einstürzenden Gebäudes). Die musikalische Dynamik steigert sich weiter zu farbigen, stilisierten (Familien-)Bildern der Mittelklasse, die mit Aufnahmen von Bombenabwürfen in Vietnam kombiniert und kontrastiert werden:

Yes, of course not everything was perfect. We didn't mind having to put up with ... A little bit of this and ... A little bit of that. Just as long as we could be middle-class. And we could count on our kids having it better than we had it.

Die Steigerung endet in einer sich beschleunigenden Montage von Konsumbildern (ein Feuerwerk, Baseball, bunt gekleidete Damen in einer Werbung für Fernseher ...), die durch das Voiceover eingeleitet wird („*It sounded like a good deal to us. Capitalism: No one ever had it so good.*“) und in die Widerhaken eingestreut sind: Auf einen sich nähernden Staubsauger folgt ein Panzer, der die Bewegung des Staubsaugers fortzusetzen scheint, etwas später die gleiche Einstellung eines in der Wüste abstürzenden Flugzeugs wie in der „abyss“-Sequenz von GENERATION ZERO (Abb. 40). In diesem ersten Abschnitt wird ein 1950er-Jahre-Boom als geteilter Aufschwung dargestellt. Als Erinnerung in einer binnen-amerikanischen Perspektive, die gerade die (Konflikte und Bedingungen der) Außenpolitik ausblendet, in der Wandlung der Redeperspektive vom „I“ zum „We“- vom „my dad“ der Home Movies zur Rollenprosa generischer Mittelklasse-„dads“ der Werbebilder.⁸⁸

Die Montage – konkret die Einstellung einer Frau, die ansetzt, Kerzen auf einem Kuchen auszupusten⁸⁹ – wird abrupt unterbrochen: Auf ein reißendes Geräusch folgt die statische Einblendung eines Fernsehprogrammhinweises zum Film „*THE GAMBLER Starring James Caan*“, während eine Stimme aus dem Off ankündigt: „*The ABC Sunday Night Movie THE GAMBLER will continue in its entirety following this live report from ABC News.*“ Bei dem „live report“, dem „*ABC News Special Report*“, handelt es sich um die „Crisis of Confidence“-Fernsehansprache des US-Präsidenten Jimmy Carter, der in einer Halbnahen direkt in die Kamera spricht:

⁸⁸ In dieser Modulation der Redeperspektive perspektivieren sich die partikularen Aktivitäten einer „person-in-general“ des Home Movies und das Stereotyp der Werbung wechselseitig als kulturelle Bildproduktionen. Vgl. zum Home Movie Meunier: *The Structures of the Film Experience*, hier S. 88.

⁸⁹ Dabei handelt es sich um eine Einstellung des Werbefilms *DESIGN FOR DREAMING* (Victor D. Solow, USA 1956), der den Konsum der Zukunft und die Zukunft als Konsum im Modus des Musicals imaginiert.



Abb. 40: Boom der 1950er Jahre in CAPITALISM: A LOVE STORY.

„We are at a turning point in our history.“⁹⁰ Mit einem kurzen Heransprung zu einer Nahen charakterisiert Moore den US-Präsidenten: „Along came Debbie Dow-

⁹⁰ Carter hält seine Fernsehansprache am 15.07.1979. Er beschreibt eine Krise des Vertrauens in eine positive Zukunft: „[T]here is a growing disrespect for government and for churches and for schools, the news media, and other institutions. This is not a message of happiness or reassurance, but it is the truth and it is a warning.“ Daran anschließend skizziert er einen Scheide-

ner.“ Wieder in einer Halbnahe, einer im Szenenvergleich sehr langen, statischen Einstellung, übt Carter, äußerst langsam und betont sprechend, Kritik: „*Too many of us now tend to worship self-indulgence and consumption. Human identity is no longer defined by what one does ... But by what one owns.*“ Schließlich verengt sich der Bildraum zu einer Nahe: „*This is not a message of happiness or reassurance. But it is the truth. And it is a warning.*“ Während Moore aus dem Off kommentiert („*Wow, what a bummer.*“), scheint das Bild des US-Präsidenten, dessen Bewegung und Mimik, beinahe einzufrieren. Die Musik verklingt leise. Im Rahmen der szenischen Komposition handelt es sich bei der Warnung um einen prophetischen Wendepunkt. Das rhythmisch deutlich abgesetzte Segment ist interpunktiert von Moores kurzen, ironischen Rollenprosa-Kommentaren. Die Zeitlichkeit der Prophezeiung gründet in der Inszenierung einer vergangenen Warnung, die eingetreten ist. Der Prophet ist eine wiederkehrende Figur des audiovisuellen Finanzkrisendiskurses. Dabei zeigt sich an der inszenatorischen Differenz zu GENERATION ZERO, nicht nur der ironischen Brechung, gerade auch das jeweilige Geschichtsdenken der Filme.

Auftritt Ronald Reagans als Cowboy, der zu neuer Musik auf einem Pferd in Slow Motion auf die Kamera zureitet: „*It was time to bring a new sheriff to town.*“ Auf den Satz Moores folgt prompt ein Wiehern des Pferdes von Schauspieler Reagan und daraufhin wieder Moore: „*One who knew how to act like a president.*“ Eine schnell getaktete Call-and-Response-Struktur, die zu Inversionen und Verneinung des Gesagten führt, prägt diesen Abschnitt. Von Moore ironisch in Rollenprosa formulierte politische ‚Probleme‘ sind unterlegt mit historischem Found Footage im Wechsel mit Ausschnitten aus Filmen Reagans, die dessen Reaktion als problematisch verorten.⁹¹ Fanfaren spielen auf: „*A man who knew how to get the job done.*“ Die Kamera zoomt auf Reagans Gesicht, der auf einem Wahlkampfplakat abgebildet ist, Cowboy-Hut tragend und umgeben von amerikanischen Wahrzeichen, darunter der Slogan „*America. Reagan Country.*“ „*Ronald Reagan came out of the B-movies to become the most famous corporate spokesman of the 1950s.*“ Es folgen unterschiedliche Clips zu Reagans Werbetätigkeit, unter anderem für Transistor-Radios und Handwaschmittel. Über eine Werbeannonce mit Reagans Konterfei, über welche die Kamera gleitet, spricht Moore: „*He had found*

weg: „*There are two paths to choose. One is a path I’ve warned about tonight, the path that leads to fragmentation and self-interest. Down that road lies a mistaken idea of freedom.*“

⁹¹ „*He knew how to handle workers who wanted a better wage.*“ Streik-Bilder werden abgelöst von Sheriff Reagan, der die Sattel-Wasserflasche eines Mannes zerschießt, welcher sich daraufhin mit erhobenen Händen Reagan, über ihm auf einem Felsen stehend, ergibt. „*Or these annoying feminists whining about their Equal Rights Amendment.*“ Auf Bilder eines Protests folgt Reagan, der aufsteht – „*Well, I can change that in a hurry.*“ – und einer Frau ins Gesicht schlägt, woraufhin diese zurück gegen eine Wand taumelt.

his calling“. Umschnitt zur Fotografie einer Männerriege, die an der Front eines Tisches steht, mit Reagan in der Mitte. Die Kamera zoomt zurück, während Moore fließend fortführt: „*and Wall Street had found their man. You see, the banks and corporations ...*“ – Umschnitt zu einer Werbefotografie, die von unten nach oben schnell abgefahren wird und wiederum auf dem lachenden Gesicht Reagans, mit Zigarette im Mund, endet – „*... had a simple plan.*“ In einem Werbeclip für Waschmittel steht Reagan auf dem Grün eines Golfplatzes und hält zwei weiße Pakete in die Kamera. „*To remake America to serve them. But to pull it of ...*“ – die Kamera zoomt zurück von einer Werbeannonce mit einem lachenden Reagan – „*... would require electing a spokesmodel for president. And on November 4th ...*“ – eine Archivaufnahme zeigt die Vereidigung Reagans zum US-Präsidenten – „*... 1980, that's what we did.*“ In einer Nahen spricht Reagan den Eid nach: „*... that I will faithfully execute the office of President of the United States.*“ Die Fanfaren der Musik verklingen und gehen in Klatschen und Jubeln über.

Auf diesen Abschnitt, der durch ein hohes Tempo und einen komischen, sarkastischen Modus geprägt ist, folgt ein Abschnitt mit zahlreichen Zeitdehnungen einer Paranoia-Inszenierung. Die beiden Teile können jeweils allerdings nicht nur einem einzigen Modus zugeordnet werden. Insbesondere den Kamerazooms kommt eine inszenatorische Scharnierfunktion zu. In der folgenden Totale, die sich langsam zu einer Halbnahen verengt, sieht man in der rechten Bildhälfte auf einem hell erleuchteten Balkon Reagan, der sich bei den ihm von unten Zujubelnden bedankt – und dicht neben ihm einen weiteren Mann. Während des langsamen Zooms spricht Moore: „*It was a historic moment. Because now corporate America and Wall Street were in almost complete control.*“ Mit dem „*complete control*“ endet die Jubel-Atmosphäre, während ein langgezogener Ton sich verstärkt und eine Melodie mit alternierenden Tonwechseln einsetzt. „*See that guy standing next to the president? You know, the one that looks like a butler?*“ Mit einer Überblendung, einem Zeitsprung bei gleichbleibender Kameraperspektive und Kadrierung, wechselt das Bild zu Slow Motion: „*His name was Don Regan, the Chairman of Merrill Lynch ...*“ – zu den letzten Worten wird aus einer Fotografie von Regan herausgezoomt – „*... the richest and biggest retail brokerage firm in the world.*“ Es folgen zwei Einstellungen von Regan, der Reagan vor dem Weißen Haus begleitet, ebenfalls in Slow Motion. „*He took the key position of Treasury Secretary so he could enact the tax cuts that the rich wanted. Regan then became White House Chief of Staff as the president started to fade.*“ Die zweite Halbtotale ist dabei nicht nur weiter entfernt, sondern auch zeitlich gedehnter. Der Film kehrt an dieser Stelle zurück zur Nahen der Balkonrede Reagans, in der sich Regan zum Präsidenten vorbeugt und ihn, gut hörbar für das Filmpublikum, auffordert: „*You're gonna have to speed it up.*“ Mit einem Wechsel zu Slow Motion zoomt die Kamera auf Regan, der sich zurückbeugt und die Nase schnieft. „*Who tells the president to speed it up?*“, fragt Moore aus dem Off. „*The man from*

Merrill Lynch, that's who.“ Dazu zoomt die Kamera, wieder in Slow Motion, auf Regan, der in einer anderen Einstellung vor roten Sesseln sitzt und sich die Hand ans Gesicht hält. Im Folgenden wird das Bild der Männerriege erneut aufgegriffen, wenn Reagan an einem Tisch sitzend ein Dokument unterzeichnet, während die Kamera herauszoomt und damit ersichtlich macht, wie dieser von einer Schar von Männern in Anzügen umringt ist: „*Things in America would never be the same again. The country would now be run like a corporation.*“ Erneuter Umschnitt zur Balkonrede Reagans: „*We're going to turn the bull loose.*“ Jubelschreie aus dem Off sind zu hören. Regan beginnt dezent zu klatschen. Die reperspektivierte Balkonrede bildet gerade die Klammer dieses Abschnitts, den seriellen Vordergrund für eine Figuration, welche die Frage der Kontrolle in einer Vordergrund-Hintergrund-Inszenierung, in der Relationierung von Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem erfahrbar macht. Und das heißt eben, nicht nur eine Lokalisierung der Macht und Kontrolle, sondern auch das Bild einer Machtverschiebung als Operation des Films selbst (Abb. 41).



Abb. 41: Reagan unter Kontrolle und die Party der Reichen in CAPITALISM: A LOVE STORY.

Modulationen einer solchen Operation, die insbesondere mit gestischen Zeitdehnungen arbeiten, finden sich nicht nur im eingangs analysierten *Quarz-Video*, sondern auch in *GENERATION ZERO*, in der Szene *Democrats: Party of Davos* (TC: 00:30:38–00:33:35), in der das Party-Motiv mit einer Inszenierung im Paranoia-Modus verknüpft ist. Prägnant sind wieder Aufnahmen in Slow Motion in dieser Szene, die zu einer getragenen Harfenmelodie mit statischen Aufnahmen des Kapitols und Newton Leroy „Newt“ Gingrich vor weißem Grund beginnt: *„It is truly important to understand how incestuous the political system got to be. In both parties.“* Zu Archivaufnahmen von demokratischen und republikanischen Politikern auf Wahlkampfveranstaltungen wird der Wandel, mit dem es nur noch eine Partei des Schulden-Machens gebe, von einem weiteren Sprecher explizit nach der Reagan-Ära verortet. *„And they relied on the major financial institutions of Wall Street to fund their political campaigns and let them control the agenda.“* Die Clinton-Regierung habe diese Partnerschaft geschlossen – so wiederum ein anderer Sprecher –, *„because Bill Clinton was told by Robert Ruben that the American financial system was so tight in with the global financial system that that is what matters more than anything.“* Mit einer durch einen Ken-Burns-Effekt dynamisierten Fotografie von einem sprechenden Robert Rubin, in dessen Rücken Bill Clinton steht, also einem Bild, das eine Spannung zum Gesagten eröffnet, setzen Streicher ein (Abb. 42). Und mit der folgenden Cartoon-Einstellung eines Globus, der netzartig von sich die Hände reichenden Männchen umspannt wird, beginnt ein neues, von Bläsern dominiertes Musikstück, das bereits in der „abyss“-Anfangssequenz zu hören war, sowie eine Montage heterogener Found Footage-Fragmente (unter anderem Stock Footage und Einstellungen aus Schwarz-Weiß-Gangsterfilmen). Konzentriert wird sich auf die Allianz der demokratischen Partei mit Wall Street: *„[wall street] which in the past had been reliably republican suddenly transformed into a democratic stronghold“*. Auf eine statische, untersichtige Einstellung von Wall Street-Wolkenkratzern folgt eine Aufnahme von Hillary Clinton auf einer Wahlkampfveranstaltung, die – zur sich immer weiter steigenden Musik – überblendet zur Großaufnahme einer sprudelnden Champagnerflasche, und diese wiederum zum Logo „World Economic Forum“. *„So the democratic party was now the party of Davos. That is the party of global elites, of billionaires, of financiers who believe that we need to transform american society“*. Die Szene endet mit einem Blick der und auf die „looser“ dieses Systems: *„the working men and women, the middle class of this country.“* Eine Gruppe aufgereihter Feuerwehrmänner blickt in einer Halbtotalen frontal zur Kamera, die an ihnen entlangschwenkt. *„The middle class I believe to be the foundation of this country.“* Beachtenswert ist an dieser Stelle, wie das gesprochene ‚Ich‘ keine individuelle Meinung des Sprechers ausdrückt, nicht seine Individualität herausstellt, sondern zum ‚Ich‘ der gemeinsamen Rede, zur Redeperspektive eines „common sense“ wird. Nach einem Schwarzbild proklamiert eine Stimme aus dem Off zum Bild einer US-

amerikanischen Flagge, die aus Dollarzeichen und gefärbten Geldscheinen besteht: „*Above all civic spirit: devotion to common purpose, respect for institutions, respect for laws – that’s what unravels the most.*“ Wieder Schwarzbild. Mit einer angestrebten zirkulären Rückkehr zu respektierten Institutionen, zu einem ‚guten‘ Kapitalismus (das heißt keiner „*nationalization of risk*“ bei gleichzeitiger „*privatization of profit*“) und einer adressierten Mittelklasse als altem und neuem Fundament verortet sich GENERATION ZERO, und zwar jenseits eines politischen Systems, das, so die angedeutete Weltverschwörung des Films, von einer globalen ökonomischen Elite korrumpiert sei.



Abb. 42: Weltweit vernetzte (Finanz-)Elite: „Party of Davos“ in GENERATION ZERO.

Die US-amerikanische Arbeiter- und Mittelschicht hat die kapitalismuskritische Argumentation von CAPITALISM: A LOVE STORY ebenfalls im Fokus ihrer Kontrastinszenierung. Auf die Balkonrede folgt ein Werbeblock: „*And four years later, when Reagan ran for reelection, it was all smiley faces and happy talk.*“ Zwei lachende Cowboys lehnen an ein Gatter, Pferde im Hintergrund; auf einen lachenden Mann mit Sonnenbrille folgt die Nahaufnahme eines Kindes; ein älterer Herr zieht seine Mütze vom Kopf; die amerikanische Flagge wird gehisst. „*I really feel that we’re gonna be better off in the long run*“, spricht ein Afroamerikaner in die Kamera. „*We’re on the upward swing and the factories are working much stronger than before*“, sagt ein älterer Mann, gefolgt von einem kurzen Statement eines dritten: „*We’re back on top.*“

Dann ein starker Bruch: eine Explosion. Die *Carmina Burana* setzt ein. Ein Wassertank bricht in sich zusammen, fällt zur Seite auf den Boden und ist zertrümmert. Die Kamera zoomt auf die Trümmer, Staub wirbelt umher: „*Actually,*

what Reagan presided over was the wholesale dismantling of our industrial infrastructure“, greift Moore den inszenatorischen Kontrast auf. *„This was not done to save money or remain competitive, as companies back then were already posting record earnings in the billions.“* Eine Menschenmenge mit Amerikafähnchen jubelt Reagan zu, der den Arm zum Gruß hebt. Umschnitt zu einer Untersicht auf Reagan und seine Frau, hinter denen ein Feuerwerk den nächtlichen, schwarzen Himmel erstrahlen lässt, während der Chorgesang der *Carmina Burana* in einem langgezogenen Ton anschwillt. Ein „No“ Moores bildet den Auftakt für den Wechsel zum Blick durch eine Fensterscheibe auf Reagan, der im Oval Office sitzt. *„No, it was done for short-term profits ...“* Die Kamera zoomt zum akzentuierenden Chorgesang langsam an die Scheibe, die als Projektionsfläche für eingblendeten Text dient.⁹² *„... and to destroy the unions.“* Zu Aufnahmen von Baustellen spricht Moore weiter: *„Millions of people were thrown out of work.“*

Im Folgenden werden unterschiedliche Archivaufnahmen mit einer Grafik im Vordergrund überblendet, die Reagans Konterfei und eine stark ansteigende rote Kurve („Productivity + 45 %“) zeigt.⁹³ Auf das Stichwort *„working people“* ertönt ein Paukenschlag, die Dynamik des Chorgesangs und der Streicherbegleitung steigert sich, und unterhalb der roten Kurve zieht sich eine zweite gelbe, fast waagerechte Kurve („Working Peoples’ Wages + 1 %“) durch das Bild, während im Hintergrund eine junge Frau lächelt (Abb. 41). *„The richest Americans had their top income tax rate cut in half“*, spricht Moore zu schnell aufeinanderfolgenden Archivaufnahmen von Bankgebäuden, einem schnellen Gang entlang an auf Röhrenmonitore starrenden Männern und an mit Schmuck behängten Frauen in Abendroben. Auf Champagnergläser folgt ein Traktor, der ein durch Abendlicht orange-rötlich gefärbtes Feld beackert. *„Instead of being paid a decent wage we were encouraged to live on borrowed money“*. Zu Aufnahmen von Kreditkarten und Schecks ist erneut eine rote Grafik („Household Debt + 111 %“) mit Reagans Konterfei eingblendet: *„Until our household debt was nearly 100 % of the GDP.“* Rote Kurven wechseln sich nun mehrmals ab: „Bankruptcies + 610 %“: *„There was an explosion of personal bankruptcies.“* (Dazu eine Fahrt entlang an einem verwitterten Einfamilienhaus); „Incarcerations + 355 %“: *„We found it necessary to lock up millions of our citizens.“* (Fahrt entlang eines verfallenen Schuppens); „Anti-

⁹² Nacheinander erscheint: „General Motors. 24,1 Milliarden \$ Gewinn. 100.000 Jobs gestrichen.“; „AT&T. 9,6 Milliarden \$ Gewinn. 40.000 Jobs gestrichen.“; „General Electric. 20,4 Milliarden \$ Gewinn. 100.000 Jobs gestrichen.“ (Deutsche Texteinblendungen zitiert nach der Blu-Ray-Version, *Concorde*, 2011.)

⁹³ Es handelt sich um Aufnahmen von einem Hamster in seinem Rad – *„and the remaining workers were told to work twice as hard“* – und klatschenden Arbeitern – *„but wages for working people remained frozen“*.

Depressants + 305 %“: „*Sales of antidepressants skyrocketed ...*“ (Fahrt an einem weiteren verfallenen Haus vorbei); „*Healthcare Costs + 78 %*“: „... *as insurance and pharmaceutical company greed ...*“ – mit „*greed*“ wechselt die Aufnahme im Hintergrund zu Gebäuden an der Wall Street – „... *pushed the cost of healthcare up and up.*“ Die Kamera zoomt leicht ins Bild. Moore, der an der Wall Street steht, blickt hoch. Die Kamera folgt seinem Blick und schwenkt auf die überdimensionale US-Flagge an der *New York Stock Exchange*. „*Dow Jones + 1,371 %*“: „*All of this was great news for the stock market ...*“ Die Musik setzt zum triumphalen Schluss an. Die letzte Kurve: „*Ratio of CEO Pay vs. Workers + 649 %*“. Eine rasant wirbelnde, extrem untersichtige Kamera dreht sich im Kreis und mit ihr drehen sich die Wolkenkratzer.⁹⁴ „... *and for America’s CEOs.*“ Eine weitere Überblendung. Die Kamerabewegung kommt in einer extremen Untersicht auf einen Wolkenkratzer zum Stehen, während die letzte Fanfare der Musik, der Schlussakkord, ertönt. Durch eine Vielzahl kontrastierender Muster wird eine Spannung aufgebaut, die den Abschluss und die Klimax der Argumentation bildet: Die Party ist mittlerweile (alleinig) eine der Reichen. Eine Innen-Außen-Dichotomie hat sich – über den Weg des Stillstands sowie des Zooms (und der Slow Motion) – verschoben zu einem ‚Oben und Unten‘.

CAPITALISM: A LOVE STORY zeichnet sich durch einen affektdramaturgischen Parcours aus, der wie in dieser Szene zahlreiche generische Modi(wechsel) verbindet. Im Vergleich zu dieser Vielzahl von Modi, der Variation von Tempo, Lautstärke und Rhythmus ist GENERATION ZERO durch eine dichotome Dynamik der Vitalität bzw. Intensität zwischen An- und Entspannung geprägt, durch das Verhältnis von (momenthafter, passagenweiser) Statik und Dynamik, wobei sich der Film die meiste Zeit auf einem hohen Niveau der Anspannung bewegt. Mit diesen Affizierungsdynamiken und im jeweiligen Geschichtsdenken, also einer subjektiv polemischen Erinnerung oder der einheitlichen Rede eines zyklischen Geschichtsmodells, perspektivieren sich CAPITALISM: A LOVE STORY und GENERATION ZERO in Bezug auf ihre (Eliten-)Kritik an verflochtenen Verhältnissen von Wirtschaft und Politik, aber auch auf die Adressierung einer US-amerikanischen Mittelschicht und Arbeiterklasse – prominent etwa, wenn sich die Krisen-Rede von GENERATION ZERO in der Anfangssequenz mit einer Anruferin in einem zornigen Verhalten solidarisiert bzw. deren Anklage inkorporiert.

⁹⁴ Das Bild einer untersichtigen, sich drehenden Perspektive auf Wolkenkratzer wiederholt sich später in der Szene *Where is our money* (TC: 01:30:02–01:33:28), das heißt sie greift diese Exzess-Inszenierung einer Party der Reichen und dem Auseinanderklaffen von ‚Oben‘ und ‚Unten‘ mit einer Montagesequenz im Action-Modus auf. Michael Moore fährt darin mit einem Geldtransporter bei einer Bank vor, um Geld zurückzufordern.

Sturmdramaturgie und formierende Bewegung des „*forgotten man*“

GENERATION ZERO endet mit dem Bild der schnell aufziehenden grauen Wolken, die bereits in der „abyss“-Anfangsszene zu sehen waren. Zu Sturm- und Regen-geräuschen spricht eine Stimme aus dem Off: „*History is seasonal and winter is coming.*“⁹⁵ Blende zu Schwarz, und die aufgeregte, wütende Stimme der Anruferin vom Anfang ist erneut zu hören:

„*Nobody is accounting for what they are spending.*“

„*Yeah.*“

„*You got people, out here in the United States that are struggling. I just paid \$600 for the utility bills in one week.*“⁹⁶ *I haven't got enough money to feed my family ...* [Die Stimme klingt langsam aus]“

Abermals ist ein Zitat zu lesen, dessen Zeilen nacheinander einblenden. Dieses Mal ist es ein Zitat von Edmund Burke, das nicht einem religiösen Kontext entstammt, sondern dem Feld der politischen Theorie:

„*Though plunged in an abyss of disaster,
some states have suddenly emerged.
They have begun a new course,
and in the depths of their calamity,
and on the very ruins of their country,
have laid the foundation of a towering
and durable greatness.*“

~ Edmund Burke, 1796

Nachdem die Stimme der Anruferin verklungen ist und mit ihr ein Klavier, das in jenem Dur-Moll-Wechsel aus der Anfangssequenz spielt, bleiben nur laute Regen- und Blitzgeräusche. Im Verhältnis zum Eingangszitat und dem „*abyss*“ der Anfangssequenz zielt das Ende des Films mit diesem abschließenden Zitat auf eine Zeit des Handelns, die in der Logik des Films auf die Zeit des Redens folgt bzw. aus ihr hervorgeht. Diese Verschiebung, dieser Übergang hängt nicht zuletzt am Sturm: So eignet sich der Film in seiner Dramaturgie das Motiv des Sturms an als sich anbahnende Krise im Sinne einer sich formierenden politischen Bewegung

⁹⁵ Es handelt sich um eine auffällige Abwandlung des ersten Kapiteltitels des Buches, auf das sich der Film bezieht: „*Winter comes again*“. Strauss, Howe: *The Fourth Turning*.

⁹⁶ In diesem Moment gibt es kein zweites „*Yes*“ von Kanjorski, das die Anklage der Anruferin unterbricht.

des oder für den „*forgotten man*“ – so der letzte Zwischentitel des Films.⁹⁷ Es ist gerade dieser Begriff des „*forgotten man*“, der in der von Bannon mitverfassten „inaugural address“ Trumps eine zentrale Stellung einnimmt.⁹⁸ Auf die den ganzen Film durchziehende Dramaturgie von Sturmbildern und -geräuschen, die auf die Formierung einer solchen Bewegung zielt, möchte ich im Folgenden genauer eingehen.

Zu Beginn des Films wird der Sturm als aufziehende Finanzkrise oder vielmehr als das „*abyss*“ einer Schuldenkrise eingeführt, die eine noch düstere Zukunftsprognose nach sich zieht. Das „*abyss*“ öffnet eine Kluft zwischen der entwickelten Krise und ihrem Worst-Case-Szenario.⁹⁹

Bei TC: 00:16:51 ist ein Sturm aus dem Off zu hören nach einem eingeblendeten Zitat von Saul D. Alinsky, in welchem dieser in einer biblischen Referenz auf den „*very first radical*“ verweist: „*the first radical known to man who rebelled against the establishment and did it so effectively that he at least won his own kingdom – Lucifer.*“ Die Zuspitzung erfolgt am Ende einer Sequenz, die um das Thema der Radikalisierung kreist.¹⁰⁰ Eine radikale Argumentation (Alinskys) wird präsentiert, nach der die Gesellschaft (bzw. das kapitalistische System) zum Bösen wird, das mit allen Mitteln bekämpft werden muss. Die ganze Sequenz funktioniert als eine Umwertung: die bösen Radikalen sitzen selbst an ‚Stellschrauben‘ im Inneren eines Systems, das sie durch Disruption zum Erliegen bringen wollen.

Die Sturm- und Gewittergeräusche kehren erneut wieder, wenn es um das „*deficit spending*“ der Obama-Regierung geht. Dabei wird besonders deutlich, dass die Sturm-Metapher im Verlauf des Films moduliert und auf jeweils unterschiedliche Begriffe und Dinge bezogen wird.

Die Deutung verschiebt sich mit der Einführung des Geschichtsmodells der „*four turnings*“, und damit auch die Wertung jener Metapher. Denn mit dem „*turnings*“-Modell der Geschichte tritt das Krisenmomentum einer notwendig zu treffenden Ent-

97 Vgl. Alexander Livingston: The World According to Bannon. In: *Jacobin* (2017). <https://www.jacobinmag.com/2017/02/bannon-trump-muslim-travel-ban-breitbart-generation-zero> (letzter Zugriff: 24.01.2022).

98 Die zentrale populistische Passage lautet: „What truly matters is not which party controls our government, but whether our government is controlled by the people. January 20th 2017 will be remembered as the day the people became the rulers of this nation again. The forgotten men and women of our country will be forgotten no longer. Everyone is listening to you now. You came by the tens of millions to become part of a historic movement the likes of which the world has never seen before.“

99 Genau in dieser Fluchtung erscheint die Sturm-Metaphorik im dritten Teil von *THE LOVE OF MONEY*: Die apokalyptische Katastrophe, also der „*meltdown*“ der gesamten Wirtschaft konnte abgewendet werden, die Sturmschäden sind dennoch desaströs.

100 TC: 00:12:15–00:16:53.

scheidung noch stärker in den Vordergrund. Auch wenn ein Bedrohungsszenario weiterhin besteht, werden mit der disruptiven historischen Epoche des „*Fourth Turning*“ nun ebenfalls positive Effekte an den Sturm geknüpft. In diesem Sinne wird der Sturm zur Metapher des „*Fourth Turning*“ selbst, zu einem Bild der Revolution.¹⁰¹ Eine solche Verschiebung wird in der Abfolge dreier Szenen deutlich.

Mit der Texteinblendung „*The fourth turning 2008 – The crisis*“ beginnt eine Szene (TC: 00:55:29–01:03:34), die mit dem Klang einer Sirene einsetzt, während die Worte „*The crisis*“ alleine im Bild verbleiben und dann langsam ausblenden: Auftakt der (Krisen-)Dramaturgie eines Wirbelsturms.¹⁰² Zugleich ist in der Folge die Rede von jenem 18. September 2008 und dem Gang Henry Paulsons und Ben Bernankes zum Kapitol. Erfahren wird dieses Treffen – wie bereits in der Anfangssequenz – als eines der Krise. Die Szene endet mit einem Fernsehinterview mit dem US-amerikanischen Investor Bill Ackman: „*The government owns 40 % of every wealthy individual's earning power.*“¹⁰³ Einzelne schnell ins Bild fliegende Satzketten evozieren neue Sinnzusammenhänge: „*Government owns*“, „*40 % wealthy individuals*“.¹⁰⁴ Der gesprochene Satz wird mehrmals als Tondokument wiederholt und die eingeblendeten Worte werden schlagartig (mit Soundgeräuschen unterlegt) größer. Dazu hört man leise Regengeräusche aus dem Off. Schließlich beginnen die Worte zu wackeln, und mit einem berstenden Geräusch fliegen die einzelnen Buchstaben in unterschiedliche Richtungen auseinander. Dahinter taucht ein neuer Zwischentitel auf: „*The fourth turning 2008 – America ,The Turnaround*““. Aus dem Off sind Gewittergeräusche zu hören, während nur die Worte „*America ,The Turnaround*“ im Bild verbleiben. Der Sturm ist in dieser Szene zentral für die Darstellung einer bedrohlichen Krisenlage.

In der folgenden Szene, die ein Problem der massiven Verschuldung skizziert und zum Kürzen öffentlicher Ausgaben aufruft (TC: 01:03:35–01:09:05), wird explizit von den „*Tea Parties*“ gesprochen:

101 Ab TC: 01:11:56 spricht ein Voiceover explizit von Revolutionen: „*And when you get into a crisis era, literally anything can happen. The restraints come down. These are the eras of revolution. These are the eras of reign of terrors that happened in France 1790s. Or such has happened in Soviet Union during the Russian Revolution and the Civil War.*“ Siehe auch zur Revolutionsmetapher des Sturms in Abel Gances *NAPOLÉON VU PAR ABEL GANCE* (NAPOLEON, FR 1927) in Hanno Berger: *Film denkt Revolution: Zu audiovisuellen Inszenierungen politischen Wandels*. Berlin 2019.

102 Nach der Totalen einer Farm und einer aufziehenden Wolken sieht man die wackligen Handkamera-Aufnahmen eines Wirbelsturms (und von Blitzen von Stromüberleitungen, die noch zusätzlich vertont wurden). In einer dritten Phase folgen Bilder und Zeugnisse der Verwüstung.

103 Mit dem Zwischentitel „*The fourth turning 2008 – The crisis*“ begann die Szene *Meltdown: an (avoidable) cultural crisis – elites against change* (TC: 00:55:30–01:03:35).

104 Wobei das „*wealthy*“ umgehend wieder langsam ausblendet.

In the summer of 2009, we had these Tea Parties, right. These were hundreds of thousands of people so angry, so upset about the health care plan, but really it wasn't just that. It was about spending out of control.¹⁰⁵

Dazu sieht man ‚Amateur-Aufnahmen‘ von Protestversammlungen, Ansammlungen von Personen auf der Straße in Regenjacken, viele davon mit Regenschirmen, Nahaufnahmen von selbstgedruckten Dollars mit Obamas Konterfei darauf. Die kurze Montage besteht nur aus wenigen Einstellungen und ist eingewoben in eine Passage mit einem erklärenden Gestus zur Schuldenproblematik. Die Bilder der „Tea Party“-Bewegung sind jedoch entscheidend für das Bild des „Turnarounds“ und die in der darauffolgenden Szene noch stärker vorgetragene Aufforderung zum Protest gegen die Obama-Politik. So kehren Bilder der „Tea Party“-Bewegung in der Szene *STOP Obama's spending to avoid disaster* (TC: 01:09:04–01:16:11) wieder. Zunächst ist Newt Gingrich vor weißem Hintergrund zu sehen: *„The American people are outraged even if the elites aren't. And the elites can't be outraged because they are in the fix.“¹⁰⁶* Das Bild wechselt zu Aufnahmen von Protesten. Aus dem Off spricht weiter Gingrich: *„But the average American understands what's going on.“* Zu weiteren Aufnahmen von Protesten, hochgehaltenen Schildern, die Obama-Wahlkampflogos umwandeln (unter anderem *„Can we bankrupt the country? Yes we can“* oder *„change means socialism“*), folgt nahtlos eine andere Stimme aus dem Off:

The moral outrage that we saw at this very overt act of expropriation and generation of wealth upward to the elite from the working, hard-working people, tax-paying people. That sense of outrage remains.

Dieser „outrage“ hat mittlerweile die Gestalt eines Sturms angenommen. Zuvor bei TC: 01:13:13 resümiert ein Sprecher zu sphärischem Chorgesang: *„So what is the solution to all of this? Very simple. A four-lettered word: STOP.“* Mit diesem Wort wird umgeschnitten auf die Einstellung eines Stoppschildes, dessen Stange fast komplett in vom Wind aufgepeitschten Wellen verschwindet. Dazu spricht die Stimme weiter aus dem Off:

S T O P. Stop. Stop spending this kind of money. Stop overregulating the economy. Stop taking over health care and ramming it out of the federal government. Stop trying to manipulate the banking systems.

Es folgen zwei weitere sich noch stärker im Wind drehende Stoppschilder: zunächst eine weite Einstellung mit einer überfluteten Straße im Bildhintergrund, dann die Nahaufnahme eines nun rasant hin- und her kippenden Schildes. Das

¹⁰⁵ Ab TC: 01:07:40.

¹⁰⁶ TC: 01:14:45.

Bild blendet ab, der Chorgesang bleibt. (Der Synthesizer-Chorgesang, der in dieser Szene in einen sphärischen Klangteppich eingewoben ist, erklingt zum ersten Mal, wenn eine Stimme über das „*Fourth Turning*“ als Ära der Revolutionen spricht; das zweite Mal zu eben jenen Bildern von Stoppschildern, und das dritte Mal zu den Aufnahmen der Protestbewegung.) Aufblende zu einer Nahaufnahme Obamas, auf den sich der Unmut richtet (Abb. 43).



Abb. 43: Sturm dramaturgie in *GENERATION ZERO*: Tea Party im Regen (TC: 01:07:49), Sturm und STOP (TC: 01:13:16).

Im Verlauf jener Szene wird die „*Tea Party*“-Bewegung zum Keim des Widerstands gegen Obama und zur Bewegung dieser Krisenära des „*Fourth Turning*“. Schließlich lässt sich fragen: Was ist mit der titelgebenden „*Generation Zero*“ bezeichnet? Wer ist diese Generation? Mit Bezug auf die Erklärung der Finanzkrise ließen sich verschiedene Generationen laut der Erzählung des Films anführen: seien es die Mütter der 1950er Jahre, die ihre Kinder verhätschelten, die Hippies der 1960er, die zu den Yuppies der 1980er wurden. Das Zentrum des Sturms bildet aber gerade jene Bewegung des „*forgotten man*“. Zum einen sind damit die zukünftigen Generationen angesprochen, die, nach der Argumentation des Films,

unter einer fehlgeleiteten Politik Obamas leiden werden. Zum anderen lässt sich der Begriff aber auch noch auf jene Mittelschicht und arbeitende Bevölkerung beziehen, die von den Eliten vergessen wird. Die „Tea Party“-Bewegung ist eine zentrale Referenz und ein ‚Bildspeicher‘ für jene Proteste, zu denen der Film aufruft. Mehr als um den Verweis auf existierende Proteste geht es dabei aber um die Herstellung von Gemeinschaft in einem historisch entscheidenden Moment. Der Titel „Generation Zero“ lässt sich auch verstehen und übersetzen als Generierung, Erzeugung: sowohl der Stunde Null als auch von deren Gemeinschaft. Eine Gemeinschaft, die wiederum in dem in der *Fox News*-Sendung HANNITY gezeigten Ausschnitt durch einen geteilten homogenen Farbraum in Szene gesetzt wird. In GENERATION ZERO wird das Individuum von der Gemeinschaft und diese von (einem zyklischen Modell) der Geschichte her gedacht. Die Dominanz des Geschichtsmodells unterscheidet den Film von Michael Moores persönlicher Erinnerung in CAPITALISM: A LOVE STORY.

6.6 #Storm und Diskursklima

Handelt es sich bei GENERATION ZERO um einen „Tea Party“-Film? Besteht die populistische Adressierung primär darin, „die Fronten der Tea Party zu schliessen“?¹⁰⁷ Existierende politische Bewegungen schließt der Film in einer Hervorbringung mit ein, nämlich jener Gemeinschaft des „Fourth Turnings“, die von einem zyklischen Geschichtsmodell aus gedacht ist, einer Bewegung der und für die „forgotten men“.

Es ist eine Bewegung, die schlussendlich auf jenen aufziehenden Sturm zu beziehen ist, den GENERATION ZERO figuriert. Dabei ist die Metapher des Sturms durchaus mehrdeutig. Erscheint sie zunächst als Bild jenes „abyss“, im Zusammenhang einer apokalyptischen, katastrophalen Warnung, so wandelt sich der Sturm zu einem Bild der Revolution. Das Filmende schließlich perspektiviert das initiale Bild des Sturms neu, wenn der Anfang des Films nochmals aufgegriffen wird: das wütende, zornige Verhalten einer Anruferin, das zur audiovisuellen Rede geworden ist. In diesem Zorn ist bereits von Beginn an ein Keim der Revolution enthalten. Anders als in THE LOVE OF MONEY zieht der Sturm nicht ab. GENERATION ZERO präsentiert sich als atemlose Steigerungsbewegung, während oder wodurch der Film gleichzeitig die Sehnsucht nach Rückkehr und Ruhe inszeniert, nach ‚Verschnaufpausen‘, die in den Affizierungsdynamiken als Momente und Phasen der Entspannung zu fassen wären. Das Motiv des Sturms ist dagegen an

107 Christoph Fellmann: Steve Bannons apokalyptische Weltansicht. In: *Tagesanzeiger* (2017). <https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kino/der-winter-naht/story/18339791> (letzter Zugriff: 24.01.2022).

eine Anspannung geknüpft. Das geschichtstheoretische Modell, das der Film präsentiert, zielt darauf ab, dass eine Ruhe nur nach einer oder durch eine Krise zu haben ist, und das zyklisch: immer wieder. Diese Krise des „fourth turning“ erscheint im Film als Möglichkeitsraum: einer drohenden Apokalypse, einer Rückkehr zur Statik (der 1950er Jahre).

GENERATION ZERO inszeniert eine Gegenwart im Auge des Sturms. Ein Sturm, der noch die Zuschauer*innen ergreifen soll. In und mit einem solchen gegenwärtigen Sturm verortet sich der Film im Verhältnis zu *INSIDE JOB* und dessen Krisenerklärung, die sich mit einem Höhenflug entfaltet, der re-fokussiert wird, und sich selbst wiederum mit einer *Breaking News*-Figuration und einer Inszenierung der Krise als überraschend einbrechende zum zeitgenössischen Nachrichtenkonsum verhält. Nicht nur aufgrund der Differenz eines historisch markierten Datums in den beiden Filmen lässt sich ein Unterschied zwischen Finanz- und Schuldenkrise ausmachen. Damit einher geht vor allem die Frage der Zeitlichkeit. Das meint weniger die unmittelbaren Auswirkungen einer Finanzkrise, die zur Wirtschaftskrise wird, sondern die unübersehbaren Folgen (etwa einer Schuldenkrise) für zukünftige Generationen. Eine kommende Katastrophe wird als Schreckensszenario in *GENERATION ZERO* stets präsent gehalten. Diese Gegenwart im Auge des Sturms aktualisiert sich 2017, sie erscheint immer noch gegenwärtig: etwa im Video *THE FILMS OF STEVE BANNON*, in dem die politische Vision eines sich linear entfaltenden Sturms zum Schreckensszenario wird und in dem als ihr Ursprung Bannon, nämlich als Macht hinter den Bildern, sichtbar gemacht werden soll. Die poetologische Filmanalyse ist insofern genealogisch, als dass sie einen eindeutigen Ursprung verwirft. Sie geht hier nicht mit einer Behauptung zur Wirkung, zum ‚Impact‘ von *GENERATION ZERO* einher. Durchaus ist dessen Re-Vision 2017 angesichts eines neuen US-Präsidenten aber Ausdruck einer Faszination für eine angenommene, aufdeckend lokalisierte Macht (audiovisueller Bilder) und diese darin wiederum selbst symptomatisch diskursprägend.

„It’s the calm before the storm“, kündigte Trump am 5. Oktober 2017 bei einem Pressetermin mit ranghohen Militärs an, ohne Nachfragen, was dieser Sturm sei, zu klären: „You’ll find out“. In der Folge entwickelte sich #Storm zu einem zentralen Hashtag der QAnon-Bewegung und ihrer „Pizzagate“-Verschwörungstheorie. Dass *GENERATION ZERO* Teil von QAnon ist, kann und soll hier nicht behauptet werden. Durchaus ist der Film aber im Lichte einer Vertrauenskrise der Demokratie zu betrachten. *GENERATION ZERO* ist, ebenso wie das Quartz-Video, das den Film auf einen neuen Weltkrieg fluchtet, performativ in einem anderen Krieg verwickelt, nämlich einem kulturellen: Der Sturm des Films ist kein außergewöhnliches, einschneidendes (Diskurs-)Ereignis; vielmehr ist er – jenseits einer Rhetorik der Krise im Sinne eines entscheidenden Wendepunkts – Teil eines Diskursklimas, nämlich

eines diskursiven rechten Klimawandels, der sowohl das tägliche Leben als auch die Transformation der Republikanischen Partei betrifft.¹⁰⁸

Entscheidend dafür ist auch die mediale Selbst-Verortung von GENERATION ZERO am Rande des Internets, die abhängig von der eigenen Position in einer audiovisuellen Kultur ersichtlich wird. Führt die Auseinandersetzung von INSIDE JOB mit zeitgenössischen Nachrichten zunächst ins Feld der Dokumentarfilme, die sich im Kino verorten, so führt sie in diesem Fall direkt ins Internet.

GENERATION ZERO hier als ‚alternatives rechtes‘ Manifest anlässlich der Finanzkrise zu betrachten, bedeutet weder, eine verborgene Tiefenstruktur Bannons, das mehr oder weniger einzigartige Glaubenssystem eines Traditionalisten aufzudecken, noch zu behaupten, dass die Ereignisse des 6. Januar 2021 eine direkte Folge des Films waren. Es geht nicht um die Frage, ob es sich um einen *Citizen United*- oder einen Bannon-Film handelt, sondern in erster Linie darum, sich dem eigenen Ausdruck und Denken des Films zu nähern, seinen erhabenen Sturmbildern zwischen Stabilisierung und Destabilisierung, zwischen zyklischem Geschichtsmodell und medialem Konspirationismus.¹⁰⁹

Der Sturm ist hier immer schon Bild einer Gegenwart und gleichzeitig Intervention in diese. Der Einspruch von und gegen GENERATION ZERO ist auf der Basis einer solchen Adressierung zu untersuchen, er hängt an der Verortung im Verhältnis zur Entfaltung dieses Sturmbilds, das eine rhetorische Situation bestimmt und eine Gemeinschaft adressiert. Der ausgerufene Kulturkampf mit Blick auf die (Rück-)Eroberung politischer Institutionen ist 2017 (wie auch 2024 zum Zeitpunkt der Publikation dieses Buchs) eine zeitgenössische Parole der US-amerikanischen Alt-Right-Bewegung. Die Gegenwart (und Vergangenheit) von GENERATION ZERO ist in dieser Untersuchungsperspektive rhetorischer Situationen nicht eine des (Erst-)Veröffentlichungsdatums, sondern eines geteilten Horizonts und der Dynamiken rhetorischer Adressierung.

Um eine andere rhetorische Situation, eine andere Gemeinschaftsadressierung soll es nun in der abschließenden Fallstudie gehen. Nicht das Sturm-Motiv ist dabei zentral, sondern die Rede vom aktuellen Kurs. Ein anderer Horizont politischer Kommunikation wird untersucht, für den ebenfalls die Analyse von Sprecherpositionen, ein (Generationen-)Bild des Sprechens, und die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von argumentativen Prozessen und affizierenden Dynamiken entscheidend sind. Den Fokus bildet die diskursive Selbst-Verortung von Bewegungsbildern als YouTube-Video.

¹⁰⁸ Vgl. Simon Strick: *Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*. Bielefeld 2021, S. 62.

¹⁰⁹ Vgl. Christian Pischel: Die dunkle Seite des Mondes. Hannah Arendts Periagógé und der mediale Konspirationismus. In: *Philologie im Netz: Beiheft* 25 (2021), S. 51–76.

7 Ein YouTube-Video gegen den aktuellen Kurs – Fallstudie: DIE ZERSTÖRUNG DER CDU

Das YouTube-Video DIE ZERSTÖRUNG DER CDU. wurde am 18. Mai 2019, etwa eine Woche vor der Europawahl, auf dem Kanal *Rezo ja lol ey* des YouTubers Rezo hochgeladen.¹ Der schnelle Anstieg der Klickzahlen des Videos riss auch in den folgenden Wochen nicht ab – nicht zuletzt durch fortgesetzte Debatten um das Video nach den schwachen Wahlergebnissen der drei Regierungsparteien.

Das 55 Minuten lange Video kritisiert die Politik der CDU/CSU (und auch der SPD) entlang verschiedener Schwerpunkte zur Vermögensverteilung in Deutschland, der Klimakrise, „Inkompetenz“ von bestimmten Politiker*innen, Krieg sowie die Diskreditierung der „jungen Generation“ in Debatten um *Fridays for Future* und die Verabschiedung von Artikel 13 der EU-Urheberrechtsreform. Schließlich empfiehlt Rezo im Fazit, nicht für die Unionsparteien (kurz CDU), SPD und AfD zu stimmen. Die unterschiedlichen thematischen Blöcke werden durch Zwischentitel markiert (Abb. 44). So wird der Titel jeweils über einer leicht verschwommenen Nahaufnahme Angela Merkels eingeblendet, begleitet von einem wiederkehrenden Musikstück.

Bei der Betrachtung der Rede des YouTubers Rezo handelt es sich im Folgenden nicht um einen Faktencheck. Auch geht es weder um eine Reichweitenstudie noch um Aussagen über Wirksamkeit und den Einfluss auf Wähler*innen. Vielmehr werden die audiovisuellen Bilder ernstgenommen, wird ein audiovisuelles Bild des Sprechens, dessen Form, Gestaltung und Diskursivität in den Vordergrund einer Analyse gestellt, die es nicht bei dem Hinweis auf einen typischen YouTube-Stil belässt.²

Im Zuge rasch wachsender medialer Aufmerksamkeit reagierten CDU-Politiker*innen zunächst mit ‚Fake News‘- und Pseudofakten-Vorwürfen in Tweets und Pressestatements. Ein eigens produziertes Antwort-Video der Partei wurde nicht veröffentlicht, dafür aber eine „Offene Antwort an Rezo: Wie wir die Sache sehen“ am 23. Mai, wenige Tage vor der Europawahl, und zusätzlich ein 12-seitiges PDF auf der CDU-Webseite.³ Das PDF als Reaktion der CDU richtet nicht nur den

1 <https://www.youtube.com/watch?v=4Y1lZQsyuSQ> (letzter Zugriff: 28.02.2024). Am 9. Juni 2019 war das Video bereits 14.781.025 Mal aufgerufen worden. Ende 2019 wurde es über 16 Millionen Mal angeklickt. Stand März 2024 sind es knapp über 20 Millionen Aufrufe.

2 Dabei gehe ich von der (außergewöhnlichen) Rezeption des Videos aus – ohne den medialen Diskurs zum und über das Video umfassend darzulegen. Für eine multimediale Darstellung dieser Fallstudie siehe Stratil: „Ja es ist wieder Zeit für so ein Video.“

3 CDU: Offene Antwort an Rezo: Wie wir die Sache sehen. In: *CDU-Webseite* (2019). <https://www.cdu.de/artikel/offene-antwort-rezo-wie-wir-die-sache-sehen> (letzter Zugriff: 07.04.2020). Die PDF

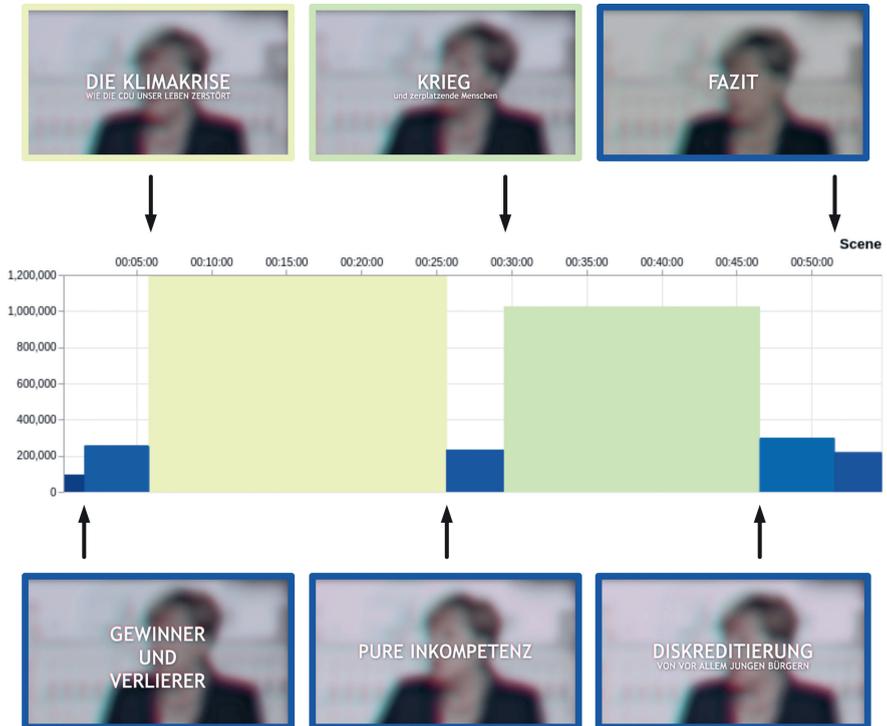


Abb. 44: Gliederungsstruktur von DIE ZERSTÖRUNG DER CDU. durch Zwischentitel (Höhe und Breite zeigen die Dauer der thematischen Blöcke an.).

Fokus auf die „Korrektheit von Fakten“, sondern versucht ein ‚Wir‘ der CDU als attackierte Gemeinschaft in einer Gegenüberstellung zu profilieren. Es artikuliert sich darin als strategische Rezeption des YouTube-Videos.

„Viele Menschen haben in den vergangenen Tagen über Dein Youtube-Video gesprochen.“ In einer Doppeladressierung richtet sich das Anschreiben an Rezo und eine anonyme Öffentlichkeit, nämlich all diejenigen, die das Video geklickt, gesehen bzw. darüber gesprochen und gelesen haben. In der Form eines offenen Briefs funktioniert das Schreiben als (massenmedialer) öffentlicher Diskurs und reagiert auf die durch das Rezo-Video geschaffene Öffentlichkeit. Und zwar indem das Video, das als Teil einer „politischen Auseinandersetzung“ verortet wird,⁴ in

ist mittlerweile hier einsehbar: https://archiv.cdu.de/system/tdf/media/dokumente/wie-wir-die-sache-sehen.pdf?file=1&type=field_collection_item&id=19017 .

⁴ Über das Video wird geschrieben: „Es spitzt Kritikpunkte zu und verkürzt um zu provozieren.“ CDU: Offene Antwort an Rezo.

Opposition gesetzt wird zu einem – als ausgreifende, sich erweiternde Bewegung beschworenem – ‚Wir‘ der CDU: vom „Wir – das sind Hunderttausende Mitglieder, Unterstützer und Millionen von Wählerinnen und Wählern der CDU“ hin zum Wir aus Parteientradition und dem Wir einer Volkspartei, „die allen Wählerinnen und Wählern, – allen Menschen, die in unserem Land leben,“ verpflichtet sei.⁵

Die Gegenüberstellung mündet im Vorwurf des Populismus: Das Video verkürze, und weiter heißt es: „Verkürzen, verzerren, verdrehen – das ist Populismus. Überzeichnen, übertreiben, überspitzen: wir distanzieren uns zu Recht von dieser Art, Politik zu machen.“ Damit wird nahegelegt, dass es sich bei dem Video um eine populistische „Art, Politik zu machen“ handelt. Auf den folgenden 10 Seiten Faktencheck werden Aussagen des Videos kommentiert, mit eigenen Zahlen und Quellen erwidert. Als nicht gerade unterhaltsam hat Angela Merkel das PDF-Dokument der Partei am 19. Juni in einer Diskussion mit Schülern bezeichnet, als die öffentliche Debatte bereits am Abklingen war, und den abwehrenden Umgang ihrer Partei mit dem Video kritisiert.⁶

Doch der Fokus auf den Aspekt der Unterhaltsamkeit verdeckt das eigentliche (kommunikative) Problem der CDU-Reaktion, nämlich das *éthos* des audiovisuellen Rhetors Rezo verkannt oder ignoriert und ihn wie einen partei-politischen Gegenspieler behandelt zu haben. Mit dieser Strategie lässt das veröffentlichte PDF eine Reflexion darüber vermissen, dass die üblichen Reflexe politischer Kommunikation der Partei nicht mehr als die gleichen wahrgenommen wurden, nachdem sie durch das YouTube-Video bereits vorweggenommen und als Rhetorik erfahrbar gemacht worden waren. Damit beziehe ich mich insbesondere auf die Frage der Gemeinschaftsinszenierung. Wie ich zeigen möchte, ist ein zentraler Punkt des Einspruchs des YouTube-Videos die Wir-Rhetorik der CDU, der ein anderes Wir entgegnet. Das Herstellen einer solchen (intervenierenden) Gemeinschaft ist entscheidend für das Kalkül einer audiovisuellen Adressierung, die sich als Vermittlung zwischen einem (im Video figurierten) Experten-Konsens und einer jungen Generation verortet und dabei noch die Zuschauer*innen einschließt.

In der Analyse der audiovisuellen Adressierung des Videos wird das plurale (Sich-)Verhalten, Einschreiben und Intervenieren der Bilder (als YouTube-Video) in und zu historischen Zusammenhängen bedacht und die diskursive Dynamik von rhetorischen Situationen berücksichtigt. Audiovisuelle Bilder, deren Adressierung,

5 Dagegen wird das Rezo-Video indirekt charakterisiert, etwa wenn der Begriff der Zerstörung, auf die Nachkriegszeit bezogen, als materielle geframed wird: „Wir sind entstanden aus den Trümmern eines zerstörten Landes als Union, in der Platz war und ist für Miteinander und für alle, die etwas aufbauen wollen – nicht zerstören.“ CDU: Offene Antwort an Rezo.

6 Vgl. o. A.: „Zu abwehrend“ – Merkel kritisiert CDU. In: *Tagesschau* (2019). <https://www.tagesschau.de/inland/merkel-zu-rezo-101.html> (letzter Zugriff: 07.04.2020).

Argumentation und Expressivität, sind in spezifische historische Konstellationen verwickelt, deren Wahrnehmung durch die Rhetorik geprägt wird. Schließlich ist es die Rezeption des Videos, welche jeweils die Situation aktualisiert und geprägt hat durch die millionenfachen Klicks, durch den Wahlausgang oder die mediale Berichterstattung, durch eine Debatte um digitale „Meinungsmache“ und journalistische Standards oder die (Nicht-)Reaktion der CDU wie auch deren gegenseitigen Verhältnisse.⁷ All das bildete also nicht einfach ergänzenden Kontext, sondern betrifft konkret, was das Video ist und welche rhetorische Situation das Video entfaltet und sich erschließt.

Die Europawahl bildet zwar den zentralen (im Video auch explizit benannten) Redeanlass, die Erschließung einer Situation durch das Video lässt sich aber nicht auf eine Wahlempfehlung oder -aufforderung reduzieren. Es geht hier nicht um eine vorab in dieser Stoßrichtung intendierte Botschaft, sondern um die Spezifik des Eindrucks eines kalkulierten Adressiert-Werdens und die Bestimmung einer Problemlage; nicht um die Überprüfung von Sachaussagen, sondern, darum dass „[j]ede Sachaussage [...] nur verständlich werden [kann] aus dem Kontext, genauer aus der Situation, in der sie artikuliert wird, und dazu gehört auch der Sprecher, der Ort in dem jeweiligen Diskurs, von dem aus er spricht, und der Adressat.“⁸

7.1 Rezo und der audiovisuelle Rhetor

Zunächst sei sich grundlegend an das Video als audiovisuelles Bild des Sprechens angenähert und das Video unter den Voraussetzungen seiner Medienspezifität befragt. Gerade dessen Nähe zur klassischen Rhetorik erlaubt es, noch einmal den Blick für die Differenzen eines audiovisuellen Sprechens zu schärfen. Modell kann nicht in gleicher Weise das Setting einer räumlichen und zeitlichen Ko-Präsenz eines Redners und seines Publikums sein – schon alleine in Hinblick auf die massenmediale Multiplikation der Rezeption.

In diesem Sinne ist die strategische Einladung der CDU zu einer gemeinsamen, öffentlichen Debatte an Rezo kurz vor der Wahl auf eine Differenz zu beziehen: nämlich die Unterscheidung zwischen einerseits dem klassischen sozialen Forum bzw. der Arena der Rhetorik verstanden als überzeugende Rede (und entsprechend Rezo als Redner, der in einer gemeinsamen Face-to-Face-Kommunikation konfrontiert werden kann), und andererseits Rezo als audiovisuelle Redner-Figur, die nicht

⁷ Vgl. Arnd Henze: Kramp-Karrenbauer löst Debatte um Regeln für Medien aus. In: *Tagesschau* (2019). <https://www.tagesschau.de/multimedia/video/video-545369.html> (letzter Zugriff: 11.03.2024).

⁸ Landweer: Normativität, Moral und Gefühle, hier S. 238.

von sich entfaltenden Bewegungsbildern getrennt werden kann, welche sich in der Wahrnehmung von verkörperten Zuschauer*innen realisieren. Anders formuliert: Der Rezo aus *DIE ZERSTÖRUNG DER CDU* lässt sich in keine Talkshow einladen.⁹

Es handelt sich bei *DIE ZERSTÖRUNG DER CDU* nicht um eine Face-to-Face-Kommunikation der Alltagswahrnehmung, sondern um eine mediale Wahrnehmung, für die Alltägliches und Soziales, für die eine „Face-to-Face“-Anordnung und ein gestikulierender, menschlicher Körper gleichwohl wichtige Faktoren bzw. Bezugspunkte bilden. Gegenstand der Analyse ist aber gerade nicht die Repräsentation einer abgefilmten Rede, die durch ‚genuin‘ filmische Inszenierungsformen angereichert oder gar verziert wird. Es wird auch nicht von einem Stil ausgegangen, welcher den ‚Inhalt‘ der Rede bloß schmückt, verstärkt oder verpackt: „Schnelle, prägnante Argumente, Schnitte, Quotes, Charts, Musik, Webkommunikation“.¹⁰ Vielmehr sind die aufgezählten Aspekte des Bewegtbilds konstitutiv für eine expressive, zeitliche Bewegung, die sich allein in der Wahrnehmung von Zuschauer*innen entfaltet, Argumentation und Affizierung der Bilder und deren Zusammenspiel begründet und damit entscheidend für das „Bild der Lage“ ist,¹¹ für die Entfaltung der Dringlichkeit des thematisierten Problems, nämlich der „aktuelle Kurs von SPD und CDU“ (TC: 00:24:04).

Die folgende Analyse der audiovisuellen Adressierung ist in drei Abschnitte gegliedert. Bevor ich mich dem Einspruch gegen ein Selbstbild der CDU und einem dagegen in Stellung gebrachtem Wir des Videos widme, wird es zunächst ausführlicher um grundlegende Aspekte der Adressierung und des audiovisuellen Sprechens gehen – insbesondere um ein expressives Muster von ‚Beats‘ der Argumentation –, die ich mit Blick auf das Intro des Videos bis zum ersten Zwischentitel bespreche.

9 Von CDU-Generalsekretär Paul Ziemiak konnte man hören: Man habe sich gegen eine Veröffentlichung des eigens produzierten Videos entschieden, da man „nicht eine Videoschlacht, sondern das persönliche Gespräch“ wolle. Vgl. Simon Pfanzelt: Youtuber greifen vor der Europawahl an. In: *ZDF* (2019). <https://www.zdf.de/nachrichten/heute/dutzende-youtuber-beteiligen-sich-an-rezo-video-wahlauf-ruf-europawahl-100.html> (letzter Zugriff: 07.04.2020).

10 So fasst ein sechsseitiges Arbeitspapier des CDU-nahen Vereins *cnetz* den Stil, den man von Rezo lernen könne, zusammen. Thomas Jarzombek, Jörg Müller-Lietzkow: Social Media, Influencer, Digitalpolitik und Wahlkämpfe. Gedanken und Konzepte im Rahmen eines neuen, digitalgeprägten Politikverständnis. Working Paper – Draft 1.0. In: *cnetz* (2019). https://c-netz.de/wp-content/uploads/cnetz-paper-zu-Social_Media_Influencer_Digitalpolitik_und_Wahlkämpfe_162019.pdf (letzter Zugriff: 11.03.2024), S. 5.

11 Grotkopp: *Filmische Poetiken der Schuld*, S. 270.

7.2 Grundlegende Dimensionen der audiovisuellen Adressierung

Gleich die erste Einstellung des Videos zeigt dessen dominante Blick-Anordnung: Rezo, der in die Kamera blickend spricht, sitzt an einem Schreibtisch, leicht rechts verschoben zur Bildhälfte. Die später eingeblendeten Grafiken sind bereits von Anfang an präsent in dieser spezifischen Kadrierung und der (relativ) vakanten Fläche in der linken Bildhälfte. Maus und Tastatur deuten die Präsenz des Computers im Off des Bildes an, als Teil einer Arbeitsumgebung des YouTubers. Der sprechende Körper – betont durch die Farbakzente des orangen Pullovers und der blauen Haare – bildet das Zentrum des Bildes (Abb. 45).



Abb. 45: YouTube-Interface DIE ZERSTÖRUNG DER CDU. (Screenshot vom 11.06.2019).

Verschiedenes Musik-Equipment bildet die Kulisse, wobei etwa die Gitarren im rechten Bildhintergrund zu keinem Zeitpunkt das Potenzial entwickeln, tatsächlich bespielt zu werden. Sie verweisen vielmehr stumm auf Rezos zahlreiche Unterhaltungsvideos auf dessen – zu diesem Zeitpunkt noch zwei – Kanälen, auf denen Rezo auch als Musiker (auf seinem ersten Kanal *Rezo* etwa in Musikvideos) auftritt, Einblicke in seine Musikproduktion gibt, regelmäßig mit anderen („gefeaturnen“)

YouTubern in einer Reihe von Formaten (etwa in Challenges) interagiert oder im Q&A Fragen seiner Community beantwortet (Abb. 46).¹²

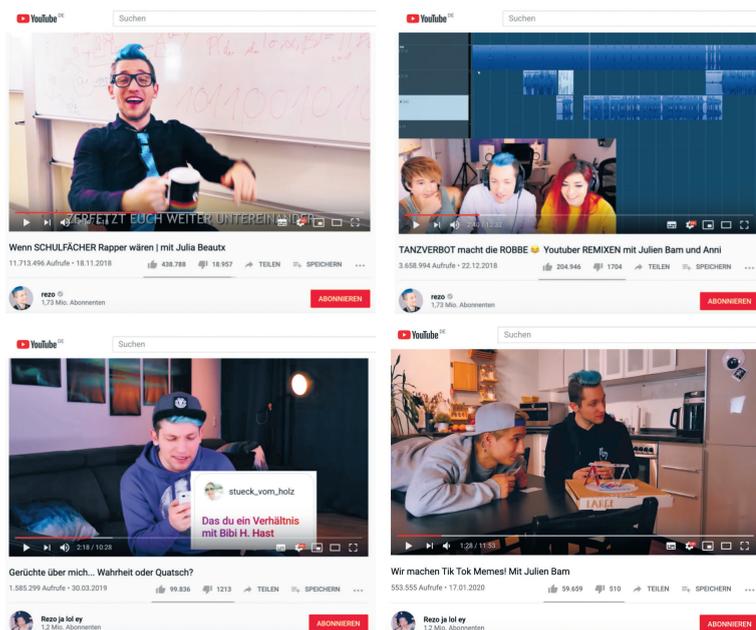


Abb. 46: Musikvideo, Remix, Q&A und Challenge (siehe Abbildungsverzeichnis).

So wie sich die Kanäle etwa durch ihre Profilbild- und Bannergestaltung gegenseitig als Verschiedenes bestimmen (Abb. 47), ist auch das DIE ZERSTÖRUNG DER CDU.-Video auf diese vielfältige, sich ausdifferenzierende Ansammlung von Videos bezogen, und zwar in spezifischen Relationen: etwa durch das Kulisse-Werden von stummen Gitarren oder die in der spezifischen Blick-Anordnung entworfene Raumkonfiguration. So wiederholen sich auch Kameraperspektive, Kadrierung und (Logik der) Kulisse in einer Serie zweier früherer ‚Zerstörungsvideos‘¹³ (Abb. 48), in welche Rezo das Video mit seinem ersten Satz einreihet: „*Ja es ist wieder [...] so ein Video.*“

¹² Mittlerweile ist der Kanal *Rezo* dazugekommen, dessen Videos in erster Linie auf Twitch-Streams zurück gehen.

¹³ DIE ZERSTÖRUNG VON 2BOUGHS IMAGE UND ALLEN BEWERTERN AUF YOUTUBE. (*Rezo ja lol ey*, 01.01.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=DQav1nhtTc0>, letzter Zugriff: 30.03.2020); ICH ENT-LARVE PROPAGANDA ZU ARTIKEL 13 (*Rezo ja lol ey*, 17.03.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=iNpB73CAdL8>, letzter Zugriff: 30.03.2020).

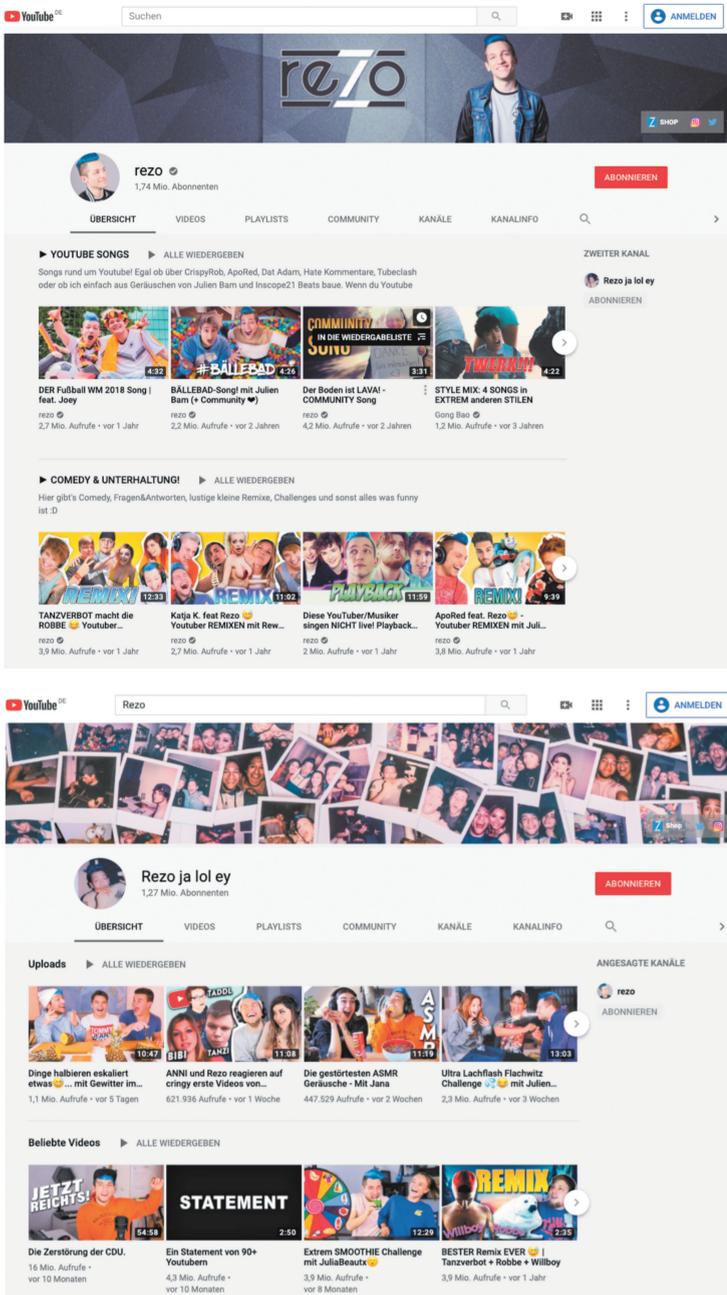


Abb. 47: YouTube-Kanäle *Rezo ja lol ey* und *rezo*.

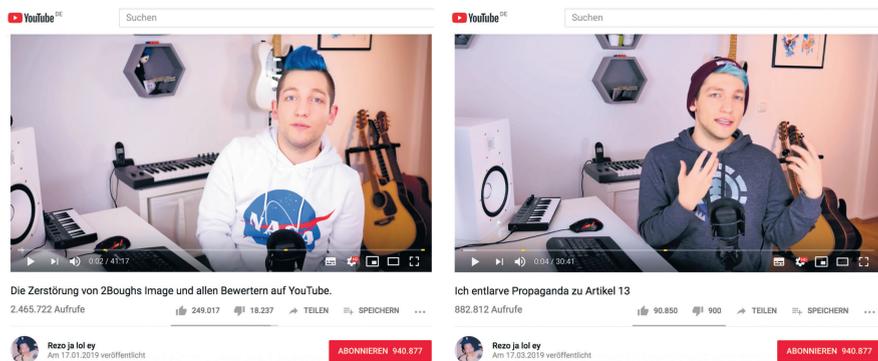


Abb. 48: Zwei frühere Zerstörungsvideos (Screenshots vom 12.06.2019).

Eine Spezifik von DIE ZERSTÖRUNG DER CDU. als Bild einer Lage ist in der affektiven Modulation zu fassen. Die erste Nahaufnahme und das gedehnt gesprochene „Fuck [ist das heftig.]“ markieren eine Differenz zu den vorherigen Zerstörungsvideos, die nicht mit einer solchen Betonung als Ausdruck der Dringlichkeit des explizierten Problems einsteigen. Durchaus grundlegend für DIE ZERSTÖRUNG DER CDU. ist die erlebte Figuration: Der Heransprung ist konstitutives Element eines Musters expressiver Akzente, das paradigmatisch für das durchgängige Zusammenspiel von Argumentation und Affizierung ist und als ‚Beats‘ der Argumentation die zeitliche Form im permanenten Wechselspiel aller Dimensionen der Gestaltung strukturiert. Um ein solches rhythmisches Profil in den Blick zu bekommen, greife ich erneut auf die Visualisierung von Annotationen zurück. Mit der Annotationssoftware *Advene* habe ich zunächst eine automatische Schnitterkennung für das Video mit zwei manuell festgelegten Sensitivitätswerten durchgeführt.¹⁴ In Abb. 49 sieht man einen Ausschnitt der Timeline im Programminterface, das das Intro-Segment (TC: 00:00:00–00:01:35) umfasst und zwei Spuren automatisch detektierter (und noch nicht manuell korrigierter) Einstellungen, sowie von YouTube importierte Untertitel und die mit *Advene* automatisch generierte Lautstärke-Waveform (*Sound Enveloppe*) zeigt.¹⁵ Die Lücke in den Untertiteln und die Spitze in der visualisierten Lautstärke-Dynamik markieren die erste Zwischentitel-Einstellung und damit

¹⁴ Die dafür integrierte *Shot Detection App* wird mittlerweile nicht mehr unterstützt. Die implementierte *Scene Change Detection* wiederum erlaubt kein manuelles Festlegen von Sensitivitätswerten. Das beschriebene Vorgehen lässt sich allerdings potenziell mit anderen Erkennern, die das Anpassen von Parametern erlauben, reproduzieren.

¹⁵ Mit *Whisper* von OpenAI ist ein neueres Tool für die automatische Spracherkennung zu nennen, das zum Zeitpunkt der Durchführung dieser Fallstudie vor circa vier Jahren noch nicht zur Verfügung stand.

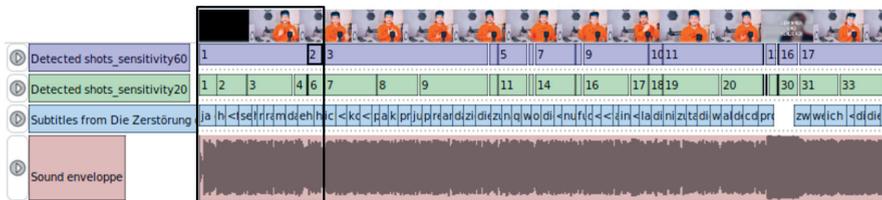


Abb. 49: Schnitterkennung mit unterschiedlichen Sensitivitätswerten: Automatisch generierte Annotationen im *Advene*-Interface für das Intro-Segment von *DIE ZERSTÖRUNG DER CDU*. (bis TC: 00:01:45).

das Ende des Intros. Während die höher-schwellige Einstellungserkennung (das heißt die erste, türkise Spur) die auffälligen visuellen Wechsel abbildet, also Raumwechsel, Blow Ups und Cut-Ins erkennt, registriert die niedrig-schwellige Einstellungserkennung (also die zweite, dunkelgrüne Spur) darüber hinaus die Jump Cuts im Video.

In Kombination mit einem Transkript der gesprochenen Rede, in dem Einstellungswechsel durch Absätze markiert und Cut-Ins, also Heransprünge, durch Fettdruck angezeigt werden, fällt auf, dass Einstellungen fast ausnahmslos mit semantischen Einheiten (oder mit kurzen Pausen im Redefluss), mit Argumenten, Kommentaren und Nebenbemerkungen korrespondieren. Während mit den meisten Schnitten ein neuer Satz beginnt, erfolgt im Falle der Heransprünge der Schnitt häufiger innerhalb eines Satzes und fungiert als Betonung.

- *Ja es ist wieder Zeit für so ein Video.*
- *Heute sehen wir uns die CDU an, auch ein bisschen SPD und ein bisschen AfD, aber primär sehen wir uns die CDU an.*
- *Ich und TJ, wir haben uns einfach in den letzten Wochen mal so ein paar spannende Themen rausgepickt und einfach mal geguckt, was macht die CDU da, was ist ihre Stellung da, wie sind die da so drauf.*
- *Und ich muss ehrlich sagen:*
- ***Fuck ist das heftig. Ich habe nicht gewusst, wie heftig das ist.***
- *Ich werde in diesem Video zeigen, wie CDU-Leute lügen, wie ihnen grundsätzliche Kompetenzen für ihren Job fehlen, wie sie gegen deutliche Expertenmeinungen Politik machen,*
- *wie sie sich augenscheinlich an verschiedenen Kriegsverbrechen beteiligen, wie sie Propaganda und Unwahrheiten gegen die junge Generation einsetzen,*
- *wie bei ihrer Politik die letzten Jahrzehnte die Reichen immer mehr gewinnen und alle anderen immer mehr abloosen, und ich zeige, dass nach der Expertenmeinung von zigtausenden deutschen Wissenschaftlern die CDU aktuell unser Leben*

- **und unsere Zukunft zerstört.**
- *All das werde ich natürlich wie immer ausführlich mit Quellen belegen und beweisen. Ihr wisst: Wenn ich so ein Video mache,*
- **dann mache ich es ordentlich.**
- *Nächstes Wochenende sind ja die EU-Wahlen. Ich hoffe ihr geht da alle hin. Ich beziehe mich aber in diesem Video nicht nur auf EU-Politik, weil EU-Politik*
- **fucking langweilig ist.**
- *Und vor allen Dingen auch, weil man das gar nicht so trennen kann. Wenn du eine Partei auf EU-Ebene wählst, dann stärkst du die auch auf Bundesebene und auf Landesebene. Insofern ist das nicht zu trennen.*
- *Ok, also dieses Video wird kein langweiliges Politikvideo.*
- **Das wird dieses Mal wirklich ein Zerstörungsvideo.**
- *Nicht weil ich aktiv versuche, jemanden zu zerstören, sondern weil die Fakten und Tatsachen einfach dafür sprechen, dass die CDU sich selbst, ihren Ruf und ihr Wahlergebnis damit selbst zerstört.*
- *Und als erstes gucken wir uns jetzt an, was denn das Ergebnis von jahrzehntelanger CDU-lastiger Politik ist und wer dabei profitiert hat.*

Einstellungen mit näheren Einstellungsgrößen und einer kürzeren Dauer richten die Aufmerksamkeit auf bestimmte Aussagen und fungieren als Akzente innerhalb der Gesamtkomposition.¹⁶ Und zwar im doppelten Sinne des Wortes ‚emphasis‘ als aufmerksamkeitslenkend und als pathetische Emphase. Mit Blick auf die Gesamtkomposition sind die Nahaufnahmen jedoch nicht zu isolieren, das heißt die Figuration der expressiven Akzente als Beats der Argumentation beruht nicht alleine auf Cut-Ins. Vielmehr möchte ich im nächsten Abschnitt zeigen, wie die Heransprünge mit dem Ausdruck des Sprecherkörpers verschränkt sind.

Rezos sprechender Körper

Dazu kann ein automatisch generierter Movie Barcode, eine Kompression von Einzelbildern, als visuelle Zeitleiste für den Beginn des Videos bis zum ersten Zwischentitel, der als schwarz-weiß-grauer Block heraussticht, genutzt werden (Abb. 50). Als Ein-

¹⁶ Die Erzeugung und Fokussierung von Aufmerksamkeit durch Großaufnahmen erinnert an Ideen Hugo Münsterbergs, der den Film in seinen Fähigkeiten, emotionale und mentale Operationen performativ zu vollziehen, beschrieben hat. In diesem Verständnis kann der Film selbst noch seine Aufmerksamkeit auf Dinge richten. Vgl. Münsterberg: Das Lichtspiel, S. 51–57.

schnitte kann man in dieser Skalierung die Heransprünge erkennen, in denen das Verhältnis von Torso und Kopf (das heißt hier: der entsprechenden Farbspektren) vertikal leicht verschoben ist. Das markante Farbmuster von Rezos Erscheinung wird ersichtlich: Zwei Drittel der Barcode-Höhe umfasst ein orange-brauner Farbverlauf – der Torso –, und ein Drittel ein grau-weißer Farbverlauf mit schwankender blauer Linie anhand derer man die Position des Kopfes im zeitlichen Verlauf bestimmen kann. Von Interesse ist nicht primär die Akkuratess der wiedergegebenen Farbpalette, sondern das Ablesen der Bewegungen und der Modulation des zentralen Körpers am Verlauf der visuellen Zeitleiste.¹⁷

Die geringeren Schwankungen der Farbverläufe in den näheren Einstellungen sind auf einen geringeren Grad an Gestik zurückzuführen. Ausholende gestische Bewegungen mit beiden Armen sind wiederum in der Mitte des Barcodes als orange ‚Flecken‘ abzulesen. Die Körperbewegung, ihre Intensität und Qualität sind wesentlicher Bestandteil der (durchgängigen) Modulation und Energetik des audiovisuellen Bildes und dessen Dynamiken von Bewegtheitszu- und -abnahme.¹⁸ Das Körperbild bestimmt wesentlich den Bewegungseindruck. Fraglos ist von Bedeutung, dass Rezos Körper durch die Schnitte als zeitlich segmentierter wahrgenommen wird. Mehr noch prägen sie aber die Wahrnehmung des Körpers selbst, insbesondere der Intensität der Gestik, wenn etwa abrupt in eine ausladende Armbewegung geschnitten wird.

Von Interesse ist aber nicht eine quantitative Bestimmung dieser Divergenz, sondern inwiefern sie das Erleben von Zuschauer*innen gestaltet und als Intensität (am eigenen Leib) erlebt wird. Damit kommt eine Dimension des Körperbildes in den Blick, die nicht ausgehend vom vorgängigen Körper einer repräsentierten Person bestimmt werden kann. Vielmehr ist das Körperbild Rezos als Kraftpol des Bildes zu begreifen, das in seiner Fragmentierung kinetische Aufladungen von Gesten generiert oder gerade durch die Reduktion von Gestik betont – und nicht zuletzt Bewegungen initiiert in der Interaktion des sprechenden und gestikulierenden Körpers mit Text-, Statistik- und Grafik-Einblendungen, auf die ich später genauer eingehen werde.

In einer kleineren Skalierung bis einschließlich der ersten akzentuierenden Nahaufnahme wiederum können einige gestische Bewegungen in ihrer Interaktion mit den gesprochenen Worten sichtbar gemacht werden, die für die weitere diskur-

¹⁷ Die Lesbarkeit ist wiederum von der Skalierung des Barcodes abhängig, die es erlaubt, je unterschiedliche Zusammenhänge in den Blick zu nehmen.

¹⁸ Momente ausgeprägter Gestik und Bewegungsausdehnung bzw. -varianz sind am Movie Barcode abzulesen, nicht unbedingt aber ihre Bewegungsqualität und die Bewegungsrichtungen, die Rezo mit seinen Armen und Händen vollführt.

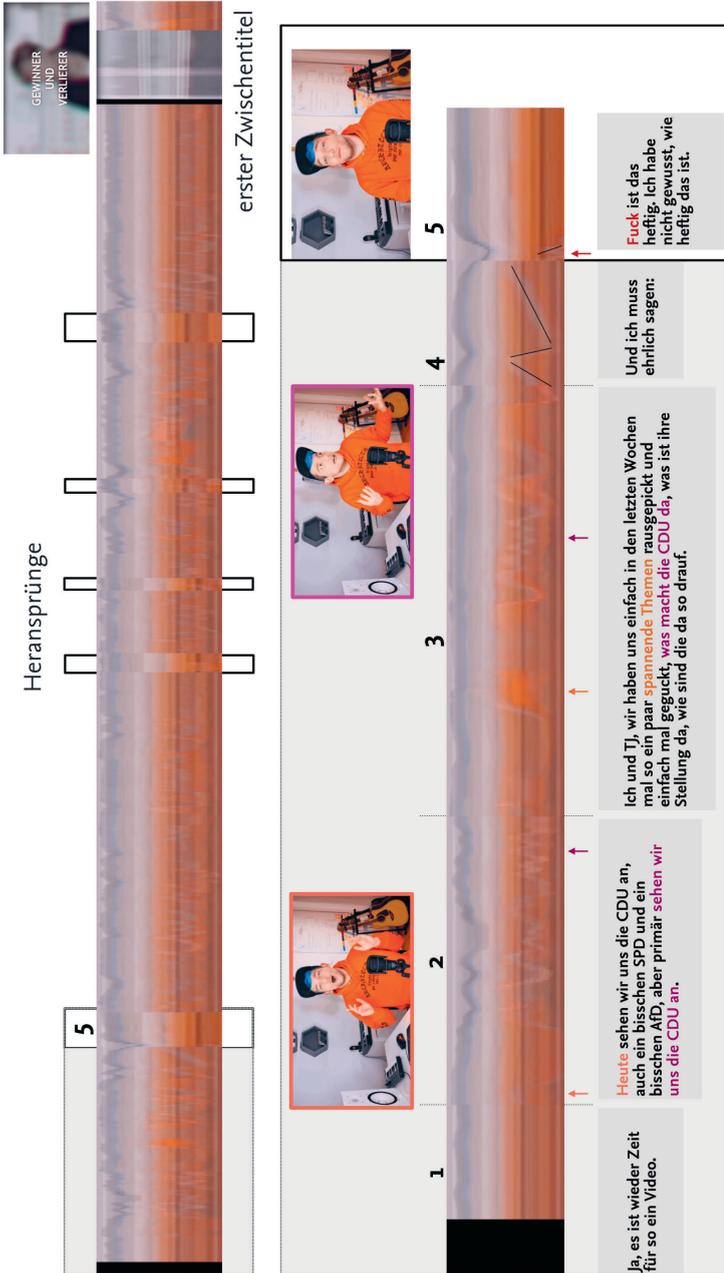


Abb. 50: Movie Barcodes für das Intro-Segment (TC: 00:00:00–00:01:35) bzw. die ersten fünf Einstellungen von DIE ZERSTÖRUNG DER CDU.

sive Entfaltung des Videos relevant sind (ebenfalls Abb. 50).¹⁹ Ich möchte daher einige paradigmatische Aspekte kurz hervorheben. Die erste Einstellung (wie auch der Schluss der fünften), in der Rezo durchgehend seine Arme angelegt hat, zeichnet sich durch eine geringe Gestik aus. Im Verhältnis dazu ist der folgende Jump Cut tatsächlich ein Sprung, nämlich zwischen angelegten Armen und einer entlang der Körpermitte aufstrebenden Bewegung beider Hände (mit ausgestreckten Zeigefingern), die schnell wieder gesenkt werden – synchron zum „Heute“. Mit dieser punktuellen, pointierenden Geste, die auch mit einem abrupten Anstieg der Lautstärke einhergeht, wird ein erster energetischer und kinetischer, rhythmischer Impuls gesetzt. Die Intensität rührt nicht zuletzt von dem Kontrast des Übergangs der beiden Einstellungen her, der als harter Schnitt wahrgenommen wird. In dieser spezifischen Kontrastierung erscheint die erste Einstellung noch als Auftakt, als Vorrede zum ‚eigentlichen‘ Beginn mit dem pointierten „Heute“.

Im weiteren Verlauf dieser zweiten Einstellung unterstreicht Rezo mit einer Reihe von Gesten, abwechselnd nach rechts und links gerichtet, verschiedene Partei-Nennungen, bevor er beim Wort „*primär*“ die Arme direkt vor dem Körper hält und sie bei „*CDU*“ wiederum nach rechts bewegt, dabei schnell kleine Auf- und Abwärtsbewegungen mit seinen Händen vollziehend. Eine vergleichbare, schnell getaktete Bewegung kehrt in der folgenden Einstellung wieder, wenn er fragt, was die CDU „*da macht*“. Es ist ein nachdrückliches Heben und Senken der Hände mit mehrfachen ruckartigen Abwärtsbewegungen. Dies ist der Beginn einer Dreierfolge, in der die Frage nach dem politischen Handeln der CDU, ihrer Agenda, ihrer kommunikativen Darstellung und Positionierung, nicht zuletzt durch den gestischen Ausdruck mitbestimmt wird. So wird die Formulierung „*was ist ihre Stellung da*“ von einer kreisenden Bewegung der Hände, die aus größerer Distanz zusammengeführt werden, begleitet, und auf diese Weise gestisch ein *spin* vollzogen. Synchron zum „*wie sind die da so drauf*“ wiederum breitet Rezo seine Arme zunächst aus, um dann verzögert beide Hände gleichzeitig neben dem Körper fallen zu lassen.

Eine weitaus ausgeprägtere Spannungspause vor dem akzentuierten Senken der Arme findet sich allerdings nach den Worten „*ehrlich sagen*“ im Wechsel von der vierten zur fünften Einstellung in einer Klimaxstruktur der Einordnung und Beurteilung der Lage: Das Ansetzen des „*Fuck*“ wird begleitet von einem langsamen Heben der Arme (siehe die Diagonale im Movie Barcode), um schließlich in einer Entladung zu münden – einem Fallen der Armen, einer gestischen Bewegung, die noch über einen Umschnitt zu einer Nahaufnahme fortgesetzt wird,

¹⁹ Diese Relevanz wird in Unterkapitel 7.5 aufgegriffen.

und zwar synchron zu den (finalen) Konsonanten des Wortes. Die visuelle Diagonale entspricht gerade einer Bewegung, die im audiovisuellen Rhythmus als retardierendes Moment vor der Entladung einer „kinetischen Kraft“ erlebt wird.²⁰ Mit dem audiovisuellen Rhythmus ist nicht per se eine strenge Abfolge synchroner Akzente gemeint; für die spezifischen Muster der Akzentuierungen dieses Videos ist jedoch – wie hier mit Blick auf die Interaktion von Sprechen, Gestikulieren und Montage zu sehen ist – ein Zusammenfallen unterschiedlicher visueller und akustischer Akzentuierungen entscheidend.

An dieser Stelle möchte ich weder das Körperbild auf die Gestik noch deren rhythmische und kinetische Qualitäten im Erleben von Zuschauer*innen auf eine physiologische Dimension reduzieren. Die Wahrnehmung Rezos als Sprecher erschöpft sich darin so wenig wie in einer fixierten Identität. Ein wesentlicher Umstand ist, dass das verkörperte Sprechen wiederholt in polyphone Rollenspiele verwickelt ist: etwa das Sprechen mit und durch andere Stimmen, so die Vorwegnahme von Kritik am Video als Rollenprosa möglicher Haltungen zukünftiger Zuschauer*innen, oder das Reagieren auf und gespielt naive Wiederholen von eingeworfenen Korrekturen und Klarstellungen aus dem Off, die hier als unterbrechende Anreden eines imaginierten Gegenübers außerhalb des Bildkaders erscheinen.²¹ Für die rhetorische Situation ist das Fließende dieser performativen Übergänge von Bedeutung.²² Das Sprechen in *DIE ZERSTÖRUNG DER CDU* ist zudem an die Verwendung von Slang geknüpft, welcher Rezos jugendlicher YouTube-Community zugeordnet wird.²³ Als durch Ein- und Ausschlüsse gemeinschaftsstiftend wird der Slang ebenfalls markiert, wenn Rezo explizit seine Rede der Ausdrucksweise eines „wissenschaftlichen Slangs“ gegenüberstellt, und das audiovisuelle Sprechen sich gleichzeitig (darin) als Vermitt-

²⁰ Bakels: *Audiovisuelle Rhythmen*, S. 200. Das Retardieren entsteht auch erst im rhythmischen Zusammenhang mit dem vorherigen gestischen ‚Auf und Ab‘.

²¹ Rezos Rollenwechsel gehen jeweils einher mit seitlichen Blicken schräg an der Kamera vorbei, wiederholt mit einem gespielt-fragenden „bitte?“.

²² Dies umfasst noch ein Moment des Herausfallens aus der Rede, nämlich ein verzweifertes Lachen und den Ausspruch „*Es ist so traurig*“ verbunden mit einer seitlichen Körperdrehung Rezos und einem Blick in den Raum, der eine anwesende Person zu adressieren scheint. Dies ist beinahe der einzige Moment einer Interaktion mit seinem Team, insbesondere mit TJ, der zu diesem Zeitpunkt das Format der Challenges betreute und verschiedene Aspekte der Aufnahme und Postproduktion inklusive Schnitt verantwortete, die andere Videos auf dem *Rezo ja lol ey*-Kanal weitaus mehr prägt.

²³ Zum Beispiel verwendet Rezo in einer Passage, in der es um die Diskreditierung von Demonstranten durch CDU-Politiker*innen in der Debatte um Artikel 13 der EU-Urheberrechtsreform geht, zahlreiche Ausdrücke wie „Diggi“ oder „Dulli“, umgangssprachliche und entlehnte Wörter wie „fake“, „Bullshit“, „Dude“, „nicht das Geilste auf der Welt“, aber auch Aussprachen wie „kriddisch“.

lung positioniert.²⁴ Die Rollenspiele und Stimmwechsel sind wiederum nicht isoliert zu betrachten, sondern eingebunden in die spezifische zeitliche Strukturierung, die erst das audiovisuelle Sprechen hervorbringt.

Argumentative Beats im Zusammenspiel der Komposition

Um Muster des Zusammenspiels formaler Gestaltungsebenen als zeitliches Profil beschreiben zu können, habe ich eine Reihe von Beschreibungsebenen mit *Advene* annotiert und als *AdA-Timeline* visualisiert (Abb. 51): die bereits angesprochenen Einstellungsgrößen (*FieldSize*), den Grad der Bewegung im Bild (*ImageIntrinsicMovement*), aber auch wiederkehrende Musikstücke (*MusicPiece*) und eine basale Klassifizierung musikalischer Stimmungswechsel (*MusicMood*).²⁵

Die akzentuierenden Einstellungen, die sich durch eine kurze Dauer auszeichnen, sind jeweils mit gestrichelten Linien hervorgehoben. Die näheren Einstellungsgrößen (siehe die pinken Annotationen in der Spur *FieldSize*) gehen wiederholt mit einer reduzierten bildintrinsic Bewegung (siehe die dunkelblauen Annotationen in der Spur *ImageIntrinsicMovement*) einher, die auf das signifikante Muster der suspendierten Gestik zurückgeführt werden kann. Zum anderen interagieren diese Einstellungen mit der Dynamik der Musik – zum Beispiel mit Stimmungswechseln oder Pausen zwischen Musikstücken (siehe die roten Kreise).

In dieser Visualisierung – in der verräumlichten Darstellung von Dynamiken im zeitlichen Verlauf – wird ersichtlich, dass jenes Muster der expressiven Akzente als Beats der Argumentation gerade auf die kontinuierliche Modulation des Bildes zu beziehen ist, auf das Zusammenspiel von (hier in der Visualisierung auf Spuren unterschiedenen) Gestaltungsebenen, welche permanent interagieren.

Die Musik ist dabei eine dominante Komponente des audiovisuellen Sprechens. So werden Akzente durch das Einsetzen von Musik als Vorbemerkung (etwa das langsame Einblenden der Musik in der ersten Einstellung) oder Nebenbemerkungen (die Pause bei „*fucking langweilig*“) markiert, oder mit einem Akzent Abschnitte und Umbrüche in der gesprochenen Rede angezeigt, die mit Wechseln der Musik einhergehen. Das erste Musikstück des Videos setzt mit

²⁴ TC: 00:12:43.

²⁵ Die Legende der *AdA-Timeline* zeigt die entsprechenden englischen Begriffe für Annotationstypen und -werte. Das Intro, der in der ersten Zeile rot markierte Ausschnitt des Gesamtvideos, ist in der zweiten Zeile als Szene visualisiert. Darunter ist ein Histogramm mit variabler Breite für die Einstellungsdauer zu sehen: Höhe, Breite und Farbe der Annotationen richten sich nach der Dauer.

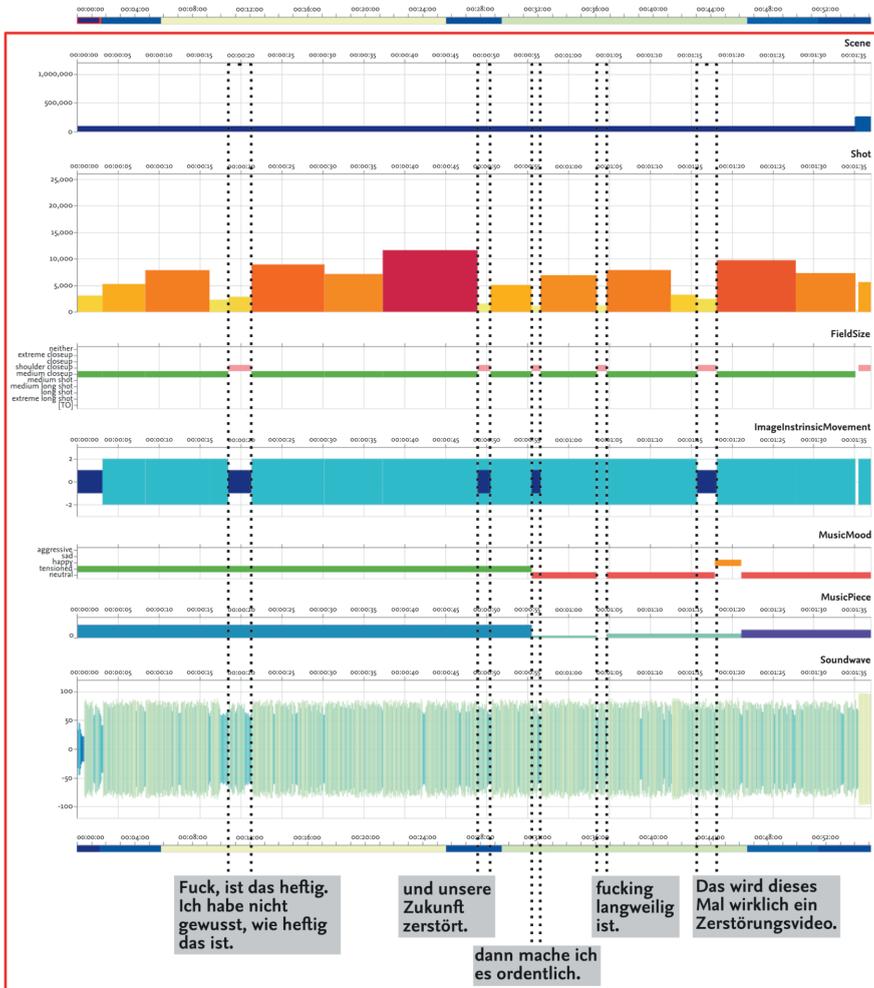


Abb. 51: Ada-Timeline für das Intro-Segment von DIE ZERSTÖRUNG DER CDU. (TC: 00:00:00-00:01:35).

einem einzigen lauter werdenden Synthesizer-Klang ein, der zu „*primär [sehen wir uns die CDU an]*“ um ein Bassostinato erweitert wird, einem Loop einer schnellen melodischen Auf- und Ab-Bewegung, das schließlich ergänzt wird um eine Syn-

thesizer-Melodie, synchron zu den Worten „*einfach mal geguckt*“.²⁶ Die Melodie bereitet in gewisser Weise die verbale Bewertung bzw. Einschätzung der CDU-Politik als dringliches Problem („*Fuck, ist das heftig*“) vor und bindet daran den kurzen Überblick über die Themen des Videos, welcher nicht primär als informativer Einstieg anzusehen ist, sondern als Skizzieren von Problemfeldern, die durch die Tonalität der Musik grundiert werden und Argumente für die Explikation der Situation bilden. Mit der Benennung des Rede-Anlasses („*Nächstes Wochenende sind ja die EU-Wahlen*“) wechselt die Musik zu einem zweiten Stück ohne dominante Stimmung und leitet einen neuen Abschnitt ein. Das Stück ist zweigeteilt, das heißt kurz unterbrochen: Der zweite Teil endet markant mit einem fluffigen Melodiebogen als pointierender musikalischer Gestalt auf dem Ausspruch „*Nicht, weil ich versuche, aktiv jemanden zu zerstören*“.²⁷ Die (annotierte) Zuschreibung als ‚happy‘ ist hier nicht als direkte Qualifizierung eines Ausdrucks von Freude zu verstehen, sondern auf die Tonalität des Stücks zurückzuführen, die im audiovisuellen Zusammenhang Humor, Sarkasmus und Ironie formt.

êthos (und lógos und páthos) des Rhetors

Abschließend lässt sich das Intro in einem Rekurs auf die klassischen Konzepte der rhetorischen Überzeugungsmittel beziehen, insbesondere weil die Rhetorik des Videos und Rezo als Rhetor im Intro selbst thematisch werden.

Dies geschieht unter anderem durch das mehrmalige Verweisen auf eine Serie ‚solcher‘ (Zerstörungs-)Videos, durch welche die Zuschauer*innen wissen: „*Wenn ich so ein Video mache, dann mache ich es ordentlich.*“ Der explizite Verweis auf den Einsatz von Quellenarbeit erfolgt im Rückbezug auf eine Wiederholung, nämlich das Anführen von Quellen und Zitaten in den beiden früheren Zerstörungsvideos. Die Persuasion durch Quellenarbeit ist als Technik des *lógos* zu fassen, das heißt nach Aristoteles eine Überzeugung durch die Sache selbst, indem die Quellen als Belege eng verzahnt sind mit den Argumenten des Videos. Entscheidend ist an dieser Stelle, dass in diesem expliziten Ansprechen einer solchen Praxis selbige an die Wahrnehmung des Redners geknüpft wird und damit an die Beschreibung des Überzeugungsmittel des *êthos* bei Aristoteles, nämlich als Überzeugung durch den Charakter des Redners. Dessen Glaubwürdigkeit muss sich erst durch die Rede ergeben, nicht „aus einer vorgefaßten Meinung

²⁶ Die Wahrnehmung der Stimmung der Musik, die als ‚tense‘ qualifiziert wurde, beruht auf dem Zusammenspiel des Bassostinatos und der sich entwickelnden Synthesizer-Melodie.

²⁷ Das Stück ist wie zahlreiche andere in unterschiedlichen Aus- und Zuschnitten mehrfach zu hören.

über die Person des Redners“.²⁸ In diesem Sinne ist das Intro als Arbeit am *êthos* zu beschreiben, und zwar eines spezifisch audiovisuellen Sprechens.

Mit der Quellenarbeit – Rezo wird im Abschnitt nach dem Intro noch einmal kurz ausführlicher auf die Einblendung von Zitaten und ein in der Videobeschreibung verlinktes Google Doc mit allen Quellen eingehen²⁹ – werden Praktiken des Journalismus wie auch der Wissenschaft aufgegriffen, das heißt nicht nur das journalistische Recherchieren, sondern auch das Kennzeichnen von recherchierten Quellen als Kriterium von Wissenschaftlichkeit und Stichhaltigkeit. Das Video sucht Anschluss an diese Systeme, indem es explizit auf das Einhalten ihrer Standards und Verfahren verweist. Diese Standards und Praktiken zielen gerade auf die Verlässlichkeit und das Vertrauen in Aussagen, indem Kriterien ihrer Überprüfbarkeit eingefordert und eingehalten werden. In diesem Sinne sind diese (journalistischen und) wissenschaftlichen Praktiken, die Autorität und Redlichkeit von Quellen(-arbeit), selbst auf ein rhetorisches *êthos* bezogen.

Zum anderen verweist das Intro auf die lateinische Auslegung des *êthos* als *delectare*. Der Ausspruch „Ok, also dieses Video wird kein langweiliges Politikvideo. Das wird dieses Mal wirklich ein Zerstörungsvideo“ zielt gerade auf die Dimension des *delectare*, die nicht zuletzt durch die Verknüpfung des Ausspruches mit der leitmotivischen, beschwingten kurzen Melodiefolge unterstrichen wird und das Selbstbild des Intros wesentlich prägt.

Wenn das Video selbst in der Thematisierung der Quellenarbeit – im Zusammenfallen des „*Ordentlich-Machens*“ mit einer Unterbrechung der Musik zwischen zwei Stücken – verschiedene Überzeugungsmittel gegeneinander in Stellung zu bringen scheint, dann ist anzumerken, dass zum einen die musikalische Pause Teil der Affizierung von verkörpernden Zuschauer*innen in einer durchgehenden Gestaltung ist, und zum anderen die Musik nicht nur emotionalisiert. Der Verweis auf ein nüchternes Sprechen, auf Fakten ohne Emotionalisierung, ist selbst eine rhetorische Operation, die sich an bestehenden (oftmals berechtigten) Vorwürfen an Rhetorik abarbeitet. Das Zusammenspiel von Musik, Montage, Rezos körperlicher Expressivität und gesprochener Rede zeigt vielmehr auf, inwieweit die Affizierung durchaus auf die Argumentation zu beziehen ist und vice versa. Affizierung und zeitliche Strukturierung sind Dimensionen des audiovisuellen Bildes, die nicht nur einem Überzeugungsmittel zugeordnet sind, genauso wenig wie sie eindeutig nur bestimmten Gestaltungsebenen zugewiesen werden können.

²⁸ Aristoteles: *Rhetorik*, S. 12.

²⁹ https://docs.google.com/document/d/1C0lRRQtyVAyYfn3hh9SDzTbjrtPhNlewVUPOL_WCBOs/edit (letzter Zugriff: 11.03.2024).

Dies mag auch an der Frage nach Metaphern deutlich werden: In der zeitlichen Gestalt von Gesten etwa grundiert eine affektive Dimension, das meint eine expressive Funktion von Gesten, die Aktivierung von Metaphern im Zusammenspiel von Worten und Gesten. Dieser Prozess ist entscheidend für die Bedeutungskonstitution.³⁰ Dabei geht es mir mit Blick auf das Rezo-Video nicht primär um aktivierte Metaphern durch körperliche Gesten im audiovisuellen Bild, sondern um metaphorische Prozesse des audiovisuellen Bilds des Sprechens selbst, das heißt gerade um die Verwebung des Sprechens in einem audiovisuellen Metaphorisieren.³¹

Gerade der Konnex von Verstehen und Expressivität ist relevant für die Explikation einer Problemlage als dringlich. Ist doch insbesondere das Moment der Dringlichkeit eines adressierten Problems der rhetorischen Situation nicht zu trennen von einer expressiven Dimension, in welcher die Dringlichkeitseinschätzung einer Lage geteilt werden soll, um notwendiges Handeln einzuleiten und Maßnahmen umzusetzen. Dafür ist gerade ein Zusammenspiel von *lógos*, *éthos* und *páthos* entscheidend. Denn die Dringlichkeit betrifft in diesem Sinne immer schon die Beziehung von Redner, Problemlage und Adressaten und ist auf einen geteilten Boden, etwa die geteilten Normen in einer rhetorischen Situation, zu beziehen. Es ist eine Dringlichkeit, die eben nicht nur Rezo betrifft, sondern auch die von Rezo angesprochene bzw. die in der audiovisuellen Ansprache konstituierte Öffentlichkeit: und zwar gerade als eine Gemeinschaft, die noch durch die Entfaltung des dringlichen Problems geformt wird. Diese Gemeinschaft ist adressiert, wenn Rezo davon spricht, dass die CDU „*unsere Zukunft zerstört*“.

Auf adressierte Gemeinschaften möchte ich nun genauer eingehen, nämlich zunächst auf den Einspruch gegen das Wir der CDU, und im Weiteren auf ein Wir, für das Rezo spricht und das er diesem dagegensetzt.

7.3 „*CDU – eine Partei für alle Schichten*“: Kritik am Wir der CDU

Mit dem Zwischentitel „Gewinner und Verlierer“ wird das folgende Segment angekündigt, in dem Rezo das Selbstbild der CDU als Volkspartei der Mitte befragt: „Für wen macht die CDU Politik?“, so die Frage eines weiteren Zwischentitels, die Rezo wiederholt, bevor er auf eine Selbstauskunft der Partei verweist.³² Initiiert durch eine Körperbewegung Rezos, der mit dem Finger auf den Platz neben sich

³⁰ Vgl. Hermann Kappelhoff, Cornelia Müller: Embodied Meaning Construction. Multimodal Metaphor and Expressive Movement in Speech, Gesture, and Feature Film. In: *Metaphor and the Social World* 1/2 (2011), S. 121–153, hier S. 121.

³¹ Vgl. Schmitt: *Wahrnehmen, fühlen, verstehen*.

³² TC: 00:01:36, respektive TC: 00:02:11.

deutet, ‚fliegt‘ sogleich ein Screenshot der CDU-Webseite in den Bildkader, der sich schnell auf ein Zitat verengt, bei dem wiederum einige Formulierungen hervorgehoben werden, indem der Rest ausgegraut wird:

Selbstverständnis der CDU:

Die Christlich Demokratische Union Deutschlands ist die **Volkspartei der Mitte**. Wir wenden uns an Menschen aus allen **Schichten und Gruppen unseres Landes**. Grundlage unserer Politik ist das christliche Verständnis vom Menschen.

Während Rezo davon spricht, dass auf der Webseite stehe, die CDU mache Politik für alle Schichten des Landes, formt er mit beiden Händen Anführungszeichen, und zum Ausspruch „*Volkspartei der Mitte sind*“ rudert er schlaff mit beiden Armen in der Luft hin und her. Im Wechselspiel von Gesagtem und Gestik wird so eine Distanz aufgemacht, die als Prinzip den audiovisuellen Einspruch gegen das Selbstbild der CDU prägt. Es folgt ein Heransprung, eine Nahaufnahme, in der Rezo, die Arme ausgespreizt, die rhetorische Frage stellt: „*Aber sind sie das wirklich? Überprüfen wir das mal.*“ Diese Überprüfung wird als ein Unter-die-Lupe-Nehmen audiovisuell erfahren, ein Gestus des Nachhakens leiblich als Verengungsbewegung vollzogen.

Das weitere Segment teilt sich in mehrere als Wirtschaftsthemen adressierte Blöcke zu Reichtumsverteilung, Erbe, Bildung. Wiederum ist eine Figuration von Akzenten für die Argumentation von Bedeutung, indem jedes Thema durch den Satz „*CDU – eine Partei für alle Schichten*“ als Pointe beschlossen wird. Als Rollenprosa in einer Nahaufnahme trägt Rezo den Satz (bzw. zunehmend kürzere Teile dessen) vor, jeweils im Anschluss an das im Intro eingeführte musikalische ‚happy‘-Motiv, das prägend für die Tonalität der sarkastischen Argumentation, den Einspruch und der Kritik an dem Parteien-Image ist.³³ Dieses serielle Muster ist in der folgenden Visualisierung durch gestrichelte Linien eingezeichnet (Abb. 52).³⁴ Akzente – jeweils Einstellungen mit einer kurzen Dauer – strukturieren das Segment, das mit einem doppelten Heransprung endet: Die finale Großaufnahme ist eine der nächsten Einstellungen des gesamten Videos und figuriert audiovisuell die Klimax der sarkastischen Argumentation.³⁵

³³ Das Segment beginnt mit einem als ‚tense‘ annotierten Musikstück, während das CDU-Selbstbild befragt und ein Auseinanderklaffen von Arm und Reich konstatiert wird. Im weiteren Verlauf setzt dreimal punktuell das ‚happy‘-Motiv ein.

³⁴ Der orange Balken markiert den ganzen Abschnitt, der mit dem Selbstbild der CDU beginnt, als eine Argumentationseinheit. Der einleitende ‚Frageblock‘ ist mit durchgezogenen Linien markiert.

³⁵ TC: 00:05:23.

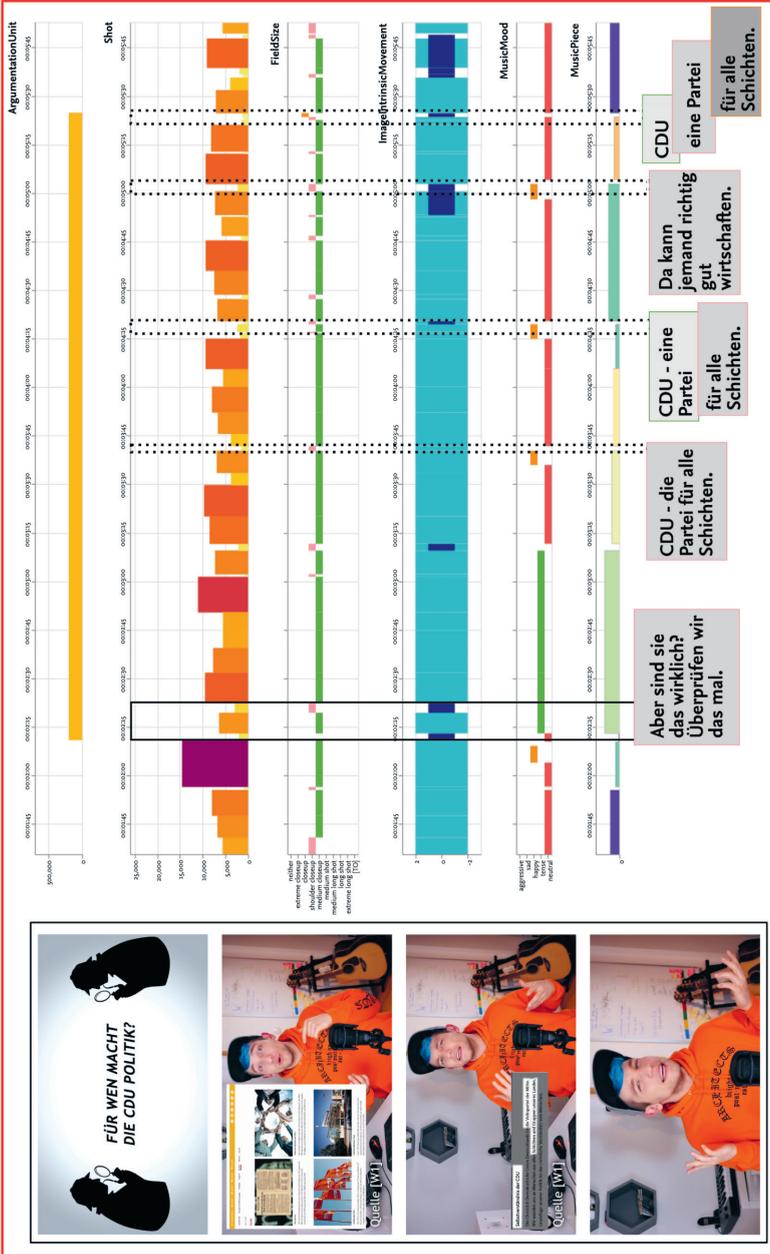


Abb. 52: Unter-die-Lupe-Nehmen und pointierte Zerstückelung: „CDU – eine Partei für alle Schichten“ (AdA-Timeline, TC: 00:02:10–00:05:13).

Was als zusammenhängende Argumentation erfahren wird, mag zwar auf Ebene der Sinneinheiten der gesprochenen Rede zu bestimmen sein, wird aber als ein Prozess des Zerlegens und als eine Steigerungsbewegung durch den spezifischen Rhythmus aus Wiederholung und Klimax (der Akzentfiguration) körperlich erlebt. Diese affektive Grundierung ist integraler Bestandteil der Re-Perspektivierung des Parteien-Image. Die Akzentfiguration strukturiert nicht nur eine Argumentation, sie fungiert selbst argumentativ in ihrer zunehmenden Zerstückelung. Mit dem doppelten Heransprung endet sie schließlich, und es folgt eine Überleitung zum nächsten Thema: der Klimakrise.

7.4 Intervenierende Gemeinschaft und Konsens der Experten

Es handelt sich dabei nicht um eine bloße (willkürliche) Abfolge von unterschiedlichen Problemfeldern der Politik. Dem Einspruch gegen das Wir der CDU steht die Formierung eines anderen vielstimmigen Wirs gegenüber, nämlich das gemeinsame Sprechen von Rezo und einem Chor von Wissenschaftler*innen im Namen der Zukunft einer adressierten jungen Generation. Mit einer solchen Gemeinschaftsinszenierung endet das längere Segment zum Thema der Klimakrise. Im Folgenden möchte ich zeigen, wie sich diese Gemeinschaftsinszenierung und ein Bild des Handlungsdrucks in der Dauer entfalten.

In diesem Abschnitt gibt es keinerlei Nahaufnahmen und Akzentuierungen durch Heransprünge, welche die Dynamik des Bildraums in den vorherigen Ausschnitten geprägt haben (Abb. 53).³⁶ Neben der zentrierten Ansicht eines eingeschnittenen Wissenschaftlers zu Beginn sind es vor allem sich ins Bild schiebende Zitateinblendungen, die den Raum bestimmen. Es ist ein Bildraum, der einen konstanten Bezugsrahmen für die Interaktion und Balance zwischen dem sprechenden Körper und diesen Zitaten bildet bzw. durch dieses Zusammenspiel hervorgebracht wird.³⁷

Die eingeblendeten Zitate sind für die rhetorische Situation des YouTube-Videos gerade in ihrem spezifischen Verhältnis zwischen den Dynamiken zeitlicher und räumlicher Gestaltung von Relevanz, einer Logik des Lesens von Text, die noch die Möglichkeit des Anhaltens des Clips umfasst, und damit verschränkt einer hypertextuellen Logik des Videos, nämlich der Verlinkung eines dynamischen webbasierten

³⁶ TC: 00:23:53–00:25:40.

³⁷ Zwar sind zahlreiche anhand des Intros beschriebene Inszenierungsprinzipien durchaus auch hier zu finden – kurze sprachliche Nebenbemerkungen und Einschübe, akzentuierende Dynamiken im Sprechen und in der Gestik –, sie gehen jedoch nicht mit näheren Einstellungen einher, die gerade den Rhythmus und die Balance des Bildraums verschieben würden.

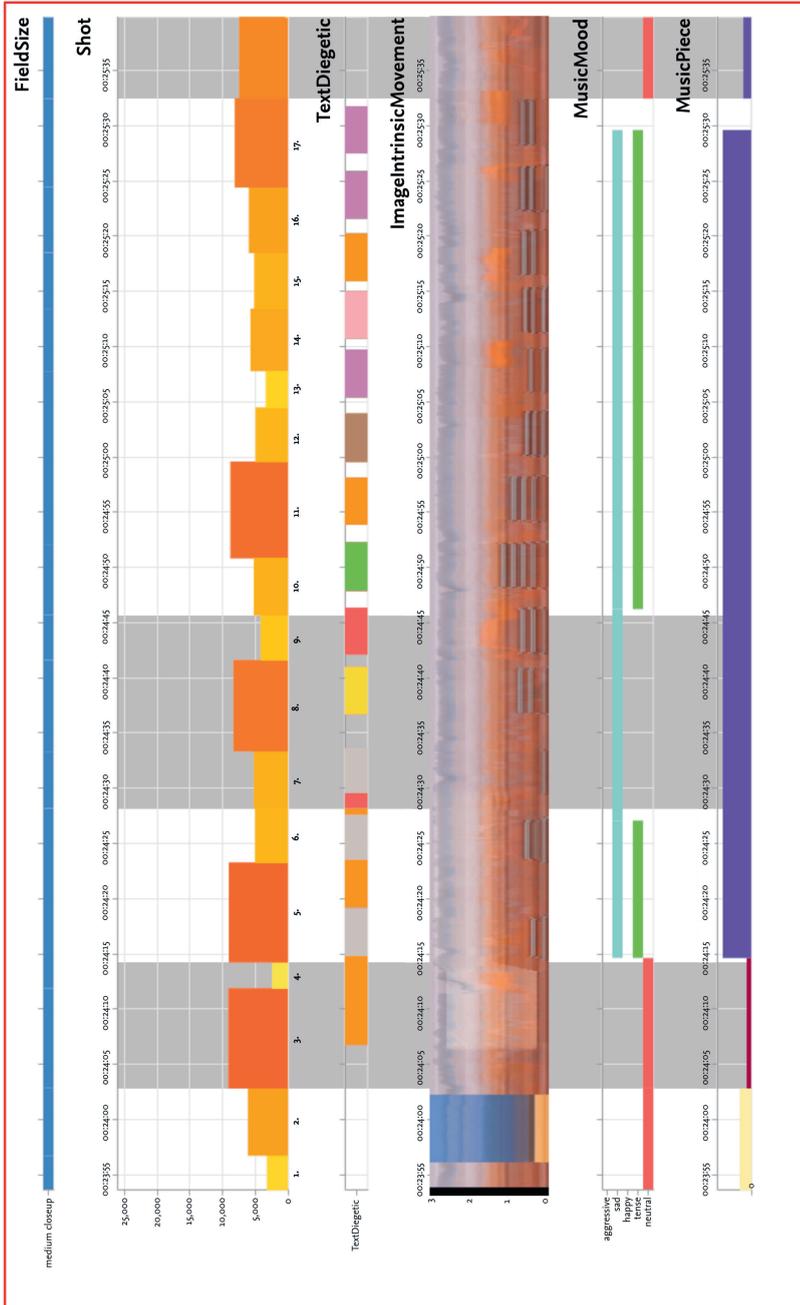


Abb. 53: Zitat-Interaktionen: Vielstimmiges Sprechen für einen Konsens der Wissenschaft (AdA-Timeline, TC: 00:23:53–00:25:40).



Und was sagt die Wissenschaft zum Kurs von der CDU und der SPD?



Wir müssen dieses Tempo, die Klimaschutzmaßnahmen in Deutschland etwa um den Faktor 5 steigern und das rasch.



Das ist nicht nur die Einschätzung von diesem einen Professor, sondern der spricht da gerade für eine Initiative von über 26.000 deutschsprachigen Wissenschaftlern.



Diggi, ich wusste nicht mal, dass wir so viel Wissenschaftler haben.



Und die sagen halt alle, dass der aktuelle Kurs von SPD und CDU viel zu langsam ist und wenn wir nicht krass was ändern, also nicht ein bisschen, sondern krass was ändern,



dann ist die Zukunft von der jungen Generation und allen zukünftigen Generationen einfach im Arsch.



Und auch im internationalen Raum gibt es offene Briefe von Tausenden Experten, die genau dasselbe sagen.



Die Profis, die Experten, sind sich also einig, dass der aktuelle Kurs von SPD und CDU kein kleiner Verkackter ist, sondern uns unsere Zukunft kosten wird.



Hier geht es jetzt gar nicht um so ja, irgendwer hat eine andere politische Meinung als ich. Nein.

Hier geht es darum, dass diese Parteien extrem gut belegte wissenschaftliche Erkenntnisse nicht ernst nehmen.

Dringliche Warnungen von Tausenden Experten einfach ignorieren und im Gegenzug eine Zukunft-zerstörende, Umwelt- lebensverachtende Politik machen.

Gegen die Gesundheit der Bevölkerung gegen uns und zum Vorteil von zig-dozehnen Großkonzernen.

Ich habe keine einzigen Experten gefunden, der gesagt hat, ja, wir sind auf einem guten Kurs. Wird schon alles klappen. Kein fucking einzigen.

Mir war vorher nicht bewusst, wie krass diese Parteien vorbei an Expertenmeinung Politik machen.

Man kann daher sagen, dass der aktuelle Kurs von CDU und SPD unser Leben und unsere Zukunft zerstören werden.

Das ist keine übertriebene, wütende Parole, sondern der Konsens von Tausenden Experten, die sich auf unzählige wissenschaftliche Untersuchungen stützen.

16.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

Textdokuments für die Quellenangaben. Letzteres ist nicht nur technologisch bereitgestelltes Feature, sondern zielt als Potenzial (des Videos selbst) immer schon auf eine Dimension des Umgangs mit diesem. Der Gebrauch des verlinkten Google Docs, als Paratext des Videos, ist in diesem Sinne noch Teil einer rhetorischen Situation, in der die Texteinblendungen als Ausdrucksform einer Gemeinschaft, nämlich des Chors eines „Experten“-Konsens, in Bewegungsbildern körperlich erfahren werden. Der zeitliche Verlauf, in denen die jeweiligen Zitate und Quellenangaben im Bild erscheinen, ist als Modulation einer Bewegung beschreibbar, dem Wechselspiel von akzentuierenden Texteinblendungen, Einstellungswechseln, pulsierenden Körpergesten und musikalischen Verlaufsformen.³⁸

Die Strukturierung der durchgehenden Bewegung ist vor allem an musikalische Wechsel geknüpft. Mit dem ersten Musikstück ist eine Logik des Pars pro Toto verbunden: Auf die Frage „*Und was sagt eigentlich die Wissenschaft dazu?*“ folgt ein kurzer Einspieler des YouTube-Kanals *Jung&Naiv* von der Bundespresskonferenz, ein kurzes Statement von Prof. Dr. Volker Quaschnig, der als Stellvertreter (der Wissenschaft) aufgerufen wird.

Mit dem nächsten Stück beginnt eine Ausweitungsbewegung, wobei das klanglich reduzierte Musikstück – der Loop der Melodie eines einzelnen Synthesizers – zunächst im Kontrast zur Rede Rezos über die Initiative von 26.000 Wissenschaftler*innen und einer eingblendeten großen Namensliste steht.³⁹

Synchron zum Stichwort „*Und die sagen halt alle*“ setzen abrupt ein breiter Streicherteppich sowie weitere Percussion-Effekte ein. Ein neues Stück beginnt, das in der Tonmontage jedoch nach einer fortgesetzten Erweiterung der Instrumentierung klingt. Gleichzeitig minimiert sich die Namensliste und es fährt ein erstes Zitat ins Bild („Die derzeitigen Maßnahmen reichen bei weitem nicht aus.“). Der Eindruck eines gemeinsamen Sprechens (der Wissenschaftler*innen, aber auch das Unisono mit Rezo) entsteht nicht zuletzt dadurch, dass die Zitate hier mit den Einstellungswechseln und Rezos Rede synchronisiert sind.

Darüber hinaus geht der nächste musikalische (Stimmungs-)Wechsel mit dem Verschwinden des zweiten Zitats („ohne tiefgreifenden und konsequenten Wandel ist ihre Zukunft in Gefahr“) einher – nämlich ein vertikales Sich-aus-dem-Bild-Schieben –, während Rezo davon spricht, dass die Zukunft aller zukünftigen Generationen dann „*einfach im Arsch*“ sei und dabei mit der rechten Hand Spiralen in der Luft vollzieht. Synchron zum Wort „*einfach*“ ver klingt die vorherige Instrumen-

³⁸ Die als ‚TextDiegetic‘ annotierten Zitate sind auch im Movie Barcode in Abb. 53 als dunklere Balken zu erkennen – mit unterschiedlicher Höhe aber gleicher Dauer. Die ersten beiden Zitate koinzidieren mit Einstellungs- und Musikwechseln.

³⁹ Eine kürzere Einstellung ist wiederum als Rollenprosa einer Nebenbemerkung durch eine energetische Gestik akzentuiert.

tionierung und es setzt eine elegische, getragene Klaviermelodie ein, deren Tonwiederholungen einen Nachhall-Effekt hervorrufen. Es sind gerade diese Umbrüche einer sich modulierenden Bewegung als Beats der Argumentation, die in einem Fall ein gemeinsames Sprechen expressiv gestalten und im anderen Fall den Ausdruck eines zerstörerischen Einschnitts, der betrauert wird.

Rezos Körpergesten greifen frühere Gesten im Segment zur Klimakrise („Was müssen wir tun?“) auf – insbesondere die einer aufsteigenden Spiralbewegung, aber auch eine wiederkehrende Schlussstrichgeste.⁴⁰ Der Schlussstrich wird jeweils audiovisuell figuriert. Ist es im gerade beschriebenen Fall vor allem die Bewegung des Zitats, so ist es im anderen Fall das Zusammenspiel von Rezos Körpergeste, das Ziehen einer Linie mit seinen Händen und jenem Umschlagspunkt, der in einer eingeblendeten Grafik mit einem zeitlich interpretierten „Ende im Gelände“ markiert ist (Abb. 54). In dieser Figuration steckt eine für die rhetorische Situation zentrale Ambivalenz: Zum einen markiert der Umschlagspunkt das Bedrohungsszenario, das es zu verhindern gilt, zum anderen ist der Kippmoment – das Ende – aber auf diese „aktuelle“ Zukunft und ihr Verhindern zu beziehen, nämlich als der Versuch eines aktiven Intervenierens.



Abb. 54: „Ende im Gelände“: Schlussstrich und Spiralbewegung als (audiovisuelle) Gesten (TC: 00:12:34).

Den Übergang zwischen einem skizzierten, expressiv figurierten Bedrohungsszenario und dem Formieren einer intervenierenden Protestgemeinschaft vollzieht ein vierter Abschnitt. Wie bereits im zweiten wird hier ein gemeinsames Sprechen vorbereitet. Nur, dass es dieses Mal kein Unisono ist, sondern ein polyphones, ein polyrhythmisches Sprechen. Im Sinne der Heterogenität sind die affektiven Spannungen herauszustellen: die getragene Musik im Verhältnis zur Tonalität und Prosodie des Sprechens, und im *êthos* des Sprechens die Umgangssprachlichkeit der Einblendung

⁴⁰ TC: 00:12:34.

„Würde ’n paar Stunden dauern, alle zu zeigen“, die das Verschwinden der Namensliste begleitet.

„Die Profis, die Experten sind sich also einig, dass der aktuelle Kurs von SPD und CDU kein kleiner Verkacker ist, sondern uns unsere Zukunft kosten wird.“ Dieser in einer längeren Einstellung gesprochene Satz lässt sich als Zusammenfassung der bisherigen audiovisuellen Rede begreifen, wobei zentrale Begriffe von markanten Gesten begleitet werden: so etwa das Formen eines Kreises zum Wort „Experten“ durch das gegenläufige Umeinander-Rollen beider Hände. Die in diesem Fall als Ersetzungsgeste (im Sinne einer Entsprechung von Profis und Experten) fungierende Geste kehrt ein zweites Mal wieder bei „kleiner Verkacker“, jedoch mit leicht abweichender Bewegungsqualität, scheint sie sich doch für einen kurzen Moment fortzusetzen und die linke Hand noch einmal nach oben nachzuschieben. Die Idee eines Austausches – die Auslegung des „aktuelle[n] Kurs[es] von SPD und CDU“ als „kleiner Verkacker“ – wird gerade durch die spezifische Variation der Geste negiert, wenn die im Vergleich stärkere Bewegungsqualität die Zuschreibung „klein“ kontrastiert. Gleichzeitig lässt sich diese Gestalt in der angedeuteten Fortführung des Kreises noch auf die vorherigen gestischen Spiralbewegungen beziehen, die eine in die Zukunft projizierte Zunahme figurieren und damit gerade jenes skizzierte Bedrohungsszenario aufrufen. Darin besteht eine zentrale Verschiebung im Verhältnis zum „aktuelle[n] Kurs“, der begleitet wird von schnell getakteten Auf- und Ab-Bewegungen beider Hände, die dabei schnell seitlich, parallel verschoben werden.⁴¹ Nicht zuletzt in dieser gestischen Differenz, in dem Bezug dieser Gesten als Ausdruck unterschiedlicher Zeitformen wird ein Handlungsdruck der rhetorischen Situation ausgemacht.

Wie ist die Entgegensetzung zweier Formulierungen des „Hier geht es darum“ im Übergang zum nächsten Abschnitt zu verstehen? Was heißt es, wenn Rezo sagt, dass es nicht darum geht, dass „irgendwer [...] eine andere politische Meinung“ hat? Geht es um die Opposition von (rhetorischer) Meinung und wissenschaftlicher Erkenntnis (als Wahrheit)?⁴² Zunächst einmal ist damit genau die Opposition von „aktuelle[m] Kurs von SPD und CDU“, sprich der regierenden Koa-

41 Genau in dem Moment, in dem Rezo vom „aktuellen Kurs“ spricht, erscheint ein weiteres Zitat, das den Auftakt bildet zum regelmäßigen Erscheinen weiterer Zitate im nächsten Abschnitt.

42 Im Fazit wird Rezo noch einmal auf die politische Meinung zurückkommen und mit Rekurs auf „das nüchterne Ergebnis von tausenden wissenschaftlichen Untersuchungen und die Einschätzung von zigtausenden Experten“ formulieren: „[E]s geht hier nicht um verschiedene legitime politische Meinungen, sondern es gibt nur eine legitime Einstellung, und zwar dafür zu sorgen, dass es so schnell wie möglich einen drastischen Kurswechsel gibt.“ (TC: 00:52:11–00:52:29) Es ist diese Verquickung von wissenschaftlichen Ergebnissen, politischer Meinung und Legitimität, die von unterschiedlichen Seiten aufgegriffen und als Indiz oder Gefahr einer (Meinungs-)Diktatur ausgelegt wurde.

lition der Bundesregierung, und einem Konsens von „*Experten*“ markiert, der einen solchen Kurswechsel einfordert. Worum es geht, ist gerade die Bestimmung der Problemlage.

Mit der expliziten Benennung „*Hier geht es darum*“ erfolgt ein weiterer Wechsel der Musik, der sehr kurz durch einen Tusch vorbereitet wird. Daraufhin ist ein tieferer Klavierakkord zu hören, zusammen mit einem schnelleren, treibenden Percussion-Rhythmus und einer breiten Synthesizer-Klangfläche.

Der zunehmend stärker gestikulierende Vortrag Rezos kontrastiert mit den gleichmäßigen Zitateinblendungen. Während sich der Schnittrhythmus zunächst be- und dann entschleunigt und Rezo zunehmend ausladendere Gesten vollführt (siehe die orangen ‚Flecken‘ im Movie Barcode in Abb. 53), bleibt der Rhythmus der ins Bild fahrenden Zitate konstant bzw. beschleunigt sich unmerklich (siehe ebenfalls den Movie Barcode oder die Spur *TextDiegetic*). Die Zitate orientieren sich in ihrer Dauer gerade weder an den Einstellungsgrenzen noch der jeweiligen Textmenge der Zitate. Die Formierung einer intervenierenden Gemeinschaft beruht in der Figuration gerade auf diesen polyphonen Rhythmen.

Der Abschnitt endet mit einem Aussetzen der Musik und der Selbstzuschreibung, „*keine übertriebene, wütende Parole*“ zu sein.⁴³ Dazu ist ein letztes Zitat zu lesen, das dem „Wissenschaftler Bill Nye“ zugeschrieben wird: „Werdet ver*ckct nochmal erwachsen! [...] Das hier ist eine ernsthafte Krise, verstanden?!“ Es handelt sich um den übersetzten Appell aus einer Folge der HBO-Show *LAST WEEK TONIGHT WITH JOHN OLIVER* (USA 2014–), in der das Finale eines Auftritts Nyes als Wutausbruch inszeniert ist.⁴⁴ Diese Aneignung wird durch die sprachliche Negation („*keine übertriebene, wütende Parole*“) nicht aufgehoben, sondern bildet gerade den Schlusspunkt eines polyphonen Sprechens, das einen Konsens figuriert.

Der Konsens lässt sich mit Blumenberg gerade im Sinne des „consensus als Ideal der Rhetorik“ fassen.⁴⁵ Geht es hier primär um eine Übereinstimmung wissenschaftlicher Befunde, Theorien und Aussagen? Mag die Formulierung „*Konsens von tausenden Experten*“ vordergründig noch auf den „*consensus* ihrer theoretischen Normen“ zielen, gilt der figurierte Konsens und die Rede von der Expertenmeinung – so die Hypothese – bereits einer rhetorischen Normativität und deren Zeitlichkeit.⁴⁶ Über das Verhältnis von Wissenschaft und Rhetorik schreibt Blumenberg:

43 TC: 00:25:27.

44 Es handelt sich um einen Ausschnitt aus der elften Episode der sechsten Staffel der Sendung *LAST WEEK TONIGHT WITH JOHN OLIVER* vom 12.05.2019, die in Deutschland seit dem 13.05.2019 auf YouTube verfügbar ist: *GREEN NEW DEAL* (12.05.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Jdcro7dPqpA>, letzter Zugriff: 08.05.2020).

45 Blumenberg: *Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik*, hier S. 112.

46 Blumenberg: *Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik*, S. 125.

Auch Theorien werben implizit um ‚Zustimmung‘, wie es Rhetorik explizit tut. Der entscheidende Unterschied besteht in der Dimension der Zeit; Wissenschaft kann warten oder steht unter der Konvention, es zu können, während Rhetorik den Handlungszwang des Mängelwesens als konstitutives Situationselement voraussetzt – wenn sie nicht mehr *ornatus* einer Wahrheit sein kann. Es ist deshalb eine Kopie der Prozeßform von Wissenschaft, wenn die Diskussion als Instrument der öffentlichen Willensbildung so betrachtet wird, als sei sie ein Mechanismus rationaler Ergebnisfindung, während sie sich doch gerade die prinzipielle Unendlichkeit der wissenschaftsförmigen Rationalität nicht leisten kann.⁴⁷

Die Frage der Dringlichkeit der rhetorischen Situation ist genau auf diese zeitliche Dimension bezogen, wenn als dringliches Problem der „*aktuelle Kurs von SPD und CDU*“ entfaltet wird, da dieser ein Risiko für zukünftige Generationen darstelle. Eine Gemeinschaft des polyphonen Sprechens bzw. Rezo als Sprecher dieser Gemeinschaft, der begleitet wird von einem Chor aus Wissenschaftler*innen, interveniert in diese Kursbestimmung und drängt auf einen Kurswechsel.⁴⁸

7.5 „Aktueller Kurs“: Diskursive Verortungen und mediale Verstreungen

Für die sich diskursiv entfaltende audiovisuelle Argumentation des Videos – die Gegenüberstellung von Gemeinschaften sowie Bestimmung der rhetorischen Situation – ist der Begriff „Kurs“ zentral. Ein Sprechen vom (aktuellem) Kurs durchzieht das Video. In der zunehmenden Verknüpfung mit dem Adjektiv „aktueller“ tritt im Verlauf des Videos immer stärker die Idee einer Veränderung hervor, scheint die Möglichkeit einer Alternative auf. Die Formulierung bereitet vor, was im Fazit direkt angesprochen wird: nämlich den „Kurswechsel“. Im Verlauf offenbaren sich zwei Dimensionen des Kurses: zum einen das Sich-auf-einem-Kurs-Befinden und

47 Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 113. „Die Euphorie hinsichtlich der Beratung öffentlichen Handelns durch Wissenschaft ist zwar etwas abgeklungen, aber die Enttäuschungen an diesem Bündnis beruhen auf der fehlenden Einsicht, daß Gremien von Wissenschaftlern in Ermangelung abschließender Evidenz ihrer Erkenntnisse ihrerseits gar nicht anders verfahren können als die Institutionen, die sie zu beraten haben, nämlich rhetorisch, nämlich auf einen faktischen *consensus* zielend, der nicht der *consensus* ihrer theoretischen Normen sein kann.“ Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 125.

48 Diese Opposition wird im Segment zur „Diskreditierung“ erneut aufgegriffen, wenn es um die *Fridays for Future*-Debatte geht – das Stichwort der „Profis“ ist bereits ein Vorgriff darauf. Rezo betont dort: „Die Wissenschaftler stellen sich auch hinter die Schüler.“ (TC: 00:50:20) Bevor er diese Metapher allerdings sprachlich expliziert, wurde die Erfahrung einer geteilten Position bereits in der gerade analysierten Gemeinschaftsinszenierung figurativ gestaltet.

zum anderen das aktive Steuern, das heißt Einen-Kurs-Festlegen.⁴⁹ Damit geht gerade nicht eine Abfolge von eindeutigen Bedeutungen einher. Für die rhetorische Situation sind diese Ambivalenzen und Mehrdeutigkeiten relevant, sie werden im Parcours der audiovisuellen Argumentation aktiviert und moduliert.

Für die Entfaltung der Argumentation des Videos ist zentral, inwieweit die Formulierung in ein Netz unterschiedlicher (Körper-)Gesten einbezogen ist. So lassen sich, auch wenn im Intro nicht explizit vom „Kurs“ die Rede ist, doch die schnellen Auf- und Ab-Bewegungen mit beiden Händen, wenn nach der Politik der CDU gefragt wird („Was macht CDU da?“), auf die sich vollziehende Thematisierung des Kurses beziehen.

Eine vergleichbare Geste seitlich versetzter Handbewegungen findet sich auch an anderer Stelle: in einem an Bürger*innen gerichteten, am 13.04.2019 veröffentlichten Videopodcast mit dem Titel ENERGIEWENDE von Angela Merkel aus der Formatreihe DIE KANZLERIN DIREKT, die auf unterschiedlichen Plattformen veröffentlicht wurde.⁵⁰ Merkel steht darin zentriert in der Bildmitte – hinter sich ein leerer, offener Raum des Kanzleramts, der im Bildhintergrund durch eine große Glasfront begrenzt ist – und spricht in die Kamera (Abb. 55).

Die benannte Geste taucht gleich mehrfach auf. Dabei sind die nebeneinander versetzten Handbewegungen klar als abgesetzte Akzentuierungen vollzogen. Wie auch die übrigen Gesten – das Heben und Senken einer oder gleichzeitig beider Hände – wird diese Geste ruhig und maßvoll in moderatem Tempo, aber bestimmt ausgeführt. Dies entspricht den von Dorothea Horst in einer ausführlichen Analyse beschriebenen Bewegungsqualitäten eines CDU-Wahlkampfspots von 2009, der Angela Merkel ins Zentrum stellt: Horsts Beschreibung der Ausdrucksbewegung des Spots als Erfahrung von „gravitas“, „balance“, „temperateness“, „solemnity“ und „stability“ trifft auch auf die Bewegungsqualitäten der Gesten Angela Merkels in dem hier betrachteten Videopodcast zu, in dem sie ihre Fingerspitzen sich leicht berühren lässt, wenn sie die Hände vor dem Torso zusammenführt.⁵¹ Die Klimapolitik wird

49 Die Begriffsverwendung von „Kurs“ im Feld der Politik – verstanden als Agenda politischer Entscheidungen – ist ein Fall figurativen Sprechens. Von dem lateinischen *currere* etymologisch abstammend (das heißt ursprünglich im Sinne von „Lauf“ oder „Bahn“) meint der Kurs zunächst die Richtung einer Bewegung im Raum. Diese impliziert jedoch bereits eine zeitliche Dimension, nämlich das Moment der Zukünftigkeit, in dem Vollzug einer räumlichen Bewegung, deren Vektor festgelegt ist. In dieser Bedeutung ist das Wort vor allem im Feld der Navigation zu finden.

50 Die Adressierung jeweiliger Plattformen zeigt sich in horizontalen Zuschnitten. Das Video wurde gesichtet unter: <https://www.bundestkanzlerin.de/bkin-de/mediathek/die-kanzlerin-direkt/merkel-klimaschutz-ist-wichtiger-teil-unserer-arbeit-1600712!mediathek?query=> (letzter Zugriff: 30.03.2020). Mit der Wahl von Olaf Scholz zum Bundeskanzler ist die URL nicht mehr aktiv.

51 Vgl. Horst: *Meaning-Making and Political Campaign-Advertising*, S. 135–136. Dieser Wahlkampfspot figuriert eine Wir-Rhetorik der CDU – nicht alleine im Slogan „Wir haben die Kraft.



Abb. 55: „Die notwendigen Schritte“: versetzte Handbewegungen im Merkel-Videoodcast ENERGIEWENDE (TC: 00:01:13).

sprachlich als Reihe von durchdachten Entscheidungen gefasst, die abgestimmt („zusammen“) erfolgen bzw. getroffen werden. Mehrfach wird dieses „zusammen“ der Entscheidungen betont, vor allem ein finales „mit der Wirtschaft kompatibel“, das zeitgleich durch einen weiteren Zwischentitel („Zusammen mit der Wirtschaft“) zusätzlich unterstrichen wird.⁵² Die Bewegungsqualitäten der expressiven Gesten prägen hier nicht primär die Wahrnehmung Merkels, sondern den Politikstil und die Qualität der Entscheidungen als ruhige, maßvoll durchdachte, einzelne Entscheidungen. Gerade dadurch werden hier implizit Normen und Kriterien formuliert und Anforderungen gestellt an das politische Handeln, das heißt die konkreten politischen Entscheidungen, die getroffen bzw. umgesetzt werden sollen.⁵³ Die „symbolische Substitution“,⁵⁴ die auf der Inszenierung einer klaren Machtverteilung gründet, zielt zentral auf die Prägung eines „zusammen“ und der Entscheidungen als im Einklang mit

CDU“ – und artikuliert ein Bild des Kurses, der als kraftvolle Bewegung des Wirs in einer spezifischen Anordnung von gerichteten und zirkulären Bewegungsrichtungen inszeniert wird.

52 TC: 00:01:37.

53 „Nicht zufällig konnte ein so abgelebtes Wort wie ‚Reflexion‘ erneut zum Schlagwort werden. Es liegt ein Bedürfnis nach institutionalisiertem Atemholen vor, das auch entscheidungsfähige Mehrheiten auf lange rhetorische Umwege schiebt. Es soll sichtbar werden, daß man nicht ‚getrieben‘ wird (wovon auch immer) und nicht das längst Entschiedene bloß noch zu sanktionieren gedenkt.“ Blumenberg: *Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik*, S. 122.

54 „Zielt die klassische Rhetorik wesentlich auf das Mandat zum Handeln, so wirbt die moderne Rhetorik für die Verzögerung des Handelns oder zumindest um Verständnis für diese – und das auch und gerade dann, wenn sie Handlungsfähigkeit demonstrieren will, indem sie wiederum symbolische Substitutionen vorweist.“ Blumenberg: *Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik*, S. 124.

‚der Wirtschaft‘ – und appelliert damit an eine Gemeinschaft in Übereinstimmung mit dem Selbstbild der Partei.⁵⁵

Jene zu Beginn des Rezo-Videos vollzogene Geste des Auf und Ab der Handbewegungen, die sich zunächst als eine konventionelle Geste der Dringlichkeit als Nachdrücklichkeit – das heißt Dringlichkeit als Intensität, Geschwindigkeit und Heftigkeit der Gesten – deuten ließe, kann als expressive Dimension gefasst werden, die im weiteren Verlauf moduliert wird. Die Geste wird dabei mit anderen, bereits beschriebenen Gesten in Beziehung gesetzt, die jeweils unterschiedliche Zeitformen figurieren bzw. die Dimension der Zukunft anders aufrufen: sei es das horizontale Ziehen einer Linie mit beiden Händen, die in die Höhe aufsteigende Spiralbewegung oder das seitliche Verschieben beider Hände mit gleichzeitigen, abgesetzten, schnellen Auf- und Ab-Bewegungen, in welcher die räumliche Bewegung als geordnete zeitliche Form erfahren wird, als das zeitliche Nacheinander einer Abfolge.

Wenn das Rezo-Video durchaus als Einspruch gegen das im Videopodcast von Angela Merkel vermittelte Bild der Klimapolitik betrachtet werden kann, dann betrifft dies nicht allein die Argumente einer sprachlich formulierten Gegenrede, sondern die Dimension einer expressiven Adressierung. Dabei geht es mir, wenn ich die Aneignungen bestimmter Gesten und Relationierung bestimmter Adressierungsprinzipien als diskursive Verortungen beschreibe, nicht um die Frage einer intendierten oder unbewussten Bezugnahme auf den einzelnen Videopodcast – die Frage etwa, ob Rezo dieses Video gesehen hat. Der Videopodcast von Merkel steht selbst wiederum im Zusammenhang zahlreicher weiterer audiovisueller (Selbst-)Darstellungen bzw. ist selbst als eine spezifische Aneignung von zirkulierenden, sich wiederholenden Gesten und Argumenten zu sehen – nicht zuletzt bezogen auf ein rhetorisches *éthos*.

Im Fall eines späteren Videopodcasts der Bundeskanzlerin, DIE KANZLERIN DIREKT, der sich mit der Klimapolitik der Bundesregierung beschäftigt, im Video KLIMAWANDEL vom 06.07.2019, liegt eine stilistische Bezugnahme auf das Rezo-Video DIE ZERSTÖRUNG DER CDU. mit seinen Heransprüngen und Zwischenschnitten nahe. So zeigt ein Vergleich der Movie Barcodes von beiden Videopodcasts (Abb. 56),

55 In DIE ZERSTÖRUNG DER CDU. wird das Wir der CDU in einem Wirtschaftssegment („Gewinner und Verlierer“) thematisiert. An dieser Stelle geht es nicht um die Überprüfung der einzelnen ökonomischen Argumente und ihrer Stichhaltigkeit. Fragen, die sich stellen, sind zum einen, was (oder wer) tatsächlich mit Wirtschaft gemeint ist, und zum anderen, wer schlussendlich von fortlaufend getroffenen bzw. zu treffenden Entscheidungen profitiert. Mit Blick auf die Klimapolitik der Bundesregierung argumentiert Rezo gegen die langfristige Wirtschaftlichkeit und Nachhaltigkeit des „aktuellen Kurses“.

als Community und Plattform im Verhältnis zu etablierten Medien bzw. von YouTube als gewissermaßen etablierten Forum.

An dieser Stelle können und sollen Unterschiede von YouTube zu anderen (Video-)Plattformen nicht umfassend dargelegt werden. Die Plattform Vimeo ermöglicht beispielsweise die Erstellung von Gruppen, in denen Videos gesammelt und hinzugefügt werden können. Auf YouTube, der deutlich größeren Plattform, sind die Accounts hingegen als Kanäle konzipiert und organisiert, die nicht nur eine Binnendifferenzierung der hochgeladenen Videos in Unterkategorien bedingen können, sondern das Profil einer Plattform bestimmen, die den Verweis auf das Fernsehen ebenso im Namen trägt wie die Adressierung eines Du – ein Du, das sich einerseits auf Nutzer beziehen lässt, die Accounts betreiben, andererseits auf jene, die deren Inhalte konsumieren. Für die Verortung einzelner Videos gilt es, diese strukturellen, rhetorischen, sich durchaus wandelnden Unterschiede – hinsichtlich des Aufbaus von Accounts, deren Verknüpfungen und Interaktionen, der bereitgestellten Funktionen und Nutzungsoptionen, aber auch hinsichtlich der Algorithmen und grafischen Oberflächen – zu berücksichtigen. Vor diesem Hintergrund scheint es kein Zufall zu sein, dass sich gerade auf YouTube die Professionalisierung einer Amateurkultur im Geiste eines neuen Kapitalismus entwickelte. Damit ist nicht ein professioneller Look gemeint, durch den sich gerade auch Vimeo als Plattform profiliert, deren Image für Professionelle verschiedener Kreativbranchen attraktiv ist. Vielmehr meint professionell gerade eine (anvisierte) Arbeits- bzw. Berufstätigkeit.

Schließlich sind die diskursiven Verortungen zentral für das rhetorische *éthos* und das Gefallen, das *delectare*: zielt das Video doch nicht zuletzt auf das Geschmacksurteil der Zuschauer*innen in Bezug auf Politikvermittlung. Das Video trifft dabei auf durchaus heterogene Gemeinschaften, zwischen denen es selbst Berührungspunkte etabliert in der Explikation einer rhetorischen Situation und der Adressierung einer intervenierenden Gemeinschaft gegen den „*aktuellen Kurs von SPD und CDU*“.

7.6 (Affekt-)Dramaturgie des audiovisuellen Sprechens

Die rhetorische Situation des YouTube-Videos DIE ZERSTÖRUNG DER CDU, ist durch eine Adressierung als *audiovisuelles Bild des Sprechens* gekennzeichnet, das für (oder für das) die Rede des YouTubers Rezo wesentlich ist und zwar hinsichtlich Argumentation, diskursiver Metaphern und direkter sprachlicher Anrede des Publikums. Mit Blick auf das Intro des Videos habe ich entscheidende Aspekte dieses audiovisuellen Sprechens dargelegt: die grundlegende Figuration expressiver Akzente als Beats der Argumentation, das Körperbild Rezos wie dessen affizierende und bedeutungskonstituierende Gestik im Zusammenspiel mit dem gesprochenen

Wort. In expliziten sprachlichen Anreden (etwa mit der Opposition: „*Die Alten – nicht wir*“), aber auch durch verwendeten Slang und Sprachstil („*Dulli*“ versus „*Diggi*“) wird der oder die Zuschauer*in im Wir der Jugend adressiert. Das *éthos*, sowohl im Sinne der Glaubwürdigkeit als auch im Sinne des Gefallens, zielt gerade auf dieses ‚Sprechen der Sprache der Jugend‘. Dabei ist entscheidend, dass die Adressierung das Sprechen einer Gemeinschaft meint, die durch den Einspruch des audiovisuellen Sprechens selbst konstituiert wird, nämlich im intervenierenden Modus der Selbst-Verortung gegen den „*aktuellen Kurs von SPD und CDU*“. Die Zuschauenden werden gerade als Teil dieser intervenierenden Gemeinschaft aus junger Generation und einem Konsens der „*Experten*“ adressiert, die sich gegen den „*aktuellen Kurs von SPD und CDU*“ ausspricht.⁵⁹

Die mit Zwischentiteln markierte Struktur des Videos ist dabei keine Abfolge abzuarbeitender Themenblöcke. Die skizzierten Problemfelder sind als Dramaturgie einer Argumentation aufzufassen. Diese meint nicht bloß eine Abfolge von dargelegten Argumenten und Fakten, sondern umfasst einen affektdramaturgischen Parcours und ist in dieser Weise virulent für die Entfaltung der rhetorischen Situation. In der Strukturierung des audiovisuellen Sprechens, das als offenes Netz von Bedeutungen und Bezüglichkeiten zu denken ist, so mit Blick auf die diskursive Modulation von Gesten und Metaphern, sind argumentative und affektive Bewegungen immer schon verschränkt.

Hinsichtlich der Dramaturgie des audiovisuellen Sprechens blicken wir noch einmal auf eine *AdA-Timeline* für den Gesamtverlauf des Videos (Abb. 57): Die Szeneneinheiten und deren Wechsel, die auch anhand der Spitzen in der Lautstärke-Waveform (*Soundwave*) zu identifizieren sind, werden zusammen mit dominanten Gestaltungsebenen abgebildet, etwa dem recht gleichmäßigen Rhythmus der wechselnden Einstellungen (*Shot*), wobei einzelne längere herausstechen. In der Makroskalisierung eines Movie Barcodes erkennt man außerdem das auffällige Herausstechen von Einblendungen und eingeschnittenen Found Footage-Clips. Die Clips lassen sich in drei Gruppen einteilen, nämlich Expert*innen, Politiker*innen und Militär. Das Footage von Politiker*innen (siehe die roten Annotationen in der Spur *FoundFootage*) ist häufig mit einer ‚happy‘-Musikstimmung (siehe die orangen Annotationen in der Spur *MusicMood*) verknüpft.

Im Sinne der hier verfolgten Analyseperspektive würde der isolierte Verweis auf die musikalischen Stimmungswechsel als Beleg des affektdramaturgischen Verlaufs alleine zu kurz greifen. Die Musik als dominante Inszenierungsebene ist

⁵⁹ Vgl. auch das am 24.05.2019 auf *Rezo ja lol ey* hochgeladene Video EIN STATEMENT VON 90 + YOUTUBERN (<https://www.youtube.com/watch?v=Xpg84NjCr9c>, letzter Zugriff: 11.03.2024), das gerade eine solche Gemeinschaft beschwört und den figurierten Konsens von DIE ZERSTÖRUNG DER CDU. fortsetzt.



Abb. 57: Ada-Timeline, für DIE ZERSTÖRUNG DER CDU. (TC: 00:00:00–00:54:57).

jedoch hilfreich, Umschwünge der Affizierung abzulesen, so insbesondere das wiederkehrende, längere Musikstück, das als ‚sad‘ annotiert wurde, zuletzt prominent am Schluss (siehe die roten Kreise). Ein Muster, nämlich die Ablösung von einer angespannten und der Wechsel zu einer harmonischen Tonalität der Musik (bzw. einer audiovisuell ironisch figurierten Stimmung), das bereits in der Analyse zum Einspruch gegen das Selbstbild der CDU aus der zweiten Szene *Gewinner und Verlierer* zu sehen war, wiederholt sich mehrmals nach Stellen, die von

jenem längeren ‚sad‘-Musikstück begleitet werden.⁶⁰ Etwa jener figurierte Konsens der „Experten“ zur Klimakrise (TC: 00:23:26–00:25:29), in dessen direktem Anschluss die komplette vierte Szene *Pure Inkompetenz* (TC: 00:25:29–00:29:21) und das darin dominante Prinzip des satirischen Bloßstellens vor allem als Wechsel der Modalität mit Bezug auf den affektdramaturgischen Parcours zu greifen ist. Damit lässt sich gerade eine Ebene der durchgängigen audiovisuellen Strukturierung bestimmen, die nicht komplett mit der ausgestellten Kapitelstruktur des Videos in Deckung zu bringen ist bzw. durch die einzelne Szenen nicht alleine als thematische Blöcke erscheinen.

7.7 Reflexive Urteile im Plural der Interessen

Mit Blick auf die Beats der Argumentation lässt sich zeigen, inwieweit die leibliche Adressierung der Zuschauer*innen integraler Bestandteil der audiovisuellen Argumentation und Gemeinschaftsbildung ist. In die Adressierung einer rhetorischen Situation ist die Dimension einer auf die Wahrnehmung bezogenen Reflexion eingezogen. So geht es nicht um die bloße Verdopplung einer expressiven Adressierung durch konkrete Zuschauer*innen, den reinen Nachvollzug einer Wahrnehmung als Reiz-Reaktions-Schema. Das Drängende des analysierten Körperbildes etwa, das in den Dynamiken seiner Intensität und Vitalität immer schon von verkörperten Zuschauer*innen (inter-)affektiv erfahren wird, ließe sich sowohl als Drängeln wie als notwendiges Dringen verorten. Dabei meint der Prozess des Verortens hier sowohl ein Moment des reflexiven Medienkonsums von Adressierten, der selbst immer schon auf weitere diskursive Verortungen bezogen ist, wie auf der anderen Seite die diskursiven Verortungen einer audiovisuellen Rhetorik, die selbst schon (Geschmacks-)Urteile – nicht zuletzt in jeweils spezifischen Aneignungen anderer Bilder und Expressivitäten – ausbildet.

Dass der Umgang und Gebrauch des Videos sich auch von der Adressierung und den konkreten Bewegungsbildern ablösen kann, ohne sich je ganz vom Video als Gegenstand und Wahrnehmungsrealität zu trennen, ist ersichtlich anhand der ersten Kommentare unter dem Video, die bereits kurz nach dem Hochladen (am 18.05.2019 um 17:04) gepostet werden:

⁶⁰ Etwa in der zweiten Hälfte der Szene *Krieg*, siehe die grüne Szenenannotation in Abb. 57, TC: 00:35:50.

- „WIR SIND KEINE BOTS“ (17:04)
 „1 kommi ♥ “ (17:05)
 „Darauf hat jeder gewartet.“ (17:05)
 „Yeah Erster 😊“ (17:05)
 „Endlich mal wieder sowas“ (17:05)

Der Umstand, dass sich Diskussionen über Bewegtbilder abseits deren Wahrnehmung entspinnen können, ist nicht überraschend und ließe sich auch für Kinoproduktionen in Anschlag bringen.⁶¹ Für die rhetorische Situation des YouTube-Videos ist jedoch entscheidend, inwieweit der Umgang mit dem Video gerade selbst noch Teil der Situation ist, etwa die im YouTube-Interface prominent platzierten Klickzahlen der Aufrufe (,views‘), die zunächst einmal nichts darüber aussagen, wie viele Personen tatsächlich das Video komplett gesehen haben.

Noch einmal möchte ich den Offenen Brief der CDU aufgreifen, in dem zu lesen ist: „Die Währung von YouTubern sind Klickraten. Die Währung einer Volkspartei wie der CDU ist Vertrauen.“⁶² Die reduzierte Entgegensetzung ließe sich gleich in mehrere Richtungen kritisieren: So werden andere Formen der Interaktion wie Kommentare, Likes oder Abonnements nicht berücksichtigt. Zum anderen könnte man fragen, ob die Währung von Politiker*innen in einer solchen Perspektive nicht Wahlstimmen sind. Vor allem aber zielt die Entgegensetzung von Klicks (als quantitativer Größe) und Vertrauen (als qualitativem Wert) auf eine Rahmung des Videos im Zusammenhang ökonomischer Interessen, wie es etwa auch in der *FAZ* und der *Welt* geschehen ist. Die Reduktion auf Klicks lässt andere Begriffe und Prozesse außen vor: etwa Aufmerksamkeit, Bindung oder Identifikation. Schließlich wird außer Acht gelassen, inwieweit in der personenbezogenen Image-Bildung, der Frage eines rhetorischen *éthos* bzw. eines Gefallens als affektiver Bindung, durchaus größere Gemeinsamkeiten bestehen, die sich auch kritisch auf den audiovisuellen Rhetor von *DIE ZERSTÖRUNG DER CDU*. wenden lassen.

Wenn sich die Analyse auch als kritische Perspektive auf rhetorische Adressierungen eröffnet, dann handelt es sich dabei nicht zwangsläufig um eine Kritik, die vom Gegensatz zwischen Journalismus und Populismus mit Blick auf das Rezo-Video ausgeht und den Vorwurf einer fehlenden Durchsicht erhebt, also eine rhetorische Oberfläche annimmt, die strategisch eine Macht hinter den Bildern verdeckt. Ein solcher Vorwurf findet sich zeitgenössisch zu *DIE ZERSTÖRUNG DER CDU*. in der Diskussion darum, ob das Rezo-Video von den Grünen in Auftrag gegeben wurde,⁶³ in der Suggestion, Rezo – „Aushängeschild einer Firma, die ‚Social Influencer‘ ver-

⁶¹ Nicht aber zwangsläufig gilt, dass Kommentare unbedingt von Menschen verfasst sind.

⁶² CDU: Offene Antwort an Rezo.

⁶³ Siehe zu einer Zusammenfassung dieser Diskussion Cristina Helberg: Keine Belege, dass die Grünen das Rezo-Video in Auftrag gegeben haben. In: *CORRECTIV* (2019). <https://correctiv.org/fak>

marktet“ – sei gekauft.⁶⁴ Wie verhält sich die Adressierung einer intervenierenden Gemeinschaft durch das Video wiederum zum Aktivismus oder konkreter zu welchen aktivistischen Formen? Nicht nur mit Blick auf diese Frage ist die Selbst-Verortung an historische Konstellationen gebunden, zu denen auch die Produktionsbedingungen gehören. Für das Video ist die Selbst-Verortung in der deutschen Medienlandschaft zentral. Es prägte den gesellschaftlichen Diskurs gerade in seinem Verhältnis zu öffentlich-rechtlichen Medien, vor dem Hintergrund von Journalismus und politischer Kommunikation angesichts des Internets und (neuer oder sich wandelnder) sozialer Medien. Diskussionen zum Video sind wie dieses selbst in solche Prozesse verwickelt und dementsprechend auch in diesen Zusammenhängen zu betrachten.

Der Vorwurf fehlender Transparenz kehrt in einem Pro-Contra-Format der ZDF-Kindernachrichtensendung *logo! news:date* wieder, im Video REZO-VIDEOS: JOURNALISMUS ODER POPULISMUS? (23.09.2021), in dem drei neue Zerstörungsvideos debattiert werden, die auf Rezos Drittkanal *Renzo* vor der Bundestagswahl vom 26.09.2021 erschienen und jeweils wieder mit dem Satz „*Ja es ist wieder Zeit für so ein Video*“ beginnen.⁶⁵ Die beiden *logo!*-Moderator*innen Jennie und Tim vertreten mit drei Pro-Argumenten („Umfassende Recherche“, „Einordnung“, „Anerkennung in der Branche“) bzw. mit drei Contra-Argumenten („Angriffe und Beleidigungen“, „Einseitige Berichterstattung“, „Fehlende Transparenz“) sowie abschließenden Schlussplädoyers jeweils einen Standpunkt der Debatte. Das Video sucht eine Ausgewogenheit im Debattenformat einzuüben und zu pflegen. Die Debatte ist eine Weise der Formatierung rhetorischer Äußerungen zu einem Thema. Mit ihr bekommt im Video die persönliche Meinung der Moderator*innen vor der Zulosung der Position und im Schlussplädoyer ihren Platz zugeteilt. Die Contra-Argumente werden in der Meinungsäußerung des Schlussplädoyers schließlich nicht persönlich vertreten. In diesem (Nicht-)Verhalten gibt das Format den Anschuldigungen einen Raum. Die Performativität einer Debatte, in der Argumente unabhängig von individuellen Überzeugungen vorgetragen werden, gehört auch zum Feld der Rhetorik.

tencheck/europa/2019/05/26/keine-belege-dass-die-gruenen-das-rezo-video-in-auftrag-gegeben-haben/ (letzter Zugriff: 11.03.2024).

⁶⁴ Michael Hanfeld: Populismus 4.0. Erkenntnisse nach Rezo. In: *FAZ* (2019). <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/warum-rezos-social-media-demokratie-nur-populismus-4-0-ist-16215279.html> (letzter Zugriff: 11.03.2024).

⁶⁵ Es handelt sich um folgende drei Videos: ZERSTÖRUNG TEIL 1: INKOMPETENZ (21.08.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=rIj3qskDAZM>, letzter Zugriff: 11.03.2024), ZERSTÖRUNG TEIL 2: KLIMAKATASTROPHE (04.09.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=Ljcz4tA101U>, letzter Zugriff: 11.03.2024) und ZERSTÖRUNG FINALE: KORRUPTION (18.09.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=3Ya7pEDndgE>, letzter Zugriff: 11.03.2024).

Auf das *logo!*-Video in Debattenformat reagiert Rezo wiederum mit seinem Video ZDF ÜBER REZO – HÄ?. Er kritisiert darin eine *false balance*, das Sich-Klammern an eine Idee der Ausgewogenheit, die sich vornehmlich in der gleichmäßigen Verteilung von Argumenten des Debattenformats äußere bzw. gewahrt werden solle. Entscheidend ist dabei, dass sein Video sich in Form einer Dokumentation und Weiterverarbeitung eines Twitch-Streams zu den Vorwürfen verhält.⁶⁶ In seiner Reaktion im Stream geht Rezo auf einen als Experten aufgerufenen *Welt*-Journalisten ein, der für das erste Contra-Argument ein Beispiel aus dem *Renzo*-Video REZO ZERSTÖRT CORONA-POLITIK zitiert, das ebenfalls auf einem Twitch-Stream beruht: eine Aussage über den Bundesinnenminister Horst Seehofer, „den Rezo in einem seiner Videos mal, ich behaupte relativ rhetorisch, gefragt hat, ob er – Zitat – ‚Beschissen im Kopf ist‘“.⁶⁷ Das Rhetorische perspektiviert der Journalist gleich doppelt: als rhetorische Frage und im Verweis auf einen populistischen Werkzeugkasten. Als spontanen *rant* im Stream grenzt Rezo diese Äußerung von seinen montierten Zerstörungsvideos ab.⁶⁸ Übersprungen wird dabei in seinem Reaktionsvideo ein weiterer, sehr kurzer im *logo!*-Video gezeigter Ausschnitt aus DIE ZERSTÖRUNG DER CDU. als Beleg einer Polemik: „Hat die Lack gesoffen?“ Schließlich gibt es, nachdem Rezo sich den Ausschnitt zum dritten Contra-Argument angeschaut hat – zum Vorwurf fehlender Transparenz, der darauf beruht, dass Rezo keine Redaktion habe, man nicht wisse, wen alles sein Team umfasse –, einen Einschub: In abweichender Handy-Kameraperspektive adressiert Rezo ruhig sprechend sein Publikum und erklärt, er habe mittlerweile mit Jennie und Tim Kontakt gehabt. Die Differenz von Video und Stream wird performativ in Szene gesetzt, wenn sich mit dem Umschnitt zurück auf den Stream ein *rant* entfaltet, der sich am Vorwurf fehlender Transparenz entfacht, und zwar in der Analogie zum Vorwurf der Lügenpresse gegenüber öffentlich-rechtlichen Medien im Sinne eines Verschwörungsdenkens. Die kritische Erwiderung bewegt sich nicht außerhalb der Rhetorik. Der Verweis auf ein Außerhalb der Rhetorizität, die im spontanen Austausch oder dem Affekt im Sinne eines plötzlichen Ausbruchs unmittelbar und fraglos gegeben wäre, bzw. auf ein Außerhalb, von dem fraglich ist, inwiefern es eine tatsächliche Möglichkeit bildet – ein solcher Verweis ist selbst rhetorische Operation. Entscheidend sind die spezifischen Weisen der Kommunikation, hier insbe-

66 ZDF ÜBER REZO – HÄ? (*Renzo*, 06.10.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=2mkpNj7c7gQ>, letzter Zugriff: 11.03.2024).

67 Vgl. im *logo! news:date*-Video TC: 00:07:10.

68 In dem auf YouTube veröffentlichten Video REZO ZERSTÖRT CORONA-POLITIK (*Renzo*, 05.04.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=o3ksvjoTsgY>, letzter Zugriff: 11.03.2024) ist die Äußerung als Highlight an den Anfang montiert.

sondere (die Auseinandersetzung um) Formate der Rhetorik und die Arbeit am *éthos* als Rhetor-Orientierung.

Dass Rezo dabei – wie auch im Video ZERSTÖRUNG FINALE: KORRUPTION – sein eigenes Merchandise als Kleidung trägt, das anders als der Stuhl, auf dem er sitzt, allerdings nicht sein (Künstler-)Name ziert, zeigt, inwiefern er auch eine Marke ist. Sichtbarkeit und Transparenz sind immer auch Operationen und Versprechen des Marketings. Das investigative ‚Follow the money‘, das ebenso einem Modell der Transparenz folgt, mag für die Einordnung von Rhetorik durchaus relevant sein. Doch inwiefern folgt daraus, dass Rezo ein politisches, aktivistisches Engagement abgesprochen werden kann? Gibt es auch Überzeugungen, Haltungen und Ziele jenseits des Geldes? Auf eine solche Opposition zielt rhetorisch eben jener Offene Brief der CDU, mit dem die Marke Rezo als Ziel, nicht als Mittel seiner Rhetorik erscheinen soll.

Letztendlich können mit jeder rhetorischen Erfahrung Zweifel und Unbehagen am Zweck der Äußerung aufkommen: In welcher Weise zeigt sich das Ziel in der Adressierung? Inwiefern ist sie strategisches Mittel? In wessen Auftrag wird die rhetorische Äußerung artikuliert? Wessen Instrument ist die Rhetorik? Es sind dies Fragen, die sich aus der Tradition der Rhetorik als *techné* ergeben.

Die soeben beschriebenen Videos denken durchaus unterschiedliche Verhältnisse von rhetorischen Formaten zu Meinungen, Überzeugungen und Haltungen und werfen Fragen der Transparenz bzw. Opazität hinsichtlich rhetorischer Erfahrungen und deren Performanz auf. Wenn hier nicht von einer (möglichen) Transparenz ausgegangen wird, dann soll im Gegenzug auch nicht die Opazität der rhetorischen Adressierung starkgemacht werden.⁶⁹ Beide Begriffe operieren auf dem gleichen Grund einer potenziell durchsichtigen Oberfläche. Vielmehr ist hier die rhetorische *techné* bzw. die Untersuchung mit Blick auf das *éthos* eines audiovisuellen Rhetors und auf die reflexiven Urteile angesichts rhetorischer Adressierungen, orientiert durch und auf Selbst-Verortungen, die im Filme-Sehen *hergestellt* werden. Aus poetologischer Perspektive sind die Prozesse der Herstellung und Verortung entscheidend.

Durch den neuen *Renzo*-Kanal – die neuen Zerstörungsvideos (Abb. 58), in denen Rezo stehend, im neu eingerichteten Raum, sein Publikum adressiert, in den Videos seiner Twitch-Streams, in denen der pausenlos sich aktualisierende Chat dieser neuen Plattform im Bild sichtbar ist – wird das Video DIE ZERSTÖRUNG DER

⁶⁹ Dies kann wiederum durchaus in rhetorischen Einsprüchen geschehen, die sich wie hier gezeigt analysieren lassen: Das Auf-, Zu- oder Überdecken aber sind Operationen von Herstellungen rhetorischer Adressierungen.

The image displays two screenshots of YouTube videos from the channel 'Renzo'.

Top Screenshot:
 - Video title: **Zerstörung FINALE: Korruption**
 - Views: 3.883.261 Aufrufe...
 - Likes: 323.019
 - Dislikes: MAG ICH NICHT
 - Actions: TEILEN, SPEICHERN
 - Channel: Renzo (832.000 Abonnenten)
 - Video content: A man with blue hair and a black t-shirt speaking in a studio setting. Subtitles: "Ja, es ist wieder Zeit für so ein Video. In diesem Video geht es um krasse Formen von..."

Bottom Screenshot:
 - Video title: **REZO zerstört Corona-Politik**
 - Views: 1.612.588 Aufrufe · 05.04.2021
 - Likes: 146.555
 - Dislikes: MAG ICH NICHT
 - Actions: TEILEN, SPEICHERN
 - Channel: Renzo (839.000 Abonnenten)
 - Video content: A man with blue hair wearing a white t-shirt and headphones, sitting in a gaming chair. The video includes a text overlay about COVID-19 and a link for 'WEITERE INFORMATIONEN'. Subtitles: "schließen sind die gesellschaftlich mehr an die wand gefahren und ständig wird gehohlet und..."

Abb. 58: Neuer Blickwinkel und Twitch-Stream: Zerstörungsvideos auf *Renzo*-Kanal.

CDU. als Format einer persuasiven Rede noch einmal im Verhältnis zum Twitch-Stream neu perspektiviert.

Gerade in der Überschneidung verschiedener Logiken in der Adressierung des Videos DIE ZERSTÖRUNG DER CDU. und nicht zuletzt in der Relationierung verschiedener gesellschaftlicher Systeme als YouTube-Video ist eine zentrale Dimension der rhetorischen Situation zu fassen, die das Video in seinem intervenierenden Einspruch adressiert: einem Einspruch als Sprechen für eine Gemeinschaft angesichts einer geteilten (Klima-)Krisenerfahrung, die einen dringenden Wandel erfordert.

8 Schlussbetrachtungen

Was folgt, ist ebenso Rückblick wie Ausblick, Schluss wie Öffnung, insofern die folgenden Überlegungen zentrale Gedanken und Ergebnisse des Buches zusammenführen bzw. -fassen und dabei Grenzen und Anschlüsse thematisieren. In diesem Sinne verhalten sie sich als Schlussbetrachtungen zum Ganzen – also nicht als Einspruch gegen Vorausgegangenes. Das untersuchte Phänomen hat die Auseinandersetzung mit audiovisueller Rhetorik als politische Intervention auf die Frage einer geteilten Gegenwart perspektiviert. Der Einspruch der Wahrnehmung meint nicht nur die Erfahrung des Einspruchs als einen spezifischen intervenierenden Modus der Selbst-Verortung, sondern eröffnet anhand einer Konzeption audiovisueller Rhetorik ausgehend vom Filme-Sehen neue Perspektiven für die Analyse audiovisueller Kommunikation und eine politische Diskurskritik audiovisueller Bilder.

8.1 Einspruchserfahrungen als Teil audiovisueller Kultur

Ich habe mich in diesem Buch mit Einspruchserfahrungen als Teil audiovisueller Kultur beschäftigt, vornehmlich, wenn auch nicht ausschließlich, mit filmischen Äußerungen des Einspruchs. Schließlich können Filme selbst Einspruch erheben. Allerdings ist im Falle dieser Erfahrungen nicht von Verschränkungen abzusehen, die damit einhergehen, audiovisuelle Bilder als Wahrnehmungsgegenstände zu fassen, es ist also davon auszugehen, dass sich diese erst in der Wahrnehmung von Zuschauenden realisieren. Eine strikte Trennung zwischen dem Einspruch von Filmen und denen der Zuschauenden ist daher nicht möglich. Beides realisiert sich als erfahrenes Selbstverhältnis im Filme-Sehen. Umfassender lässt sich festhalten, dass Einsprüche abhängig von rhetorischen Situationen sind, sie bedingen sie. Dies betrifft zentral die Dynamiken der Adressierung, also von wem, an wen und worauf sich der Einspruch richtet. Der Einspruch, den ich in diesem Buch angesichts von audiovisuellen Bildern untersucht habe, vollzieht sich jeweils durch Wahrnehmungsakte. Es sind Wahrnehmungsakte, die ein Moment des Urteilens verbindet, das nicht von einer inhärenten Multiperspektivität sowie Beziehungsdynamiken der Adressierung zu trennen ist.

Dem Einspruch der Wahrnehmung hat sich das Buch aus einer poetologischen Untersuchungsperspektive genähert. Das heißt insbesondere: Akteure und Objekte des Einspruchs betrachte ich ausgehend von Prozessen der Herstellung und Verortung. Ich habe den Einspruch als Modus einer Selbst-Verortung diskutiert, die in eine gemeinsam geteilte Welt interveniert, wobei eben dieses Selbst

nicht von der Prozessualität einer Verortung zu trennen ist, durch die die Orte des Einspruchs in Akten des Zuschauens und -hörens erst entstehen. Die Verortung bezeichnet einen mehr- und wechselseitigen Vorgang, der immer schon Anderes und Weiteres umfasst.

Die Bewegung audiovisueller Bilder ist eine Frage ihrer (Selbst-)Verortung. Dabei werden wechselseitige Relationierungen angenommen, die den Ort des Films nicht zu einer stabilen, ahistorischen Größe werden lassen. Das filmische Selbst und das der Zuschauenden werden durch Subjektivierungsprozesse des Filme-Sehens geprägt, die sich in und mit der Dauer einer filmischen Weltentfaltung vollziehen. Der Einspruch ist nicht zu trennen von einer situativen Performanz und ihrer Geschichtlichkeit als wechselseitiger Relationierung und Perspektivierung.

Mit dem Einspruch der Wahrnehmung als Ausgangspunkt geraten durchaus unterschiedliche Formen und Formate in den Blick, so politische Filme oder Videos, die nicht zwangsläufig einen Kunst-Status haben, deren Erfahrung aber situativ als rhetorisch zu qualifizieren ist. Der Einspruch richtet sich immer auf etwas, das über die Äußerung hinausgeht. In diesem Sinne geht es in diesem Buch nicht um eine ästhetische Erfahrung um ihrer selbst willen. Bei aller Varianz zwischen Subtilität und Direktheit von Einsprüchen, wie sie das Spektrum der Fallstudien zwischen *THE ACT OF KILLING* (Joshua Oppenheimer, DK / NO / GB 2012) und *DIE ZERSTÖRUNG DER CDU*. (*Rezo ja lol ey*, 18.05.2019) aufzeigt, knüpft sich daran jeweils die Erfahrung einer Positionierung. Die Frage nach den Diskurspositionen audiovisueller Bilder stellt sich gerade mit der Einspruchserfahrung. Diese Positionalität betrifft zum einen die Ich-Du-Beziehungen einer audiovisuellen Kommunikation, zum anderen die Verortung in einer Pluralität von Positionen. Die Beziehungen und Positionen können nicht vorausgesetzt werden, sondern werden in Akten wie dem Einspruch immer wieder neu hergestellt. Deren Poetiken von und in Relationen gilt es zu untersuchen, nämlich als Verhalten.

Theoretische Probleme und produktive Impulse für die Konzeption der Dynamiken audiovisueller Adressierungen und Äußerungen habe ich aus den Reibungen verschiedener Enunziations- und Kommunikationstheorien entwickelt. Der Körper der Zuschauenden ist der Ort der Erfahrung von audiovisuellen Bildern, deren spezifische zeitliche Entfaltung als Herstellungsprozess zu begreifen ist, dessen Reflexivität wiederum im Prozess der Verortung gründet. Damit ist die Autonomie eines Filmtexts infrage gestellt. Nicht von einer sprechenden Person ist auszugehen, die sowohl Zuschauenden als auch Filmschaffenden autonom und selbst sprechend gegenübersteht. Das audiovisuelle Selbst lässt sich nicht vom Selbst der Zuschauenden trennen, das an die Filmerfahrung und an weitere mediale Erfahrungen in ihrer Historizität gebunden ist. Die Performativität der audiovisuellen Äußerung ist geknüpft an die situative Interaktion des Filme-Sehens. In dieser Perspektive ist die Gegenwärtigkeit dynamischer Affizierung das grundlegende Moment der Dynamik.

ken audiovisueller Adressierung. In der Ko-Produktion des Filme-Sehens realisieren sich audiovisuelle Bilder als Bewegungsbilder. Mag die Ko-Produktion auch nach einem beschaulichen Einklang und Konsens klingen, so verweist sie primär auf einen Ungrund: ihre mehrseitigen Abhängigkeiten und Bedingtheiten. Nicht zuletzt gerät in den Fallstudien des Buchs dabei auch die Produktion von Bewegungsbildern in den Blick. Die Ko-Produktion in Bezug auf den Einspruch der Wahrnehmung zu diskutieren, verweist auf potenzielle Risse, auf die Grenzen und Grenzverläufe dieser Produktionen.

Die zeitliche Perspektive von Bewegungsbildern ist nicht zurückrechenbar auf eine Person, auf eine individuelle Identität, sie besteht in einer Modulation der Wahrnehmung. Auch eine mögliche Teilung, eine Aufspaltung von Perspektiven ist an die Dauer des Bewegungsbilds gebunden. Die Dynamiken der audiovisuellen Adressierung sind an eine Spaltung der Zuschauer*innenwahrnehmung geknüpft, in der ein Gegen-über in der leiblichen Reflexion eines Zuschauer*innengefühls situativ erfahren wird. Die Überlegungen zur Multiperspektivität des Filme-Sehens sind in dieser Hinsicht relevant für die Erfahrung des Einspruchs. Insofern damit eine Situation als rhetorische impliziert ist, erscheint im Falle der Zirkulation audiovisueller Bilder ein audiovisueller Rhetor als Gegen-über.

Anhand des Begriffs der Redeperspektive habe ich das Verhalten gegenüber einer gemeinschaftlich geteilten Welt diskutiert. Die Modulation der Redeperspektive eines Films ist an dessen zeitliche Entfaltung geknüpft, an die filmische Weltentfaltung, und hat im Falle des Einspruchs die verortete Erfahrung eines filmischen Gegen-übers in einer gemeinsam geteilten Welt zum Effekt. Die Redeperspektive ist nicht mit einer Koordination von Sprecherpositionen gleichzusetzen, auch wenn die Strukturierung von Sprecherpositionen einen zentralen Faktor bilden mag, oder mit der Perspektive von Filmschaffenden, auch wenn Selbst-Stilisierungen von Instanzen des Filme-Machens eine wichtige Rolle spielen. Die Redeperspektive ist keine fixe Eigenschaft der Bilder, sondern gründet in einer Konstellation von Redeperspektiven, die in der Selbst-Verortung eines Filme-Sehens immer auch die Relation zu anderen Medien und Welterfahrungen umfasst.

Wenn die Überlegungen zur Modulation und Konstellation von Redeperspektiven schwerpunktmäßig in der Auseinandersetzung mit Dokumentarfilmtheorie, insbesondere im Denken des Dokumentarfilms in einer rhetorischen Tradition, entwickelt wurden, dann weil jedem Film auch ein dokumentarisches Moment innewohnt, in der Weise, wie er sich *in* einer gemeinschaftlich geteilten Welt verortet. Für die rhetorische Situation des Einspruchs ist dieser Aspekt entscheidend. Jedoch ist die Erfahrung des Einspruchs nicht auf Dokumentarfilme beschränkt. Der Fokus auf die Modulation der Redeperspektive erlaubt es gerade, Filme jenseits einer dichotomen Kategorisierung als dokumentarisch oder fiktional zu beschreiben.

Der Einspruch zielt auf eine intervenierende (Neu-)Ordnung, und zwar in einer Doppelbewegung aus Dynamik und Konsolidierung. Denn während der Einspruch eine eigene Position in Stellung bringt, setzt er gleichzeitig eine andere Position dagegen. Der Aspekt der Intervention ist geknüpft an den Akt einer Setzung. Gleichzeitig beruhen der Einspruch und dessen Relationalität auf einem dynamischen Moment von zeitweisen Fixierungen, und das im permanenten Prozess der Verortung, der gewissermaßen ein Ungrund ist: Weder der Einspruch noch das, worauf er sich bezieht oder an wen er sich richtet, lässt sich dauerhaft fixieren.

Im Einspruch verortet sich ein Selbst als intervenierend. Inwieweit Einsprüche tatsächlich erfolgreiche Interventionen sind, steht jeweils zur Disposition bzw. ist eine Frage des Geteilten dieser Erfahrungen. Eine Äußerung des Einspruchs ist eine Bewegung, ein Verhalten in einem Beziehungsgeflecht. Dabei webt der Einspruch das Gewebe ebenso weiter, wie er es potenziell zertrennt. Dies führt zur doppelten Rede vom Geteilten. Der Einspruch setzt das Geteilte nicht voraus, sondern teilt, indem er Positionen setzt. Der Einspruch, insofern er ein Verhalten ist, ist keine Schöpfung *ex nihilo*.

Eine Möglichkeit der intervenierenden Selbst-Verortung besteht in der Darstellung unterschiedlicher Positionen in der Entfaltung des Films, mit einer Differenz von Positionen des Films und dargestellten Positionen im Film. Die Entfaltung einer filmischen Welt meint nicht alleine eine dramaturgische Abfolge, sondern auch Schichtungen, Vielstimmigkeiten und (Ein- und Aus-)Brüche, wie sie in mehreren Fallstudien prominent in der (Off-)Inszenierung von Filmenden deutlich werden, die ein Jenseits der filmischen Welt in diese soweit hineinverlagern, dass ein neuer Horizont aufscheint (etwa durch das Abtreten von einer Bühne oder die Kontaktaufnahme der Filmemacher*innen, der einen Neuanfang in Gang setzt ...). Solche Öffnungsfiguren am Schluss von Filmen sind emblematisch für aktivistische Einsprüche. Die Differenz des Einspruchs verlagert sich in die Äußerung selbst (sei es mit Blick auf Täter-Opfer-Beziehungen oder das Formieren einer politischen Bewegung). Es gibt aber auch Interventionen, die erst in der Relation, also in der Differenz zu anderen Diskurspositionen, anderen Darstellungen, zu fassen sind.¹ Davon unterschieden ist der Einspruch der Zuschauer*innen, der sich in der Aneignung der Darstellungen und Diskurspositionen äußert, gegen die er sich richtet. Jeweils bezieht sich die Intervention auf eine Relationalität von Darstellungen und Wahrnehmungsakten, die im und durch das Zuschauen verortet werden.

¹ Dies gilt beispielsweise für manche affektökonomischen Interventionen, wie sie auch in diesem Buch, so in der Fallstudie zu filmischen Diskurspositionen zu *#BlackLivesMatter*, in den Blick geraten sind.

Einsprüche und ihre rhetorischen Situationen lassen sich als historische Konstellationen beschreiben und analysieren. Im Verlaufe des Buchs habe ich in Fallstudien unterschiedliche Einsprüche in den Blick genommen. Die Analysen reagieren in der Struktur des Buches auf den oder mit dem jeweiligen Fokus einzelner Kapitel und heben bestimmte Aspekte dabei hervor. Mediale Äußerungen des Einspruchs vollziehen sich als zeitlich sich entfaltende performative Akte und sind als solche zu analysieren. Dabei implizieren sie eine Diskursivität und sind insofern nicht isoliert zu betrachten. Die untersuchten audiovisuellen Einsprüche bewegen sich in Prozessen globaler und lokaler Bildzirkulation, in denen und durch die sie sich (ver-)orten lassen. Und schließlich provozieren Einsprüche unter anderem Anschlusskommunikation. Alle Fallstudien, die sich jeweils spezifischen rhetorischen Situationen widmen, eint das Vorgehen einer ausführlichen Filmanalyse, die auch andere mediale Äußerungen und weitere (kritische) Reaktionen einbezieht. Bezugspunkt bleibt, wenn verschiedene Verortungen zwischen Deutschland, Indonesien, Rumänien und den USA sowie unterschiedliche Medienökosysteme betrachtet werden, jeweils eine Gegenwart, aus der heraus die Fallstudien in Deutschland verfasst sind. Dies gilt im Falle des Einspruchs von *THE ACT OF KILLING* für eine indonesische Gesellschaft und Demokratie, den ich durch *REVISION* (Philipp Scheffner, D 2012) perspektiviert habe, eine Perspektive, die wiederum auch den Blick auf den Vergleich der Kinofilme *DETROIT* (Kathryn Bigelow, USA 2017) und *BLACKKKLANSMAN* (Spike Lee, USA 2018) angesichts eines global zirkulierenden Hashtags und Nachrichten(-bildern) prägt – Nachrichten, die auch das ‚alternative rechte‘ Manifest von *GENERATION ZERO* (Stephen K. Bannon, USA 2010) anlässlich der Finanzkrise betreffen, wenn sich der Film mit seiner konspirativen, populistischen Sturmdramaturgie an der Grenze zum Internet verortet; als YouTube-Video verortet sich die politische Kommunikation von *DIE ZERSTÖRUNG DER CDU*, wiederum in einer deutschen Medienlandschaft. Das Buch versammelt Fallstudien zu Einsprüchen aus unterschiedlichen politischen Richtungen. Der Einspruch ist nicht per se progressiv oder reaktionär, und er ist nicht in dieser Weise politisch zu bewerten. Eine politische Bewertung von Einsprüchen erfordert eine konkrete Auseinandersetzung mit den Äußerungen selbst. In dieser Hinsicht ist das Buch ein Plädoyer für eine (Film-)Analyse, nämlich spezifischer Konstellationen von Äußerungen und ihrer Medialität, um deren Stellung in gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen sowie ihre Relevanz für diese greifen zu können.

Einzugehen ist an dieser Stelle auf die Medialität des Einspruchs, auf die Differenzierung und Spezifika unterschiedlicher Medien. Die Auseinandersetzung mit dem Einspruch lenkt den Fokus darauf, dass die Medienspezifik nicht als eine Reihe von Bedingungen und Voraussetzungen vorliegt, sondern vielmehr die Klärung der genuinen Rolle von Audiovisualität an die Analyse spezifischer Poetiken und rhetorischer Situationen zurückzubinden ist, also erst mit einer solchen Analyse ihre Relevanz und Erscheinungsweise gefasst werden kann. Denn die Poetiken

konkreter medialer Äußerungen entdecken die Eigenschaften und Möglichkeiten eines Mediums. Dies betrifft schließlich in der Rede von einer audiovisuellen Kultur auch die Verhältnisse unterschiedlicher Medien zueinander, die nicht isoliert existieren. Die in diesem Buch untersuchten filmischen Einsprüche verorten sich im Denken einer Reihe unterschiedlicher Medien: die hergestellte Bühne, die betreten und verlassen wird; das Plakat, als das sich eine Mobilisierung äußert; die Fotografie, die ein Verbrechen bezeugt; die Oral History vor einem partizipierenden Publikum und die öffentliche Rede. Die mediale Bestimmung von Bewegungsbildern, die nicht in einer strikten Trennung oder Abgrenzung von anderen Medien besteht, ist ein Aspekt ihrer Selbst-Verortung. Die Selbst-Verortung in der Film- und Kinogeschichte ist nur ein Teil der Reflexivität von Medienspezifik. Dabei ist der Begriff des Bewegungsbilds nicht auf bestimmte technologische Bedingungen von Bewegtbildern festgelegt oder auf Kinofilme begrenzt, sondern bildet ebenso ein theoretisches Fundament für die Analyse eines Webvideos. Mit Kino und YouTube sind die zwei zentralen Pole markiert, zu denen sich die untersuchten audiovisuellen Bilder verhalten und sich dadurch selbst verorten. Diese Spannung (über die Bande des Fernsehens) hat die Auswahl und Anordnung der Fallstudien wesentlich strukturiert. Selbst-Verortungen auf oder im Verhältnis zu anderen prominenten und neueren sozialen Netzwerken wie etwa Facebook, Instagram oder TikTok wurden hingegen in diesem Buch nicht untersucht. Ebenso ließe sich nach Einsprüchen und weiteren Modi der Selbst-Verortung in anderen Medien (etwa Multi-Channel-Filminstallationen oder Video Games) fragen bzw. der Einspruch auch in historischen medialen Formationen analysieren.

Die Analyse der Dynamiken der Adressierung eines YouTube-Videos hat dabei aufgezeigt, inwiefern eine Interface- und Plattformanalyse notwendig ist. Ausgangspunkt sind spezifische (rhetorische) Situationen, von denen aus sich diese Analysen ergeben, spezifische Bewegungsbilder, die bestimmte Möglichkeiten erschließen. In dieser Weise sind das Interface oder die Plattform (inklusive ihrer Algorithmen) kein Element der Situation, das unabhängig von dieser zunächst umfassend dargelegt werden kann und auf dessen Basis dann eine illustrative Beispielanalyse auf- und ansetzt. Die Analyse des Webvideos wiederum perspektiviert auch diejenige der (Kino-)Filme: Sie bringt zum einen die Dynamiken der Adressierung jenseits des Kinos in den Blick, beispielsweise von im Netz fortlebenden Dokumentarfilmen. Ebenso ist die Einführung, die Kommentierung und Rahmung in die Perspektivität der Adressierungsdynamiken spezifischer Situationen einzubeziehen. Das gilt auch für Filmvorführungen vor einem Publi-

kum.² Welche Rolle spezifische Anordnungen von Screens und Lautsprechern für die Dynamiken der Adressierung spielen, lässt sich wiederum ausgehend von der Analyse zu *THE ACT OF KILLING* fragen, in der die Modulation eines Hörens und Sehens im Verhältnis zum Bild eines Filme-Machens, in der Differenz von Kamera und Mikrofon in den Fokus geraten ist. Auch diese Frage muss in der Beschäftigung mit konkreten Adressierungen und ihren Poetiken beantwortet werden. Größenskalierungen und Ökonomien des Lichts können beispielsweise für Selbst-Verortungen angeführt werden, die sich an einer Kinoerfahrung (einer Erfahrung wie im Kino, als ob es Kino ist) orientieren, an der großen Leinwand im dunklen Kinosaal, und deren situative Adressierung einfordern bzw. versprechen. Damit prägen sie auch das, was als Kino erscheint, wobei Kino eben nicht alleine in der Vorführungsanordnung einer Projektion aufgeht. Als Frage des Versprechens spezifischer Erfahrungen ist dies durchaus ein Aspekt von (audiovisueller) Rhetorik.

8.2 Rhetorische Oberflächen und geteilte Verantwortung

Audiovisuelle Rhetorik ist nicht schon vorab, vor konkreten, spezifischen Bewegungsbildern, auf ein eindeutiges Verhältnis zur Tradition der öffentlichen Rede festgelegt. Die kulturelle Tradition der Rhetorik ist gleich in mehrfacher Weise instruktiv für die Konzeption von Verortungsprozessen, wie sie mit dem Einspruch der Wahrnehmung in den Blick geraten. So, wenn man die Rhetorik nicht auf eine stilistische Form reduziert und in einem solchen Zuschnitt der kommunikationswissenschaftlichen Inhaltsanalyse zur Seite stellt. Ausgehend von einer rhetorischen Darstellung audiovisueller Bilder lassen sich gerade Oppositionen von Form und Inhalt oder Kognition und Affekt durchkreuzen. In Bezug auf eine audiovisuelle Kultur wiederum verweist die Rhetorik auf das situative Moment einer Kommunikation, auf das Erscheinen von Äußerungen in spezifischen Praktiken und (Gebrauchs-)Kontexten. Darüber hinaus ist ein rhetorisches Denken einer Welt permanenter Veränderbarkeit bzw. die Rhetorizität eines Weltbezugs relevant, in der eine gemeinschaftlich geteilte Welt immer nur mit bestimmten Beschreibungs- und Wahrnehmungsweisen gegeben ist, an denen Medien teilhaben und mitwirken.

Der kulturellen Praxis der Rhetorik habe ich mich in einem problemorientierten Zugang genähert, nämlich ausgehend von ihrem problematischen (Un-)Grund.

² Zu verweisen ist auf die Fallstudie zu *GENERATION ZERO*, einem über das Internet vertriebenen Film, dem auf konservativen Polit-Festivals mit einem Vorwort von Andrew Breitbart begegnet werden konnte bzw. dieser Gemeinschaftsadressierung wiederum via einer *Fox News*-Fernsehsendung.

Mit dem kontingenten Moment fehlender Kontrolle und einer Welt permanenter Veränderbarkeit sind zwei Aspekte dieses (Un-)Grunds benannt. Relevant ist der Problembegriff in zweifacher Weise. Zum einen fasse ich verschiedene Bedingungen der Rhetorik als (nicht defizitäre, nicht ‚lösbare‘) Probleme: sei es das Verhältnis der Rhetorik zur Wahrheit im Evidenzmangel, zur Unwahrscheinlichkeit und zu den Grenzen von Kommunikation, zum Handlungszwang oder zur Multiperspektivität von Menschen im Plural. Zum anderen lässt sich von spezifischen, partikularen Problemlagen sprechen, die die Rhetorik in ihrer Weltzugewandtheit adressiert. Sie sind Gegenstand der Erfahrung eines Einspruchs. Mit rhetorischen Artikulationen denken und entfalten audiovisuelle Bilder Problemlagen: Rhetorische Situationen und ihre Problemlagen werden durch spezifische Adressierungen erschlossen. Die Adressierungen zielen auf die Bestimmung von Problemlagen und ihre Dringlichkeit und so immer auch auf ein reflexives Urteil zur Wahrnehmung einer Lage. Das Verhalten und die Haltung des Einspruchs beruhen auf einem und zielen auf ein Beurteilen von (Problem-)Lagen. Die Erfahrung eines Einspruchs ist auch die Erfahrung einer Problemlage als geteiltem Horizont.

Das Urteilen der Zuschauenden bildet das persuasive Ziel, wobei die Mittel der Überzeugung unterschiedlich orientiert sind: auf den Gegenstand, auf das Publikum und auf den Rhetor. (Sowohl Ziele als auch Mittel können zum Gegenstand eines Einspruchs werden.) Entscheidend für alle drei Orientierungen sind die Prozesse des Affizierens und Argumentierens, sowohl in der jeweiligen zeitlichen Entfaltung, etwa mit den Logiken der Darstellung, als auch in ihrer Diskursivität: sei es als Affektökonomie oder als Zirkulation von Inszenierungsmustern. Sich einem Reservoir zirkulierender Metaphern, Motive und Topoi zu bedienen, bedeutet immer auch, einen Horizont geteilter Bilder zu projizieren und also neue rhetorische Erfahrungswerte zu schaffen. Die medialen Äußerungen sind insofern Arbeit an diesem Reservoir, wobei die Topoi keineswegs festgelegt sind. Ich habe paradigmatisch metaphorische Prozesse in den Blick genommen, um das Zusammenspiel von Affizieren und Argumentieren zu untersuchen. Die Rhetorik betrachte ich in dieser Hinsicht nicht als logozentrische Diskurstheorie.

Mit der Analyse audiovisueller Rhetorik angesichts von Erfahrungen des Einspruchs geht es nicht um die Alternative einer Verteufelung oder Verteidigung von Rhetorik per se. Die Zurückweisung einer allgemeinen Ablehnung von Rhetorik mag ein Allgemeinplatz sein. Demgegenüber soll keine Image-Pflege der Rhetorik betrieben werden, wenn die Notwendigkeit von Rhetorik für politische Kommunikation und ihre Gemeinschaftsadressierungen zu konstatieren ist. Im alltäglichen Sprachgebrauch ist der Begriff der Rhetorik häufig negativ besetzt und wird im Sinne der Passivität oder Falschheit, im Vorwurf der Täuschung und Manipulation pejorativ verwendet: die bloße Rhetorik im Gegensatz zum Handeln oder zur genuinen Überzeugung. Das ‚bloß‘ verweist dabei auf etwas Fehlendes,

das die Rhetorik aufwerten könnte. Die Rhetorik als das, was andere verwenden bzw. missbrauchen.³

Ersichtlich werden daran Unbehagen und Misstrauen, deren (Un-)Gründe vielfältig sind. Einer liegt in der Differenz von und zu Anderen, in einem skeptischen Zweifel ob eines Bewusstseins, das sich nicht in einem Verhalten zeigt oder äußert. Kann ich als Adressat wissen, ob ich die Intention des Anderen erfasse habe bzw. was dessen Ziele sind? Unbehagen auslösen mag auch der Versuch, eine Differenz durch eine rhetorische Adressierung zu kaschieren. Und eine unheimliche Furcht mag darin bestehen, dass sich ein anderes Denken in einem vollzieht, eine Angst vor einer maschinellen Reiz-Reaktions-Kette, die das Urteilen erfasst oder überspringt. Die Vorstellung einer erfolgreichen Rhetorik, die sich an die Idee des Einflusses knüpft, kennt als Kehrseite die Furcht vor einer unbewussten Beeinflussung, die einem gar komplett entgehen kann. Jeweils stellt sich die Frage danach, wer der Urheber einer rhetorischen Äußerung ist und was dessen Intentionen sind.

Das Feld der Kritik ist ein schwieriges Terrain. Der Gestus des Aufdeckens ist selbst schon rhetorische Operation, wenn dadurch eine Oberfläche als verbergende verortet wird und das Aufdecken eine Spaltung von Perspektiven herbeiführt. Das Erzeugen von Transparenz macht in dieser Weise immer auch Opazität sichtbar. Eine Welt voller Verschwörungen, Ermittlungen und Investigationen ...

Entscheidend für die Rhetorik sind Kalkül und Ziele, die mehr oder weniger transparent sein mögen.⁴ Die Rhetorik nicht auf eine verdeckte strategische Intention zu reduzieren, heißt im Umkehrschluss nicht, die Möglichkeit einer solchen zu verkennen. Intentionen des Gebrauchs und der Produktion von Bewegtbildern müssen nicht zwangsläufig Zuschauer*innen vor Augen stehen. Die Diskurskritik audiovisueller Bilder besteht aber nicht in der Rekonstruktion oder dem Nachweis von (Produktions-)Intentionen. Sie ist konzentriert auf die Analyse medialer Äußerungen, von denen ausgehend überhaupt erst von einem Kalkül zu sprechen ist.

Audiovisuelle Rhetorik habe ich in diesem Buch mit einem poetologischen Ansatz betrachtet und im Sinne eines Prozesses der (wechselseitigen) Selbst-Verortung in erster Linie die Herstellung von Perspektiven durch die Adressierung in einer

³ Vergleichbares gilt für die Rede vom Framing.

⁴ Nicht aber ist jeweils einem Ziel eine mediale Äußerung zuzuordnen. In multiplen Adressierungsweisen können mit ihr immer schon mehrere unterschiedliche, auch mittelbare Ziele erfüllt werden. Wo die Grenzlinie zwischen expliziter und impliziter Adressierung verläuft, ist dabei, insbesondere im Falle audiovisueller Bilder ohne propositionalen Gehalt, nicht eindeutig zu klären.

rhetorischen Situation hervorgehoben.⁵ Aus Sicht einer rhetorischen Produktionsinstanz ist jegliches Kalkül auf die Interaktion der rhetorischen Situation angewiesen. Ziel der rhetorischen *techné* ist das Herstellen einer Perspektive: sei es, dass diese provozieren soll oder dass sie auf Zustimmung zielt. Sie vollzieht sich immer situativ, ihre Performanz ist von der rhetorischen Situation abhängig. Die kulturelle Praxis der Rhetorik kreist um diese Situation und ihre verflochtenen Relationen von Gegenüber und Gegenstand. Diese Herstellungsprozesse sind leitend für eine politische Diskurskritik, die sich auf Bewegungsbilder richtet, deren Denken sich in kommunikativen Adressierungen vollzieht. Die Produktion von Bewegungsbildern als Bedingung für die Adressierung ist ein Aspekt ihrer Historizität. Die Subjektivierungsprozesse der rhetorischen Situation gründen allerdings ebenso in der Zirkulation audiovisueller Bilder.

Wer trägt die Verantwortung für rhetorische Äußerungen, Adressierungen und Zurichtungen, wenn man davon ausgeht, dass Bewegungsbilder im Akt des Filme-Sehens hergestellt werden? Nicht gleichzusetzen ist die Verantwortung hier mit der rechtlichen Haftung. Die Beschäftigung mit audiovisueller Rhetorik führt ebenso zum Nachdenken über das Filme-Machen wie über den Gebrauch von Bewegungsbildern in rhetorischen Situationen. Im Sinne einer Ko-Produktion wirft das Filme-Sehen aber auch die Frage nach der Verantwortung der Zuschauenden auf, als Frage der Beziehung der Zuschauenden zu den Bildern.

Der Einspruch als intervenierender Modus der Selbst-Verortung vollzieht sich situativ und bildet temporär eine abschließende Festlegung einer Position. Die Positionalität bewegt sich in einem permanenten Prozess von Öffnung und Schließung. Dieser betrifft auch das Gegenüber, das heißt hier konkret die Erfahrung eines audiovisuellen Rhetors in den Subjektivierungsprozessen der rhetorischen Situation. Hinsichtlich des Rhetors entscheidend ist nicht primär das Wissen um die Gedanken von Anderen, sondern die Anerkennung der relationalen Differenz von und zum Anderen. Ausschlaggebend ist unser Bezug auf und unsere Beziehung zu Anderen; anzuerkennen ist der Prozess des Abschließens Anderer bei deren gleichzeitiger unabschließbarer Offenheit.

Das Anerkennen unterschiedlicher Interessen bildet eine Grundlage von Verantwortung in einer und für eine Welt pluraler Perspektiven, die auf keinen festen Boden oder Grund zurückgeführt werden kann.⁶ Verantwortung impliziert in

⁵ Rhetorische Erfahrungen sind nicht an die Intention eines Sprechers geknüpft, sondern entstehen in einer Situation der Adressierung, das heißt zwischen Adressierenden und Adressaten. Daraus folgt auch, dass die Wahrnehmung von einer Adressierung als rhetorisch durchaus variieren kann.

⁶ „Diese Interessen [denen Menschen nachgehen, J. S.] sind im ursprünglichen Wortsinne das, was ‚inter-est‘, was dazwischen liegt und die Bezüge herstellt, die Menschen miteinander verbind-

diesem Zusammenhang, dass keine Perspektive isoliert zu betrachten ist, kein Ich autonom, getrennt vom Bezugsgewebe der Welt besteht.⁷ Verantwortung jenseits individueller Autonomie verschiebt potenziell die Grenzen der Verantwortlichkeit und macht Kooperation notwendig, insbesondere insofern der Erhalt einer gemeinsam geteilten Welt nicht vorausgesetzt werden kann.

Als Verhalten habe ich den Einspruch im Verhältnis zum juristischen Verfahren eingeführt. Die Analysen spezifischer Einsprüche führen zurück zur Relevanz von Gesetzen und Institutionen einer geteilten Welt, deren Bestand unter politischen Bedingungen Wandlungen unterliegt. Der Einspruch als intervenierender Modus der Selbst-Verortung adressiert Einzelne im Verhältnis zu einer gemeinschaftlich geteilten Gegenwart, für die er oder sie mitverantwortlich ist, die aber kein Einzelner verantworten kann. Der Einspruch antwortet angesichts geteilter Horizonte auf die Verantwortung für eine gemeinsame Gegenwart.

Die Gegenwart audiovisueller Bilder meint in diesem Zusammenhang nicht einen datierbaren Kontext einer chronologisch verlaufenden Zeit. Vielmehr ist die Gegenwart als ein geteilter Horizont adressiert und stellt somit eine Frage der Perspektivität audiovisueller Bilder dar. Im Sinne der Gegenwärtigkeit von Affizierungsdynamiken eines verkörperten Zuschauens existieren audiovisuelle Bilder immer in der Gegenwart einer Wahrnehmung. Bilder von Gegenwart, die Darstellung von Zeitverhältnissen in den jeweiligen Entfaltungen sind verortet durch die Modulation im Filme-Sehen, die nicht abzulösen ist von den Relationen zu anderen Bildern. Die Gegenwart audiovisueller Bilder ist nicht abzutrennen von dem je spezifischen Horizont eines Filme-Sehens – dem Herstellungs- und Subjektivierungsprozess eines situierten und Situationen erschließenden Filme-Sehens. In diesem Sinne meint die Gegenwart audiovisueller Bilder ein Verhalten zur Gegenwart – und das heißt auch: eine Herstellung von Gegenwart.

Ich habe in diesem Buch die Historizität zeitgenössischer Einsprüche diskutiert. Damit ist nicht zwangsläufig gemeint, dass Einsprüche Ungerechtigkeiten und Verbrechen der Vergangenheit behandeln, wenngleich dies eine zentrale wiederkehrende Weise ist, die sich sowohl in historischen als auch aktuellen Fällen weiter untersuchen ließe. An dieser Stelle nennen möchte ich *KILLERS OF THE FLOWER MOON* (Martin Scorsese, USA 2023), der sich Morden an Mitgliedern des Osage-Stamms in Oklahoma in den 1920er bis 1930er Jahren widmet und in

den und zugleich voneinander scheiden.“ Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben* [1958]. München / Berlin / Zürich 2015, S. 173. Die Selbst-Verortung vollzieht sich in diesem Zwischenraum und prägt ihn.

⁷ Es heißt auch, dass Perspektiven je ein Verhalten bilden, das zwangsläufig zu weiterem Verhalten führt. Verantwortliches Verhalten kann in dieser Weise gleichfalls bedeuten, sich zu etwas nicht zu äußern.

die Gegenwart führt, wenn sich Scorsese kurz vor Filmende selbst im Rahmen einer auf einer Bühne vor Publikum aufgezeichneten historischen (Radio-)Show im Feld des zeitgenössischen True Crime verortet und die Todesanzeige von Mollie Cobb vorliest, in der die Morde an ihren Angehörigen keine Erwähnung finden. Der Einspruch der Wahrnehmung lässt sich aber nicht auf einen singulären Moment reduzieren, er besteht in der Entfaltung dieser filmischen Welt. Eine Welt ausgeprägter Dauer, die mit Osage beginnt und endet, die durch den Fund von Öl in Dynamik gerät, sich in Spannungen zwischen Reden und Handlungen vollzieht, die angesichts einzelner Personen ein System der Vormundschaft entfaltet; eine Welt, in der ein brennendes Feuer in dunkler Nacht das Bild zum Vibrieren bringt, die zu lesende Bücher und zu sehende Filmbilder als Zeugnisse von Geschichtsvermittlung ins Bild setzt, die auch Tulsa als einen (anderen) Ort kennt und den Ku-Klux-Klan als (weitere) Gruppierung auftauchen lässt ... Die Historizität der medialen Äußerung, die dieser Film ist, besteht auch in seinen Beziehungen zu anderen Äußerungen und Weltentwürfen.

Als Bilder der Gegenwart erschließen die untersuchten rhetorischen Adressierungen ein Prisma pluraler Krisen der Gegenwart: von Ökonomie, Ökologie, Medien, Kultur, Politik. Die Auswahl der Analysen ist keineswegs als buchhalterische Gesamtliste gedacht. Nicht nur erscheinen einzelne Filme in dieser Konstellation im Lichte unterschiedlicher Krisen. Die Fallstudien zu diskursiven Selbstverortungen zeigen auf, inwiefern sich audiovisuelle Bilder nicht strikt einzelnen Diskursen zuordnen lassen. Es sind gerade die verschiedenen Übergänge zwischen und Relationen von Krisen interessant, die ausführlicher in poetologischer Perspektive weiterzuverfolgen sind.

Die Rekonstruktion poetischer Logiken und Affizierungsdynamiken anhand einer Bewegungsbildanalyse ist hilfreich und notwendig für die Analyse audiovisueller Rhetorik. Dahingehend analytische Zugänge und Methoden bereitzustellen, die durch film- und medienwissenschaftliche Ansätze theoretisch instruiert sind, kann Grundlagen schaffen, auch für eine Zusammenarbeit über die Filmwissenschaft hinaus. Die Kooperation unterschiedlicher Akteure ist entscheidend für eine zeitgenössische Diskurskritik audiovisueller Bilder. Nicht zuletzt auch dann, wenn es darum geht, eine Öffentlichkeit für sie zu schaffen. Dies fängt mit dem Methodentransfer und der Vermittlung von Zugängen an. Dabei kann eine film- und medienwissenschaftliche Sensibilität auch ihre eigenen Medien und Zugänge reflektieren, die selbst wiederum nicht jenseits der Rhetorik operieren. Im vorliegenden Buch habe ich insbesondere auf digitale Möglichkeiten im Zusammenspiel von (semi-)automatischer Videoanalyse, manuellen Annotationen und Visualisierungen zurückgegriffen, die es für und durch die Analyse weiter auszuloten gilt. Zu nennen sind etwa vergleichende (Korpus-)Studien mit einem datengestützten Ansatz zu wiederkehrenden Metaphern, Motiven und Topoi, expressiven Mustern und Logi-

ken der audiovisuellen Adressierung. Die Bewegungsbildanalyse geht nicht zwangsläufig mit einem datengestützten Ansatz einher, der mit und in seinen Grenzen Perspektiven auf die Qualität von Bewegungsbildern als Wahrnehmungsgegenstände eröffnen kann. Die Annotation und Visualisierung mit der *AdA-Filmontologie* bieten Einblicke in die Analyse von (rhythmischen) Dynamiken und Kontrasten, wobei der Montage eine entscheidende Stellung zukommt. Graduelle Verläufe, detailreiche Bildkompositionen oder nuancierte Choreografien mögen damit zunächst schwieriger greifbar werden. Solche Grenzen von Tools und Methoden zeigt die Auseinandersetzung mit spezifischen Poetiken und Rhetoriken auf. In diesem Sinne erfordern Methoden auch weitere Anwendungen, um neue Adaptionsweisen zu entdecken. Die einzelnen Fallstudien greifen in unterschiedlicher Weise auf Annotationen zurück.⁸ Die kurze Analyse zum Webvideo OCCUPY WALL STREET (*Sem Maltsev*, 20.10.2011), die keine eigene Fallstudie bildet, zeigt auf, wie die Ausdrucksbewegungsanalyse des Videos auf Annotationen beruht bzw. sich auf diese stützt. Mit den in Anschlag gebrachten Fragen und Begriffen der Rhetorikanalyse, wenn etwa nach der Redeperspektive eines audiovisuellen Rhetors gefragt wird oder wenn dasjenige, wogegen das Video Einspruch erhebt, als metaphorische Figuration analysiert wird, ergeben sich jeweils andere Grenzen der Analyse. An der OCCUPY WALL STREET-Analyse wird deutlich, inwiefern das methodische Vorgehen Perspektivwechsel impliziert. In den Darstellungen der Fallstudien wurden immer wieder Grenzen des methodischen Vorgehens adressiert (beispielsweise in Bezug darauf, was eine einzelne Visualisierung leisten kann, etwa im Verhältnis zu anderen Darstellungsformen), und dabei wurde versucht, eine Multiperspektivität produktiv zu machen.

Entlang der hier entwickelten poetologischen Perspektive ließen sich nun Formen audiovisueller Rhetorik in unterschiedliche Richtungen weiterverfolgen. Zu nennen ist unter anderem die Untersuchung von (Online-)Diskursen rund um die Unterhaltungsindustrie, insbesondere (Werbe-)Trailer als Versprechen zukünftiger Erfahrungen. Das Versprechen ließe sich als ein anderer Modus der Selbst-Verortung untersuchen, dessen Verhalten die Erfahrung einer Zukunft prägt. Weitere Anschlüsse im Ausblick dieses Buchs bilden eine zeitgenössische Medienkritik und eine Filmkritik mit politischem Gegenwartsbezug, die gewissermaßen selbst zum Gegenstand der Untersuchung audiovisueller Kultur werden können.⁹ In poetologischer

⁸ Es wurde nicht der gesamte Korpus komplett annotiert. In manchen Fällen wurden auch nur die Filme in Szenen eingeteilt und automatische Erkennerdaten herangezogen, in anderen Fällen einzelne Szenen manuell annotiert. Für eine Analyse wurden auch Annotationen in einem Videoschnittprogramm im Rahmen einer videographischen Studie erstellt.

⁹ Etwa die ideologiekritische Filmkritik in den Videos von Wolfgang M. Schmitt auf YouTube. Das aus der Zeit gefallene Erscheinungsbild des Manns im Anzug ist, ebenso wie die eloquente

Perspektive ist in diesem Buch die eigensinnige Wahrnehmung von audiovisuellen Bildern ins Zentrum gerückt worden. Das Filme-Sehen bezeichnet hier einen in audiovisueller Kultur verorteten Wahrnehmungsakt. Die Auseinandersetzung mit Filmen ist entscheidender Bezugspunkt für theoretische Reflexionen und methodische Entwicklungen, die unterschiedliche Formen audiovisueller Bilder adressieren. Mit dem Potenzial einer politischen Diskurskritik zeitgenössischer audiovisueller Bilder, die sich im Bezugsgewebe einer Welt verortet, öffnen sich diese Überlegungen möglicherweise auch über das Feld hinaus, dem sie entstammen, finden also auch einen Platz jenseits der Wissenschaft als einer Institution mit (ihren eigenen, sowie durchaus geteilten) Regeln, Zeitlichkeiten, Politiken, Hierarchien, Abhängigkeiten und Bedingungen.

8.3 Zeitgenössische Medienkritik und geteilte Wirklichkeiten

Ich möchte mit Ausbreitung des Rechtsextremismus bzw. Faschismus in Deutschland vor dem Hintergrund einer Öffentlichkeit im digitalen Wandel, das heißt unter Bedingungen der Digitalität, zum Schluss einen weiteren, aktuellen Fall anführen, der die Konstellation und Konzeption der Fallstudien weiterführt und dabei gewissermaßen konturiert, inwiefern spezifische historische Entwicklungen den Fokus gebildet haben. Eine „*Informationskrise*“, was „*heißt: nicht das, was am wichtigsten oder informativsten ist, kriegt die meiste Aufmerksamkeit, sondern das, was am meisten empört oder emotionalisiert*“, was „*heißt: wir haben keine kleinste gemeinsame Wirklichkeit*“, sowie eine daran anschließende „*Diskussionsklimakrise*“ konstatiert Mai Thi Nguyen-Kim in einem Video namens STATEMENT., das sie am 12. Februar 2024 auf ihrem YouTube-Kanal *maiLab*, 10 Monate nach der Bekanntgabe der Aufgabe ihres Kanals und der Zusammenarbeit mit Funk, veröffentlicht und das mit einem Countdown beginnt. Relativ zu Beginn des Videos zeigt sie Social Media-Posts: Bilder von Menschenversammlungen auf der Straße, von Demonstrationen der zurückliegenden Wochen gegen Rechtsextremismus und für die Demokratie in Deutschland. Sie mache sich Sorgen um „*die Zukunft unseres Landes*“: „*weil es zunehmend schwieriger wird, eine kleinste gemeinsame Wirklichkeit zu finden*“. Kurz vor Ende des Videos gibt es dann eine direkte Ansprache („*Hallo Berlin, hallo, hier unten, wir, die vernünftige Mehrheit,*

Mündlichkeit, die kontroversen Polemiken, klaren Positionierungen und kritischen Botschaften, Teil der Marke. Eine Schlussformel mit Wiedererkennungswert bildet Schmitts Rede davon, dass wir nicht mehr schauen, sondern sehen – wobei die Filme wahlweise als Mittel für das Schauen oder das Sehen besprochen werden.

wir haben keinen Bock mehr“), die den Auftakt zu einer vagen Ankündigung bildet („zum eigentlichen Grund für dieses Video“):

Denn wie sagt man so schön: Wenn Du willst, dass es gut wird, musst Du es halt selbst machen. Klar, meine Kompetenz ist Wissenschaft. Und wie gesagt, mit Wissenschaft alleine kann man noch keine Politik machen, aber erstens: manchmal ist es gar nicht so verkehrt einen festgefahrenen Betrieb mit einem Außenseiterblick aufzuwirbeln, und zweitens bin ich natürlich nicht allein.¹⁰

Das Video hat zu zahlreichen Artikeln auf Online-Nachrichtenwebsites geführt, die davon berichteten, dass Nguyen-Kim in die Politik gehen wolle, und in den entsprechenden Kommentarspalten wurde darüber spekuliert, in welche Partei sie eintreten wird bzw. ob sie wie Sahra Wagenknecht eine neue Partei gründet.¹¹ In ihrem 6 Tage später folgenden Video SO WERDEN WIR VON DER POLITIK VER*RSCHT vom 18. Februar 2024, das eine ergänzte Fassung der ersten Folge der neuen Staffel ihrer ZDFneo-Sendung *MAITHINK X – Die Show* ist („Ein Unterhaltungsformat für Fans des kritischen Denkens“, so der Werbetext auf der ZDF-Website¹²), klärt sie dann auf, es habe sich um ein Experiment zum Thema Populismus gehandelt, das sich selbst populistischer Formeln bedient. Populismus arbeite mit (homogenen) Gruppenidentitäten, etwa ‚das Volk‘, und Außenseiterpositionen, die sich als ‚nicht Teil des Establishments‘ verstehen, also mit Elitenkritik: Wir unten gegen die da oben. „Ein wichtiges Werkzeug der Populistinnen und Populisten ist ihre Rhetorik. Wie funktioniert das? Oft checkt man das gar nicht, obwohl man direkt danebensteht. Wir haben uns deshalb den Giftschrack der rhetorischen Populismus-Tricks einmal genauer angesehen.“ Es folgt eine „Top five“ der Tricks, nämlich die Rede von der schweigenden Mehrheit, das Aufbauen eines falschen Dilem-

¹⁰ „Ich habe in den letzten Monaten sehr viel Zeit in Berlin verbracht, ich habe mit sehr vielen, sehr klugen und erfahrenen Menschen geredet. Ich habe ein, wie ich finde, sehr starkes Team aufgebaut und ich habe meine Zeit vor allem damit verbracht, mich weiterzubilden und sehr fleißig zu lernen und zu arbeiten.“ STATEMENT. (maiLab, 12.02.2024, https://www.youtube.com/watch?v=_AV62rAyDc0, letzter Zugriff: 12.03.2024).

¹¹ Vgl. Timo Feldhaus: Die Wagenknecht der Wissenschaft? YouTube-Star Mai Thi Nguyen-Kim geht in die Politik. In: *Berliner Zeitung* (2024). <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/youtube-star-mai-thi-nguyen-kim-geht-in-die-politik-kommt-die-wagenknecht-der-wissenschaft-li.2186656> (letzter Zugriff: 09.03.2024); o. A.: YouTube-Star Mai Thi Nguyen-Kim steigt in die Politik ein. In: *Focus Online* (2024). https://www.focus.de/politik/kommunikation-ist-wichtig-olaf-scholz-youtube-star-mai-thi-nguyen-kim-steigt-in-die-politik-ein_id_259667022.html (letzter Zugriff: 09.03.2024); o. A.: Mai Thi Nguyen-Kim will in Politik. In: *Taz* (2024). <https://taz.de/Wissenschaftlerin-und-Funk-YouTuberin/!5992415/> (letzter Zugriff: 09.03.2024); Lea Scheffler: „Nerds an die Macht“. In: *Süddeutsche Zeitung* (2024). <https://www.sueddeutsche.de/medien/mai-thi-nguyen-kim-mailab-politik-1.6356611?reduced=true> (letzter Zugriff: 09.03.2024).

¹² <https://www.zdf.de/show/mai-think-x-die-show> (letzter Zugriff: 09.03.2024).

mas, persönliche Angriffe ad hominem, Strohhalm-Argumente und die ‚Motte & Bailey‘-Taktik. Nguyen-Kim steht im Studio vor kleinem Publikum auf runder Bühne.¹³ Die jeweiligen Tricks werden in kurzen vom Publikum beklatschten Sketchen einer Art Nummernrevue illustrierend vorgeführt, die mit dem Einfrieren einer Szene an Spiele aus dem (Impro-)Theaterkontext erinnern. Auch das gehört zur Selbst-Verortung dieses Sendekonzepts, das schließlich eine vernünftige Mehrheit adressiert, die gegen Rechtsextremismus, von dem die größte populistische Gefahr ausgehe, lautstark auf die Straße geht. Das Studiopublikum zeigt sich daraufhin im Klatschen als Teil dieser Adressierung. Einem Klatschen, das moduliert wird: als formatbedingt, als Ausdruck von Geschmacksurteilen, als Äußerung eines gemeinsamen Einspruchs. Wenn Nguyen-Kim am Ende enttarnt, dass sich ihr STATEMENT.-Video populistischer Tricks bediene, nicht zuletzt auch einer kalkulierten Ambivalenz, ohne diese im Detail noch einmal zu analysieren, dann macht sie im Aufgreifen der Rede von der vernünftigen Mehrheit dennoch deutlich, dass sie die darin konstatierten Krisen nicht in Abrede stellt. Von einem „PR-Stunt für die eigene Sendung“ spricht die neue Überschrift des geupdateten Spiegel-Online-Artikels zum STATEMENT.-Video.¹⁴

Das Unterhaltungsformat liegt quer zur angeführten Opposition von Sachlichkeit und Emotionalisierung. Nguyen-Kim bespielt gewissermaßen eine Aufmerksamkeitsökonomie, die sie selbst kritisiert (bzw. kritisiert sie sie gerade dadurch, dass sie sie bespielt). Sie hebt verschiedene kritische Reflexionen ihres Videos hervor und lobt die Reaktionen auf der Plattform Reddit sowie das Video WIE MAI EUCH MANIPULIERT (*Prinz*, 14.02.2024)¹⁵ vom YouTuber Alexander Prinz, auch bekannt als *Dunkler Parabelritter*, der in seinem Reaktionsvideo auf das STATEMENT.-Video von Nguyen-Kim das Experiment bzw. den Stunt vorhersagt und zum kritischen Hinterfragen auffordert. Andere Videos kritisiert er dafür, gehäuft Begriffe wie „Zerstörung“ im Titel zu führen und mit Empörung Aufmerksamkeit zu generieren. Der Kommentar mit den meisten Likes unter seinem Video wiederum stört sich an einer Doppelmoral: auch der YouTuber Alex selbst betreibt Clickbaiting mit reißerischen Titeln und Buzzwords in den Thumbnails.

13 So WERDEN WIR VON DER POLITIK VER*RSCHT (*maiLab*, 18.02.2024, <https://www.youtube.com/watch?v=GtBnj3Z3eO4>, letzter Zugriff: 12.03.2024). Die Bühne erinnert an die mittlerweile abgesetzte Netflix-Show PATRIOT ACT WITH HASAN MINHAJ (Hasan Minhaj / Prashanth Venkataramanjam, USA 2018–2020).

14 o. A.: Mai Thi Nguyen-Kim will doch nicht in die Politik. In: *Spiegel Online* (2024). <https://www.spiegel.de/netzwelt/web/mai-thi-nguyen-kim-tv-moderatorin-und-youtube-star-will-in-der-politik-mitmischen-a-fb035770-10b2-4acb-8641-3372fea8850f> (letzter Zugriff: 09.03.2024).

15 <https://www.youtube.com/watch?v=a7MRDvKt7sc> (letzter Zugriff: 09.03.2024).

All dies ist ein Aspekt der Selbst-Verortung einer audiovisuellen Rhetorik. Ein anderer Aspekt ist die Frage, ob spezifische Gemeinschaftsadressierungen oder Handlungsaufforderungen als populistisch oder aktivistisch qualifiziert werden. Populismus, aktivistische Appelle, engagierte Dokumentar- oder Spielfilme, Satiren, investigative, satirische Late-Night-Shows: Bestimmte Formate oder Genres mögen eine Affinität zum Einspruch haben oder in ihren Setzungen Bezugspunkt von Einsprüchen werden. Das Sehen von Nachrichten etwa kann Teil von Einspruchserfahrungen sein, wie mehrere Analysen zur Aneignung von Nachrichtenmaterial in Dokumentar- und Spielfilmen gezeigt haben.¹⁶ Die gleichen Nachrichten können ganz unterschiedlich gesehen oder gelesen werden, im Lichte unterschiedlicher Horizonte eines heterogenen Medienkonsums, der sich mit sozialen Netzwerken potenziert hat und die gemeinsame Grundlage einer Wirklichkeit zunehmend bedroht. Eine postfaktische Ordnung, Echokammern und Filter Bubbles in Zeiten eines Plattformkapitalismus werden, wie nicht zuletzt die *maiLab*-Videos zeigen, breit diskutiert.¹⁷ Eine Zersplitterung der Gesellschaft, die Entstehung von (Gegen-)Öffentlichkeiten im Plural.

Wie verhält sich der Einspruch der Wahrnehmung zu den von Nguyen-Kim konstatierten Krisen? Auf welche Seite der Opposition von Sachlichkeit und Emotionalisieren fällt er? Wie die Fallstudien gezeigt haben, ist der Einspruch nicht auf eine Form festgelegt. Empörung und Sarkasmus sind ein wiederkehrendes Moment. Das Verhalten besteht nicht allein in der Wiedergabe von Fakten, sondern in Äußerungen, die sowohl konstruktiv als auch destruktiv sein können. Sie gilt es poetologisch im unhintergehbaren Plural von Perspektiven zu untersuchen. Positionierungen und der Streit gehören zum und sind ein Moment des Politischen. Mit Blick auf den Einspruch der Wahrnehmung ist dabei unser Medienkonsum zu bedenken, der die gegenwärtige Selbst-Verortung prägt – ein Prozess, der in diesem Buch aus dem Kino heraus und im Kontakt mit YouTube gedacht ist. Mediale Äußerungen des Einspruchs prägen Gegenwart(en). Diesen Umstand habe ich mit Blick auf multiple Krisen, nicht zuletzt auch ökologische, betrachtet. Als Selbst-Verortungen teilen sie eine gemeinsame Wirklichkeit.

¹⁶ Die *Breaking News*-Figuration als eine Form der Krisendarstellung ist dabei ein Ansatzpunkt, um auch über das Verhältnis von Intervention und Krise nachzudenken.

¹⁷ Vgl. Martin Seeliger, Sebastian Seignani (Hg.): *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit?* Baden-Baden 2021; Jürgen Habermas: *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*. Berlin 2022. Siehe auch, vor allem mit Blick auf eine „zeitgenössische Analytik des Ressentiments“, Joseph Vogl: *Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart*. München 2021, S. 160. Er nennt die vier Charakteristika „verneinende[n] Selbstbejahung“, eine „passive Aktivität“ bzw. „Kultivierung von Ohnmacht“, eine „Neigung zur Delegation“ von Strafe und einen Konkretismus mit Blick auf Zurechnungen und Verantwortlichkeiten.

Literaturverzeichnis

- Agt-Rickauer, Henning / Aubert, Olivier / Hentschel, Christian / Sack, Harald: Authoring and Publishing Linked Open Film-Analytical Data [Konferenzbeitrag], *European Knowledge Acquisition Workshop (EKAW) Posters and Demos*, Nancy, 14.–15.11.2018.
- Agt-Rickauer, Henning / Hentschel, Christian / Sack, Harald: Semantic Annotation and Automated Extraction of Audio-Visual Staging Patterns in Large-Scale Empirical Film Studies [Konferenzbeitrag], *Proceedings of the 14th International Conference on Semantic Systems (SEMANTICS)*, Wien, 10.–13.09.2018.
- Alpers, Svetlana / Apter, Emily / Armstrong, Carol / Buck-Morss, Susan / Conley, Tom / Crary, Jonathan / Crow, Thomas / Gunning, Tom / Ann Holly, Michael / Jay, Martin / Dacosta Kaufmann, Thomas / Kolbowski, Silvia / Lavin, Sylvia / Melville, Stephen / Molesworth, Helen / Moxey, Keith / Rodowick, D. N. / Waite, Geoff / Wood, Christopher: Visual Culture Questionnaire. In: *October 77* (1996), S. 25–70.
- Anderson, Benedict: Impunity and Reenactment: Reflections on the 1965 Massacre in Indonesia and its Legacy. In: *The Asia-Pacific Journal* 11/15 (2013), S. 1–16.
- Andrew, Dudley: The Core and the Flow of Film Studies. In: *Critical Inquiry* 35 (2009), S. 879–915.
- Angehrn, Emil: Widerspruch. In: Ritter, Joachim / Gründer, Karlfried / Gabriel, Gottfried (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 12: W–Z*. Darmstadt 2004, S. 687–699.
- Arendt, Hannah: The Crisis in Culture. Its Social and Its Political Significance. In: dies. (Hg.): *Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought*. New York 1961, S. 197–241.
- Arendt, Hannah: *Lectures on Kant's Political Philosophy*. Chicago 1992 [1982].
- Arendt, Hannah: *Denktagebuch. 1950 bis 1973. Erster Band*. München / Zürich 2002.
- Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München / Berlin / Zürich 2015 [1958].
- Aristoteles: *Poetik. Griechisch / Deutsch*. Ditzingen 1982.
- Aristoteles: *Rhetorik. Zweiter Halbband*. Berlin 2002.
- Aristoteles: *Rhetorik*. Stuttgart 2007.
- Aristoteles: *Poetik*. Berlin 2008.
- Arnold, Taylor / Tilton, Lauren: Distant Viewing: Analyzing Large Visual Corpora. In: *Digital Scholarship in the Humanities* 34 (2019), S. i3–i16.
- Arns, Inke / Horn, Gabriele: Vorwort. In: dies. (Hg.): *History will repeat itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*. Dortmund / Berlin 2007, S. 6–11.
- Aubert, Olivier / Prié, Yannick: Advene: Active Reading Through Hypervideo [Konferenzbeitrag], *HYPertext 2005, Proceedings of the 16th ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, Salzburg, 06.–09.09.2005.
- Aubert, Olivier / Scherer, Thomas / Stratil, Jasper: Instrumental Genesis Through Interdisciplinary Collaboration – Reflections on the Emergence of a Visualization Framework for Video Annotation Data [Konferenzbeitrag], *EADH2021: Interdisciplinary Perspectives on Data. 2nd International Conference of the European Association for Digital Humanities*, Siberian Federal University, Krasnoyarsk, 21.–25.09.2021.
- Bach, Thomas / Weber, Mathias / Quiring, Oliver: Das Framing der Finanzkrise: Deutungsmuster und Inter-Media Frame Transfer im Krisenherbst 2008. In: *SCM – Studies in Communication | Media 2/1* (2012), S. 193–224.
- Bakels, Jan-Hendrik: *Audiovisuelle Rhythmen. Filmmusik, Bewegungskomposition und die dynamische Affizierung des Zuschauers*. Berlin / Boston 2017.

- Bakels, Jan-Hendrik / Grotkopp, Matthias / Scherer, Thomas J. J. / Stratil, Jasper: Screening the Financial Crisis: A Case Study for Ontology-Based Film Analytical Video Annotations. In: *NECSUS* (2023). <https://necsus-ejms.org/screening-the-financial-crisis-a-case-study-for-ontology-based-film-analytical-video-annotations/> (letzter Zugriff: 09.03.2024).
- Bakels, Jan-Hendrik / Grotkopp, Matthias / Scherer, Thomas / Stratil, Jasper: Digitale Empirie? Computergestützte Filmanalyse im Spannungsfeld von Datenmodellen und Gestalttheorie. In: *montage AV* 29/1 (2020), S. 99–118.
- Bakels, Jan-Hendrik / Scherer, Thomas / Stratil, Jasper / Agt-Rickauer, Henning: AdA Filmontology – A Machine-Readable Film Analysis Vocabulary for Video Annotation [Konferenzbeitrag], *DH2020 – Carrefours/Intersections*, Ottawa, 22.–24.07.2020.
- Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M. 2001 [1924].
- Baldwin, James: The Devil Finds Work [1976]. In: ders. (Hg.): *Collected Essays*. New York 1998, S. 479–572.
- Balke, Friedrich / Fahle, Oliver: Dokument und Dokumentarisches. Einleitung in den Schwerpunkt. In: *ZfM – Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11/2 (2014), S. 10–17.
- Baron, Jaimie: *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. New York 2014.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer*. Frankfurt a. M. 1989 [1980].
- Bellour, Raymond: The Unattainable Text. In: *Screen* 16/3 (1975), S. 19–28.
- Bellour, Raymond: Der unauffindbare Text [1975]. In: *montage AV* 8/1 (1999), S. 8–17.
- Belsie, Laurent: Generation Zero Documentary Looks at Another Inconvenient Truth: US Debt. In: *The Christian Science Monitor* (2010). <https://www.csmonitor.com/Business/new-economy/2010/0225/Generation-Zero-documentary-looks-at-another-inconvenient-truth-US-debt> (letzter Zugriff: 24.01.2022).
- Benz, Wolfgang: Quälende Selbstinszenierung der Mörder. In: *Deutschlandradio Kultur* (2013). http://www.deutschlandradiokultur.de/quaelende-selbstinszenierung-der-moerder.954.de.html?dram:article_id=237134 (letzter Zugriff: 13.11.2022).
- Berger, Hanno: *Film denkt Revolution: Zu audiovisuellen Inszenierungen politischen Wandels*. Berlin 2019.
- Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis. Versuch über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg 2015 [1896].
- Berlant, Lauren: *Cruel Optimism*. Durham / London 2011.
- Biesecker, Barbara A.: Rethinking the Rhetorical Situation from within the Thematic of ‚Différance‘. In: *Philosophy & Rhetoric* 22/2 (1989), S. 110–130.
- Biesecker, Barbara A.: *Addressing Postmodernity. Kenneth Burke, Rhetoric, and a Theory of Social Change*. Tuscaloosa 1997.
- Bitzer, Lloyd F.: The Rhetorical Situation. In: *Philosophy & Rhetoric* 1 (1968), S. 1–14.
- Black, Max: Metaphor. In: ders. (Hg.): *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*. Ithaca, New York 1962, S. 25–47.
- Black, Max: More about Metaphor. In: Ortony, Andrew (Hg.): *Metaphor and Thought*. Cambridge 1993, S. 19–41.
- Blumenberg, Hans: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik [1981]. In: ders. (Hg.): *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*. Stuttgart 1986, S. 104–136.
- Boltanski, Luc: *Rätsel und Komplote. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*. Berlin 2015.
- Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin 1985.
- Bösch, Frank / Deitelhoff, Nicole / Kroll, Stefan / Thiel, Thorsten: Für eine reflexive Krisenforschung – zur Einführung. In: Bösch, Frank / Deitelhoff, Nicole / Kroll, Stefan (Hg.): *Handbuch Krisenforschung*. Wiesbaden 2020, S. 3–16.

- Bourchier, David / Hadiz, Vedi R.: Introduction. In: dies. (Hg.): *Indonesian Politics and Society: A Reader*. London 2003, S. 1–24.
- Braune, Joan: The Outsider as Insider: Steve Bannon, Fourth Turnings, and the Neofascist Threat. In: Gadesha, Samir (Hg.): *Spectres of Fascism. Historical, Theoretical and International Perspectives*. London 2020, S. 207–222.
- Brody, Richard: The Immoral Artistry of Kathryn Bigelow's DETROIT. In: *The New Yorker* (2017). <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-immoral-artistry-of-kathryn-bigelows-detroit> (letzter Zugriff: 18.01.2024).
- Bruzzi, Stella: *New Documentary*. London 2006.
- Bruzzi, Stella: Making a Genre: The Case of the Contemporary True Crime Documentary. In: *Law and Humanities* 10/2 (2016), S. 249–280.
- Buckland, Warren: *The Cognitive Semiotics of Film*. New York 2003 [2000].
- Bühler, Karl: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart 1965.
- Burdick, Anne / Drucker, Johanna / Lunenfeld, Peter / Presner, Todd / Schnapp, Jeffrey: *Digital Humanities*. Cambridge / London 2012.
- Burghardt, Manuel / Kao, Michael / Walkowski, Niels-Oliver: Scalable MovieBarcodes – An Exploratory Interface for the Analysis of Movies [Konferenzbeitrag], *VIS4DH – 3rd IEEE Workshop on Visualization for the Digital Humanities*, Berlin, 21.10.2018.
- Burghardt, Manuel / Kao, Michael / Wolff, Christian: Beyond Shot Lengths – Using Language Data and Color Information as Additional Parameters for Quantitative Movie Analysis [Konferenzbeitrag], *DH2016: Conference Abstracts*, Jagiellonian University & Pedagogical University, Kraków, 11.–16-07.2016.
- Burke, Kenneth: Four Master Tropes. In: *The Kenyon Review* 3/4 (1941), S. 421–438.
- Burke, Kenneth: *The Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Action*. Baton Rouge 1941.
- Burke, Kenneth: Semantic and Poetic Meaning. In: ders. (Hg.): *The Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Action*. Baton Rouge 1941, S. 138–167.
- Burke, Kenneth: Rhetoric – Old and New. In: *The Journal of General Education* 5/3 (1951), S. 202–209.
- Burke, Kenneth: *A Grammar of Motives*. Berkeley / Los Angeles 1969.
- Burke, Kenneth: *A Rhetoric of Motives*. Berkeley / Los Angeles 1969.
- Burke, Kenneth: *Permanence and Change. An Anatomy of Purpose*. Berkeley 1984 [1935].
- Cameron, Lynne: The Discourse Dynamics Framework for Metaphor. In: Cameron, Lynne / Maslen, Robert (Hg.): *Metaphor Analysis. Research Practice in Applied Linguistics, Social Sciences and the Humanities*. London 2010, S. 77–94.
- Cameron, Lynne: From Metaphor to Metaphorizing. How Cinematic Metaphor Opens Up Metaphor Studies. In: Greifenstein, Sarah / Horst, Dorothea / Scherer, Thomas / Schmitt, Christina / Kappelhoff, Hermann / Müller, Cornelia (Hg.): *Cinematic Metaphor in Perspective. Reflections on a Transdisciplinary Framework*. Berlin / Boston 2018, S. 17–35.
- Carter, Erica: The Visible Woman in and against Béla Balázs. In: Hagener, Malte (Hg.): *The Emergence of Film Culture. Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919–1945*. New York 2014, S. 46–71.
- Casetti, Francesco: *Inside the Gaze: The Fiction Film and its Spectator*. Bloomington, Indianapolis 1998.
- Casetti, Francesco: *Communicative Negotiation in Cinema and Television*. Mailand 2002.
- Casetti, Francesco: Filmic Experience. In: *Screen* 50/1 (2009), S. 56–66.
- Cavell, Stanley: What Becomes of Things on Film? In: *Philosophy and Literature* 2/2 (1978), S. 249–257.
- Cavell, Stanley: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Massachusetts 1979 [1971].

- Cavell, Stanley: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Massachusetts 1981.
- Cavell, Stanley: Politics as Opposed to What? In: *Critical Inquiry* 9/1 (1982), S. 157–178.
- Cavell, Stanley: Performative and Passionate Utterance. In: ders. (Hg.): *Philosophy The Day After Tomorrow*. Cambridge, Massachusetts / London 2005, S. 155–191.
- CDU: Offene Antwort an Rezo: Wie wir die Sache sehen. In: *CDU-Webseite* (2019). <https://www.cdu.de/artikel/offene-antwort-rezo-wie-wir-die-sache-sehen> (letzter Zugriff: 07.04.2020).
- Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*. Berlin 1988 [1980].
- Chávez Heras, Daniel: The Malleable Computer: Software and the Study of the Moving Image. In: *Frames* 1/1 (2012).
- Consigny, Scott: Rhetoric and Its Situations. In: *Philosophy & Rhetoric* 7/3 (1974), S. 175–186.
- Corner, John: Music and the Aesthetics of the Recorded World: Time, Event and Meaning in Feature Documentary. In: Rogers, Holly (Hg.): *Music and Sound in Documentary Film*. New York / London 2015, S. 123–136.
- Corsi, Jerome R.: GENERATION ZERO and its Impact on America. In: *WND* (2010). <https://www.wnd.com/2010/03/127468/> (letzter Zugriff: 24.01.2022).
- Curtis, Robin: Deixis and the Origo of Time-based Media: Blurring the ‚Here and Now‘ from the Dickson Experimental Sound Film of 1894 to Janet Cardiff’s Installation *Ghost Machine*. In: Lechtermann, Christina / Wagner, Kirsten / Wenzel, Horst (Hg.): *Möglichkeitsräume: Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*. Berlin 2007, S. 255–266.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948.
- Dahlhaus, Carl: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Laaber 2002.
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München 1992 [1968].
- Deleuze, Gilles: Über *Das Bewegungs-Bild* [1990]. In: ders.: *Unterhandlungen. 1972–1990*. Frankfurt a. M., 1993, S. 70–85.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a. M. 1997 [1983].
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M. 1997 [1985].
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?* Frankfurt a. M. 1996 [1991].
- Dernbach, Rafael K.: Der Film ist ein Spiegel unserer selbst. In: *ray Filmmagazin* (2014). <https://ray-magazin.at/der-film-ist-ein-spiegel-unserer-selbst/> (letzter Zugriff: 01.12.2021).
- Dewey, John: *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt a. M. 1998 [1934].
- Distelmeyer, Jan: *Katastrophe und Kapitalismus. Phantasien des Untergangs*. Berlin 2013.
- Dixon, Dan: Analysis Tool or Research Methodology: Is There an Epistemology for Patterns? In: Berry, David M. (Hg.): *Understanding Digital Humanities*. New York 2012, S. 191–209.
- Drucker, Johanna: Humanities Approaches to Graphical Display. In: *DHQ: Digital Humanities Quarterly* 5/1 (2011).
- Drucker, Johanna: *Visualization and Interpretation. Humanistic Approaches to Display*. Cambridge, Massachusetts / London 2020.
- Drucker, Johanna / Haas, Annika: Digital Humanities als epistemische Praxis. In: *ZfM – Zeitschrift für Medienwissenschaft* 16/1 (2017), S. 114–124.
- Duffy, Bernard K. / Jacobi, Martin: *The Politics of Rhetoric. Richard M. Weaver and the Conservative Tradition*. Westport, Connecticut / London 1993.
- During, Simon (Hg.): *The Cultural Studies Reader*. London / New York 1999 [1993].
- Dwyer, Leslie K.: PICTURING VIOLENCE: Anti-Politics and THE ACT OF KILLING. In: *Critical Asian Studies* 46/1 (2014), S. 183–188.
- Edbauer, Jenny: Unframing Models of Public Distribution: From Rhetorical Situation to Rhetorical Ecologies. In: *Rhetoric Society Quarterly* 35/4 (2005), S. 5–24.

- Eder, Jens: Bilder der Finanzkrise. Interventionen des Dokumentarfilms. In: *montage AV* 23/2 (2014), S. 35–58.
- Eder, Jens: Aus der Täterperspektive. Nähe und Erkenntnis im Dokumentarfilm. In: *montage AV* 25/1 (2016), S. 45–62.
- Eder, Jens / Hartmann, Britta / Tedjasukmana, Chris: *Bewegungsbilder. Politische Videos in Sozialen Medien*. Berlin 2020.
- Eisenstein, Sergei: Die Vertikalmontage [1940–41]. In: ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 2005, S. 238–300.
- Elsaesser, Thomas: Archives and Archaeologies. The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media. In: Hediger, Vinzenz / Vonderau, Patrick (Hg.): *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*. Amsterdam 2009, S. 19–34.
- Elsaesser, Thomas / Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg 2007.
- Engell, Lorenz / Wendler, André: Medienwissenschaft der Motive. In: *ZfM – Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1/1 (2009), S. 38–49.
- Entman, Robert M.: Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm. In: *Journal of Communication* 43/4 (1993), S. 51–58.
- Feldhaus, Timo: Die Wagenknecht der Wissenschaft? YouTube-Star Mai Thi Nguyen-Kim geht in die Politik. In: *Berliner Zeitung* (2024). <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/youtube-star-mai-thi-nguyen-kim-geht-in-die-politik-kommt-die-wagenknecht-der-wissenschaft-li.2186656> (letzter Zugriff: 09.03.2024).
- Fellmann, Christoph: Steve Bannons apokalyptische Weltsicht. In: *Tagesanzeiger* (2017). <https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kino/der-winter-naht/story/18339791> (letzter Zugriff: 24.01.2022).
- Ferguson, Kevin L.: Digital Surrealism: Visualizing Walt Disney Animation Studios. In: *DHQ: Digital Humanities Quarterly* 11/1 (2017).
- Flückiger, Barbara: Digitale Werkzeuge zur ästhetischen Analyse von Filmfarben. In: *montage AV* 29/1 (2020), S. 157–172.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. 1981 [1969].
- Foucault, Michel: Andere Räume [1984]. In: Barck, Karlheinz / Gente, Peter / Paris, Heidi / Richter, Stefan (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1992, S. 34–46.
- Fuchs, Thomas: *Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie*. Freiburg 2000.
- Fuxjäger, Anton: Wenn Filmwissenschaftler versuchen, sich Maschinen verständlich zu machen. Zur (mangelnden) Operationalisierbarkeit des Begriffs ‚Einstellung‘ für die Filmanalyse. In: Gruber, Klemens / Wurm, Barbara / Kropf, Vera (Hg.): *Digital Formalism. Die kalkulierten Bilder des Dziga Vertov*. Wien / Köln / Weimar 2009, S. 115–127.
- Gadamer, Hans-Georg: Hermeneutik als theoretische und praktische Aufgabe. In: *Revue Internationale de Philosophie* 33/1 (1979), S. 239–259.
- Gasché, Rodolphe: *Persuasion, Reflection, Judgment. Ancillae Vitae*. Bloomington, Indianapolis 2017.
- George, Ann: *Kenneth Burke's Permanence and Change. A Critical Companion*. Columbia 2018.
- Goeze, Annika / Strobel, Korinna: Krisenrhetorik. In: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 10: Nachträge A–Z*. Darmstadt 2011, S. 511–530.
- Gottschling, Markus / Kramer, Olaf: Rhetorische Situation. In: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 10: Nachträge A–Z*. Berlin / Boston 2012, S. 1126–1132.
- Graf, Rüdiger: Zwischen Handlungsmotivation und Ohnmachtserfahrung – Der Wandel des Krisenbegriffs im 20. Jahrhundert. In: Bösch, Frank / Deitelhoff, Nicole / Kroll, Stefan (Hg.): *Handbuch Krisenforschung*. Wiesbaden 2020, S. 17–38.

- Greifenstein, Sarah: *Tempi der Bewegung – Modi des Gefühls. Expressivität, heitere Affekte und die Screwball Comedy*. Berlin / Boston 2020.
- Greifenstein, Sarah / Horst, Dorothea / Scherer, Thomas / Schmitt, Christina / Kappelhoff, Hermann / Müller, Cornelia (Hg.): *Cinematic Metaphor in Perspective. Reflections on a Transdisciplinary Framework*. Berlin / Boston 2018.
- Groß, Bernard: *Die Filme sind unter uns. Zur Geschichtlichkeit des frühen deutschen Nachkriegskinos: Trümmer-, Genre-, Dokumentarfilm*. Berlin 2015.
- Grotkopp, Matthias: *Filmische Poetiken der Schuld. Die audiovisuelle Anklage der Sinne als Modalität des Gemeinschaftsempfindens*. Berlin / Boston 2017.
- Grotkopp, Matthias: Genre, Modus, Modalität. Petzolds WÖLFE und die Pluralität der Perspektiven. In: *mediaesthetics – Zeitschrift für Poetologien audiovisueller Bilder* 3 (2019).
- Gruber, Klemens / Wurm, Barbara / Kropf, Vera (Hg.): *Digital Formalism. Die kalkulierten Bilder des Dziga Vertov*. Wien / Köln / Weimar 2009.
- Guilford, Gwynn / Sonnad, Nikhil: Der Geist des Trumpismus oder: Was Steve Bannon wirklich will. In: *Blätter* (2017). <https://www.blaetter.de/ausgabe/2017/maerz/der-geist-des-trumpismus-oder-was-steve-bannon-wirklich-will> (letzter Zugriff: 24.01.2022).
- Guilford, Gwynn / Sonnad, Nikhil: What Steve Bannon Really Wants. In: *Quartz* (2017). <https://qz.com/898134/what-steve-bannon-really-wants/> (letzter Zugriff: 24.01.2022).
- Habermas, Jürgen: *Theorie des kommunikativen Handelns. Band 1: Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*. Frankfurt a. M. 1982 [1981].
- Habermas, Jürgen: *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*. Berlin 2022.
- Hagener, Malte / Pantenburg, Volker (Hg.): *Handbuch Filmanalyse*. Wiesbaden 2020.
- Hall, Stuart: Encoding, Decoding [1993]. In: During, Simon (Hg.): *The Cultural Studies Reader*. London / New York 1999, S. 507–517.
- Halter, Gaudenz / Ballester-Ripoll, Rafael / Flückiger, Barbara / Pajarola, R.: VIAN: A Visual Annotation Tool for Film Analysis. In: *Computer Graphics Forum* 38/3 (2019), S. 119–129.
- Hanfeld, Michael: Populismus 4.0. Erkenntnisse nach Rezo. In: *FAZ* (2019). <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/warum-rezos-social-media-demokratie-nur-populismus-4-0-ist-16215279.html> (letzter Zugriff: 11.03.2024).
- Hearman, Vanessa: „MISSING VICTIMS“ OF THE 1965–66 VIOLENCE IN INDONESIA: Representing Impunity On-screen in THE ACT OF KILLING. In: *Critical Asian Studies* 46/1 (2014), S. 171–175.
- Hediger, Vinzenz / Vonderau, Patrick: Record, Rhetoric, Rationalization. Industrial Organization and Film. In: Hediger, Vinzenz / Vonderau, Patrick (Hg.): *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*. Amsterdam 2009, S. 35–49.
- Heftberger, Adelheid: *Kollision der Kader. Dziga Vertovs Filme, die Visualisierung ihrer Strukturen und die Digital Humanities*. München 2016.
- Helberg, Cristina: Keine Belege, dass die Grünen das Rezo-Video in Auftrag gegeben haben. In: *CORRECTIV* (2019). <https://correctiv.org/faktencheck/europa/2019/05/26/keine-belege-dass-die-gruenen-das-rezo-video-in-auftrag-gegeben-haben/> (letzter Zugriff: 11.03.2024).
- Henze, Arnd: Kramp-Karrenbauer löst Debatte um Regeln für Medien aus. In: *Tagesschau* (2019). <https://www.tagesschau.de/multimedia/video/video-545369.html> (letzter Zugriff: 11.03.2024).
- Heryanto, Ariel: Great and Misplaced Expectations. In: *Critical Asian Studies* 46/1 (2014), S. 162–166.
- Hildebrand, Kathleen: Was Stephen Bannons Filme über sein Weltbild verraten. In: *Süddeutsche Zeitung* (2017). <https://www.sueddeutsche.de/kultur/trumps-chefstrategie-was-stephen-bannons-filme-ueber-sein-weltbild-verraten-1.3403101> (letzter Zugriff: 24.01.2022).
- Hochschild, Björn: *Figuren begegnen in Filmen und Comics*. Berlin / Boston 2024.
- Hofstadter, Richard: *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*. Cambridge 1964.

- Hongisto, Ilona: *Soul of the Documentary: Framing, Expression, Ethics*. Amsterdam 2015.
- Horeck, Tanya: *Justice On Demand. True Crime in the Digital Streaming Era*. Detroit 2019.
- Horst, Dorothea: *Meaning-Making and Political Campaign-Advertising*. Berlin / Boston 2018.
- Hüetlin, Thomas: Was Trumps Mastermind wirklich denkt. In: *Spiegel Online* (2017). <https://www.spiegel.de/spiegel/stephen-bannon-und-seine-dokumentation-generation-zero-filmkritik-a-1135279.html> (letzter Zugriff: 24.01.2022).
- Hunsaker, David M. / Smith, Craig R.: The Nature of Issues: A Constructive Approach to Situational Rhetoric. In: *Western Speech Communication* 40/3 (1976), S. 144–156.
- Jaeger, Frédéric: THE ACT OF KILLING. In: *critic.de* (2013). <http://www.critic.de/film/the-act-of-killing-5049/> (letzter Zugriff: 08.11.2023).
- Jäger, Siegfried: *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. Münster 2015 [1993].
- Jahraus, Oliver: Bild-Film-Rhetorik. Medienspezifische Aspekte persuasiver Strukturen und die Eigendynamik einer bildgestützten Konzeption von Filmrhetorik. In: Beetz, Manfred / Dyck, Joachim / Neuber, Wolfgang / Ueding, Gert (Hg.): *Rhetorik. Ein Internationales Jahrbuch*. Tübingen 2007, S. 11–28.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London / New York 1991.
- Jarzombek, Thomas / Müller-Lietzkow, Jörg: Social Media, Influencer, Digitalpolitik und Wahlkämpfe. Gedanken und Konzepte im Rahmen eines neuen, digital-geprägten Politikverständnis. Working Paper – Draft 1.0. In: *cnetz* (2019). https://c-netz.de/wp-content/uploads/cnetz-paper-zu-Social_Media_Influencer_Digitalpolitik_und_Wahlkämpfe_162019.pdf (letzter Zugriff: 11.03.2024).
- Jockers, Matthew L.: *Macroanalysis: Digital Methods and Literacy*. Urbana / Chicago / Springfield 2013.
- Joost, Gesche: *Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films*. Bielefeld 2008.
- Joost, Gesche / Scheuermann, Arne: *Design als Rhetorik. Grundlagen, Positionen, Fallstudien*. Basel 2008.
- Joseph, Mark: A Sneak Peek at GENERATION ZERO. In: *Huffington Post* (2010). https://www.huffpost.com/entry/a-sneak-peek-at-generatio_b_523684 (letzter Zugriff: 24.01.2022).
- Kammerer, Dietmar: Qualitative Verfahren der Filmanalyse. In: Hagener, Malte / Pantenburg, Volker (Hg.): *Handbuch Filmanalyse*. Wiesbaden 2020, S. 385–397.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Leipzig 1922 [1790].
- Kanzog, Klaus: *Grundkurs Filmrhetorik*. München 2001.
- Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004.
- Kappelhoff, Hermann: Der Bildraum des Kinos: Modulationen einer ästhetischen Erfahrungsform. In: Koch, Gertrud (Hg.): *Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume*. Berlin 2005, S. 138–149.
- Kappelhoff, Hermann: Die Dauer der Empfindung. Von einer spezifischen Bewegungsdimension des Kinos. In: Bischof, Margrit / Feest, Claudia / Rosiny, Claudia (Hg.): *e_motion*. Münster 2006, S. 205–219.
- Kappelhoff, Hermann: Die vierte Dimension des Bewegungsbildes. Das filmische Bild im Übergang zwischen individueller Leiblichkeit und kultureller Fantasie. In: Bartsch, Anne / Eder, Jens / Fahlenbrach, Kathrin (Hg.): *Audiovisuelle Emotionen: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln 2007, S. 297–311.
- Kappelhoff, Hermann: *Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*. Berlin / Boston 2016.
- Kappelhoff, Hermann: *Kognition und Reflexion: Zur Theorie filmischen Denkens*. Berlin / Boston 2018.
- Kappelhoff, Hermann: Gemeinsinn und ästhetisches Urteil. In: Grotkopp, Matthias / Kappelhoff, Hermann / Wihstutz, Benjamin (Hg.): *Geschmack und Öffentlichkeit*. Zürich 2019, S. 17–34.

- Kappelhoff, Hermann / Bakels, Jan-Hendrik: Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse. In: *ZfM – Zeitschrift für Medienwissenschaft* 5/2 (2011), S. 78–95.
- Kappelhoff, Hermann / Bakels, Jan-Hendrik: Audiovisuelle Affekte – die Emotionstheorie des Films im Spannungsfeld von früher Filmtheorie, Kognitionstheorie und Medienästhetik. In: Kappelhoff, Hermann / Bakels, Jan-Hendrik / Lehmann, Hauke / Schmitt, Christina (Hg.): *Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin 2019, S. 445–451.
- Kappelhoff, Hermann / Bakels, Jan-Hendrik / Chung, Hye-Jeung / Gaertner, David / Greifenstein, Sarah / Grotkopp, Matthias / Lück, Michael / Pischel, Christian / Pogodda, Cilli / Seewald, Franziska / Schmitt, Christina / Steiniger, Anna: eMAEX – Ansätze und Potentiale einer systematisierten Methode zur Untersuchung filmischer Ausdrucksqualitäten (unveröffentlichtes Manuskript).
- Kappelhoff, Hermann / Greifenstein, Sarah: Audiovisual Metaphors. Embodied Meaning and Processes of Fictionalization. In: Fahlenbrach, Kathrin (Hg.): *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games. Cognitive Approaches*. New York / London 2015, S. 183–201.
- Kappelhoff, Hermann / Müller, Cornelia: Embodied Meaning Construction. Multimodal Metaphor and Expressive Movement in Speech, Gesture, and Feature Film. In: *Metaphor and the Social World* 1/2 (2011), S. 121–153.
- Kappelhoff, Hermann / Streiter, Anja: Zur Einführung. In: dies (Hg.): *Die Frage der Gemeinschaft: Das westeuropäische Kino nach 1945*. Berlin 2012, S. 7–19.
- Kayser, Wolfgang: *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*. München 1960 [1957].
- Kessler, Frank / Lenk, Sabine / Müller, Jürgen E.: Christian Metz und die Enunziation. Einleitende Anmerkungen zur Übersetzung. In: *montage AV* 3/1 (1994), S. 5–10.
- Kienzl, Michael: DETROIT. In: *critic.de* (2017). <https://www.critic.de/film/detroit-10942/> (letzter Zugriff: 17.01.2024).
- Kirsten, Guido / Büttner, Christoph A.: Editorial: Audiovisuelle Diskurse. In: *montage AV* 31/2 (2022), S. 5–18.
- Kirsten, Guido / Lowry, Stephen / Mücke, Laura Katharina: Editorial: Nähe und Distanz im Film. In: *montage AV* 28/2 (2019), S. 5–17.
- Kjeldsen, Jens E.: Visual Rhetorical Argumentation. In: *Semiotica* 220 (2018), S. 69–94.
- Knape, Joachim: *Was ist Rhetorik?* Stuttgart 2000.
- Knape, Joachim: The Medium is the Massage? Medientheoretische Anfragen und Antworten der Rhetorik. In: ders. (Hg.): *Medienrhetorik*. Tübingen 2005, S. 17–40.
- Koch, Gertrud: Filmische Welten – Zur Welthaftigkeit filmischer Projektionen. In: Küpper, Joachim / Menke, Christoph (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a. M. 2003, S. 162–175.
- Koch, Gertrud: Tun oder so tun als ob? – alternative Strategien des Filmischen. In: dies. / Voss, Christiane (Hg.): „Es ist, als ob“: *Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*. München 2009, S. 139–150.
- Koch, Gertrud: Zwischen Raubtier und Chamäleon: Das Schicksal der Filmwissenschaft. In: *ZfM – Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1/1 (2009), S. 65–73.
- Kopperschmidt, Josef: Was weiß die Rhetorik vom Menschen? Thematisch einleitende Bemerkungen. In: ders. (Hg.): *Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus*. München 2000, S. 7–38.
- Kopperschmidt, Josef: *Wir sind nicht auf der Welt, um zu schweigen. Eine Einleitung in die Rhetorik*. Berlin / Boston 2018.
- Koselleck, Reinhart: *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Freiburg / München 1959.
- Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a. M. 1989 [1979].

- Koselleck, Reinhart: Krise. In: Brunner, Otto / Conze, Werner / Koselleck, Reinhart (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 3: H–Me. Stuttgart 1995, S. 617–650.
- Koselleck, Reinhart: *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*. Frankfurt a. M. 2006.
- Kracauer, Siegfried: Filme mit einer Botschaft [1948]. In: ders.: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, hg. von Karsten Witte. Frankfurt a. M. 1974, S. 249–263.
- Kramer, Olaf: New Rhetoric. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online*. Bd. 6: Must–Pop (2013). https://www.degruyter.com/database/HWRO/entry/hwro.6.new_rhetoric/html (letzter Zugriff: 03.01.2022).
- Krämer, Sybille: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2002, S. 323–346.
- Krautter, Benjamin / Willand, Marcus: Close, Distant, Scalable. Skalierende Textpraktiken in der Literaturwissenschaft und den Digital Humanities. In: Spoerhase, Carlos / Siegel, Steffen / Wegmann, Nikolaus (Hg.): *Ästhetik der Skalierung*. Hamburg 2020, S. 77–98.
- Kropf, Vera: Film als Rhythmus. Ansätze zur Untersuchung visueller Rhythmen am Beispiel von Dziga Vertovs ODINNADCATYJ (SU 1928). In: Gruber, Klemens / Wurm, Barbara / Kropf, Vera (Hg.): *Digital Formalism. Die kalkulierten Bilder des Dziga Vertov*. Wien / Köln / Weimar 2009, S. 97–114.
- Kühn, Clemens / Schilling-Wang, Britta: Thema und Motiv. In: *MGG Online* (2016). www.mgg-online.com/article?id=mgg16137&v=1.0&rs=mgg16137 (letzter Zugriff: 27.08.2020).
- Lachmann, Renate / Nicolosi, Riccardo / Strätling, Susanne (Hg.): *Rhetorik als kulturelle Praxis*. München 2008.
- Landweer, Hilge: Normativität, Moral und Gefühle. In: ders. (Hg.): *Gefühle – Struktur und Funktion*. Berlin 2007, S. 237–254.
- Landweer, Hilge: Zur Geschichte anthropologischer und phänomenologischer Emotionstheorien. In: Kappelhoff, Hermann / Bakels, Jan-Hendrik / Lehmann, Hauke / Schmitt, Christina (Hg.): *Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin 2019, S. 48–55.
- Langer, Susanne K.: *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge, Massachusetts 1954.
- Laubinger, Severina: *Die Wirkungsmacht der Krise. Strategischer Einsatz des Krisen-Topos in den Parteiprogrammen der BRD von 1949 bis 2017*. Berlin / Boston 2020.
- Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart 1990 [1960].
- Lavin, Matthew: Why Digital Humanists Should Emphasize Situated Data over Capta. In: *DHQ: Digital Humanities Quarterly* 15/2 (2021).
- Lehmann, Hauke: *Affektpoetiken des New Hollywood. Suspense, Paranoia und Melancholie*. Berlin / Boston 2017.
- Lie, Sulgi: *Die Außenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik*. Zürich 2012.
- Lim, Il-Tschung / Ziegler, Daniel (Hg.): *Kino und Krise. Kulturosoziologische Beiträge zur Krisenreflexion im Film*. Wiesbaden 2017.
- Livingston, Alexander: The World According to Bannon. In: *Jacobin* (2017). <https://www.jacobinmag.com/2017/02/bannon-trump-muslim-travel-ban-breitbart-generation-zero> (letzter Zugriff: 24.01.2022).
- Lohmeier, Anke Marie: Filmrhetorik. In: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Berlin / Boston 2012, S. 347–364.

- Loidolt, Sophie: *Phenomenology of Plurality. Hannah Arendt on Political Intersubjectivity*. New York / London 2018.
- Luhmann, Niklas: Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation [1981]. In: ders.: *Aufsätze und Reden*. Stuttgart 2007, S. 76–93.
- Luhmann, Niklas: Was ist Kommunikation? [1988] In: ders.: *Aufsätze und Reden*. Stuttgart 2007, S. 94–110.
- Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a. M. 1991 [1984].
- Luhmann, Niklas: *Einführung in die Systemtheorie*. Heidelberg 2008 [2002].
- Lyon, Arabella: Susanne K. Langer: Mother and Midwife at the Rebirth of Rhetoric. In: Lunsford, Andrea A. (Hg.): *Reclaiming Rhetorica: Women in the Rhetorical Tradition*. Pittsburgh 1995, S. 265–284.
- Manovich, Lev: Visualizing Vertov. In: *Russian Journal of Communication* 5/1 (2013), S. 44–55.
- Mayne, Judith: Paradoxes of Spectatorship. In: Williams, Linda (Hg.): *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. New Brunswick, New Jersey 1995, S. 155–183.
- Medhurst, Martin J. / Benson, Thomas W.: Rhetorical Studies in a Media Age. In: dies. (Hg.): *Rhetorical Dimensions in Media. A Critical Casebook*. Duburque, Iowa 1984, S. ix–xxiii.
- Meissner, Miriam: Portraying the Global Financial Crisis: Myth, Aesthetics, and the City. In: *NECSUS* 1/1 (2012), S. 98–125.
- Melgar Estrada, Liliana / Hielscher, Eva / Koolen, Marijn / Olesen, Christian Gosvig: Film Analysis as Annotation: Exploring Current Tools. In: *The Moving Image* 17/2 (2017), S. 40–70.
- Melgar Estrada, Liliana / Koolen, Marijn: Audiovisual Media Annotation Using Qualitative Data Analysis Software. A Comparative Analysis. In: *The Qualitative Report* 23/13 (2018), S. 40–60.
- Menninghaus, Winfried: ‚Darstellung‘. Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas. In: Nibbrig, Christiaan L. Hart (Hg.): *Was heißt „Darstellen“?* Frankfurt a. M. 1994, S. 205–226.
- Mergel, Thomas (Hg.): *Krisen verstehen. Historische und kulturwissenschaftliche Annäherungen*. Frankfurt / New York 2012.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin 1966 [1945].
- Metz, Christian: Zum Realitätseindruck im Kino [1965]. In: ders.: *Semiotologie des Films*. München 1972, S. 20–35.
- Metz, Christian: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster 1997 [1991].
- Meunier, Jean-Pierre: The Structures of the Film Experience: Filmic Identification. In: Hanich, Julian / Fairfax, Daniel (Hg.): *The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier. Historical Assesments and Phenomenological Expansions*. Amsterdam 2019, S. 32–69.
- Morag, Raya: *Perpetrator Cinema. Confronting Genocide in Cambodian Documentary*. New York 2020.
- Moretti, Franco: *Distant Reading*. London / New York 2013.
- Moritz, Christine / Corsten, Michael (Hg.): *Handbuch Qualitative Videoanalyse*. Wiesbaden 2018.
- Morsch, Thomas: Visuelle Kultur und Akademie (Standpunkte). In: *MEDIENwissenschaft* 16 (1999), S. 266–277.
- Morsch, Thomas: *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München 2011.
- Morsch, Thomas: Melancholie des Katastrophenkapitalismus / Schattenwirtschaft der Affektökonomie: Zur (Un-)Sichtbarkeit der Finanzmacht im postkinematografischen Film. In: Gradinari, Irina / Immer, Nikolas / Pause, Johannes (Hg.): *Medialisierungen der Macht: Filmische Inszenierungen politischer Praxis*. Paderborn 2018, S. 121–153.

- Mouchel, Christian / Fortenbaugh, William / Robling, Franz-Hubert: Ethos. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online*. Bd. 2: *Bie–Eul* (2013). <https://www.degruyter.com/database/HWRO/entry/hwro.2.ethos/html> (letzter Zugriff: 22.01.2022).
- Mueller, Martin: Scalable Reading. In: *NUSites* (2012). https://scalablereading.northwestern.edu/?page_id=22 (letzter Zugriff: 16.11.2023).
- Müller-Mall, Sabine: Zwischen Fall und Urteil. Zur Verortung des Rechtsgefühls. In: Koch, Gertrud / Hilgers, Thomas / Müller-Mall, Sabine (Hg.): *Affekt und Urteil*. Paderborn 2015, S. 117–131.
- Müller, Cornelia: *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking. A Dynamic View*. Chicago / London 2008.
- Müller, Cornelia / Kappelhoff, Hermann: *Cinematic Metaphor. Experience – Affectivity – Temporality*. Berlin / Boston 2018.
- Münsterberg, Hugo: Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916]. In: ders.: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*, hg. von Jörg Schweinitz. Wien 1996, S. 29–106.
- Musser, Charles: Film Truth in the Age of George W. Bush. In: *Framework: The Journal of Cinema and Media* 48/2 (2007), S. 9–35.
- Musser, Charles: Documentary's Longue Durée: Beginnings, Formations, Genealogies. In: *NECSUS* 9/2 (2020), S. 21–50.
- Nessel, Sabine: *Kino und Ereignis. Das Kinematografische zwischen Text und Körper*. Berlin 2008.
- Nichols, Bill: The Voice of Documentary. In: *Film Quarterly* 36/3 (1983), S. 17–30.
- Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indianapolis 1991.
- Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indianapolis 2010.
- Nichols, Bill: *Speaking Truths with Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. Oakland 2016.
- Nietzsche, Friedrich: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Berlin 2014 [1873–1876].
- Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*. Ditzingen 2015 [1873].
- o. A.: Exclusive Look at GENERATION ZERO. In: *Fox News* (2010). <https://www.foxnews.com/transcript/exclusive-look-at-generation-zero> (letzter Zugriff: 25.01.2022).
- o. A.: AfD will Flüchtlinge notfalls mit Waffengewalt stoppen. In: *Zeit Online* (2016). <https://www.zeit.de/politik/deutschland/2016-01/frauke-petry-afd-grenzschutz-auf-fluechtlings-schiessen> (letzter Zugriff: 16.04.2024).
- o. A.: Gauland über AfD-Erfolg: „Wir werden Frau Merkel jagen“. In: *Spiegel Online* (2017). <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/afd-alexander-gauland-wir-werden-frau-merkel-jagen-a-1169598.html> (letzter Zugriff: 16.04.2024).
- o. A.: „Zu abwehrend“ – Merkel kritisiert CDU. In: *Tagesschau* (2019). <https://www.tagesschau.de/inland/merkel-zu-rezo-101.html> (letzter Zugriff: 07.04.2020).
- o. A.: Einsprechen. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21* (2021). <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=E02784> (letzter Zugriff: 23.05.2021).
- o. A.: Einspruch. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21* (2021). <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=E02793> (letzter Zugriff: 23.05.2021).
- o. A.: Mai Thi Nguyen-Kim will doch nicht in die Politik. In: *Spiegel Online* (2024). <https://www.spiegel.de/netzwelt/web/mai-thi-nguyen-kim-tv-moderatorin-und-youtube-star-will-in-der-politik-mitmischen-a-fb035770-10b2-4acb-8641-3372fea8850f> (letzter Zugriff: 09.03.2024).
- o. A.: Mai Thi Nguyen-Kim will in Politik. In: *Taz* (2024). <https://taz.de/Wissenschaftlerin-und-Funk-YouTuberin/!599241> (letzter Zugriff: 09.03.2024).

- o. A.: YouTube-Star Mai Thi Nguyen-Kim steigt in die Politik ein. In: *Focus Online* (2024). https://www.focus.de/politik/kommunikation-ist-wichtig-olaf-scholz-youtube-star-mai-thi-nguyen-kim-steigt-in-die-politik-ein_id_259667022.html (letzter Zugriff: 09.03.2024).
- O'Keefe, Daniel J.: Two Concepts of Argument. In: *The Journal of the American Forensic Association* 13/3 (1977), S. 121–128.
- O'Keefe, Daniel J.: The Concepts of Argument and Arguing. In: Cox, J. Robert / Willard, Charles Arthur (Hg.): *Advances in Argumentation Theory and Research*. Carbondale 1982, S. 3–23.
- Odin, Roger: Wirkungsbedingungen des Dokumentarfilms. Zur Semiopragmatik am Beispiel von NOTRE PLANÈTE LA TERRE (1947). In: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München 1995, S. 85–96.
- Odin, Roger: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre [1984]. In: Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 1998, S. 286–303.
- Odin, Roger: *Kommunikationsräume. Einführung in die Semiopragmatik*, hg. von Guido Kirsten, Magali Trautmann, Philipp Blum, Laura Katharina Mücke. Berlin 2019 [2011].
- Oppenheimer, Joshua: *Show of Force: Film, Ghosts and Genres of Historical Performance in the Indonesian Genocide*. University of the Arts London, 2004.
- Ottmers, Clemens: *Rhetorik*. Stuttgart / Weimar 2007.
- Pantenburg, Volker: Filme zitieren: Zur medialen Grenze des Zitatbegriffs. In: Roussel, Martin (Hg.): *Kreativität des Findens: Figurationen des Zitats*. München 2012, S. 245–258.
- Paramaditha, Intan: Tracing Frictions in THE ACT OF KILLING. In: *Film Quarterly* 67/2 (2013), S. 44–49.
- Pause, Johannes / Walkowski, Niels-Oliver: SCALABLE VIEWING – Johannes Pause und Niels-Oliver Walkowski zu digitalen Methoden und den Digital Humanities, Teil 2. In: *Open Media Studies* (2019). <https://mediastudies.hypotheses.org/1219> (letzter Zugriff: 26.02.2024).
- Peter, Nina / Lubrich, Oliver: Die Krise als Krankheit. Medizinische Metaphern in aktuellen Darstellungen von Finanzkrisen. In: *Jahrbuch für Wirtschaftsgeschichte* 57/2 (2016), S. 519–544.
- Pfanzelt, Simon: Youtuber greifen vor der Europawahl an. In: *ZDF* (2019). <https://www.zdf.de/nachrichten/heute/dutzende-youtuber-beteiligen-sich-an-rezo-video-wahlaufruf-europawahl-100.html> (letzter Zugriff: 07.04.2020).
- Pfeilschifter, Yvonne / Pedro Prado, João / Zorko, Rebecca / Buzal, Anton / Scherer, Thomas / Strail, Jasper / Bakels, Jan-Hendrik: Annotieren mit Advene und der AdA-Filmontologie. Version 1.0 (August 2021). In: *AdA-Toolkit* (2021). <https://www.ada.cinepoetics.fu-berlin.de/ada-toolkit> (letzter Zugriff: 26.02.2024).
- Pietsch, Lutz-Henning: Ausdruck. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online. Bd. 10: Nachträge A–Z* (2013). <https://www.degruyter.com/database/HWRO/entry/hwro.10.ausdruck/html> (letzter Zugriff: 22.01.2022).
- Pietzcker, Carl: Das Grotteske. In: Best, Otto F. (Hg.): *Das Grotteske in der Dichtung*. Darmstadt 1980, S. 85–102.
- Pischel, Christian: Die dunkle Seite des Mondes. Hannah Arendts Periagógé und der mediale Konspirationismus. In: *Philologie im Netz: Beiheft* 25 (2021), S. 51–76.
- Plantinga, Carl R.: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge 1997.
- Pustu-Iren, Kader / Sittel, Julian / Mauer, Roman / Bulgakowa, Oksana / Ewerth, Ralph: Automated Visual Content Analysis for Film Studies: Current Status and Challenges. In: *DHQ: Digital Humanities Quarterly* 14/4 (2020).
- Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt a. M. 2002 [1995].
- Rancière, Jacques: Die Geschichtlichkeit des Films [1998]. In: Hohenberger, Eva / Keilbach, Judith (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin 2003, S. 230–246.

- Rancière, Jacques: *The Philosopher and His Poor*. Durham 2004 [1983].
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. von Maria Muhle. Berlin 2008 [2000].
- Rancière, Jacques: *Ist Kunst widerständig?*, hg. von Frank Ruda und Jan Völker Berlin 2008 [2004].
- Rancière, Jacques: Etwas ist mit dem Realen geschehen [2000]. In: ders.: *Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film*, hg. von Sulgi Lie und Julian Radlmaier. Berlin 2012, S. 137–146.
- Reestorff, Camilla Møhring: Unruly Artivism and the Participatory Documentary Ecology of THE ACT OF KILLING. In: *Studies in Documentary Film* 9/1 (2015), S. 10–27.
- Reiffers, Moritz: *Das Ganze im Blick. Eine Kulturgeschichte des Überblicks vom Mittelalter bis zur Moderne*. Bielefeld 2013.
- Rich, B. Ruby: Introduction. In: *Film Quarterly* 67/2 (2013), S. 8–9.
- Richards, I. A.: *The Philosophy of Rhetoric*. New York 1965.
- Robling, Franz-Hubert: Redner, Rednerideal. In: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 7: Pos-Rhet*. Tübingen 2005, S. 862–1031.
- Robnik, Drehli: *Film ohne Grund. Filmtheorie, Postpolitik und Dissens bei Jacques Rancière*. Wien / Berlin. 2010.
- Robnik, Drehli / Hübel, Thomas / Mattl, Siegfried (Hg.): *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*. Wien / Berlin 2010.
- Rorty, Richard: Der Vorrang der Demokratie vor der Philosophie [1987]. In: ders.: *Solidarität oder Objektivität? Drei philosophische Essays*. Stuttgart 1988, S. 82–125.
- Rorty, Richard: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Frankfurt a. M. 1989.
- Richard Rorty: *Achieving Our Country. Leftist Thought in Twentieth-Century America*. Cambridge 1998.
- Rorty, Richard: *Philosophy and Social Hope*. London 1999.
- Rositzka, Eileen: *Cinematic Corpographies: Re-Mapping the War Film Through the Body*. Berlin / Boston 2018.
- Rothöhler, Simon: *Amateur der Weltgeschichte: Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*. Zürich 2011.
- Rothöhler, Simon: Vielleicht war der Fisch verdorben. In: *Taz* (2013). <http://www.taz.de/!127397/> (letzter Zugriff: 31.01.2024).
- Rothöhler, Simon: *Medien der Forensik*. Bielefeld 2021.
- Ryter, Loren: Pemuda Pancasila: The Last Loyalist Free Men of Suharto's Order? In: *Indonesia* 66 (1999), S. 45–73.
- Scheffler, Lea: „Nerds an die Macht“. In: *Süddeutsche Zeitung* (2024). <https://www.sueddeutsche.de/medien/mai-thi-nguyen-kim-mailab-politik-1.6356611?reduced=true> (letzter Zugriff: 09.03.2024).
- Scherer, Thomas / Greifenstein, Sarah / Kappelhoff, Hermann: Expressive Movements in Audiovisual Media: Modulating Affective Experience. In: Müller, Cornelia / Cienki, Alan / Fricke, Ellen / Ladewig, Silva / McNeill, David / Tessendorf, Sedinha (Hg.): *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*. Berlin / New York 2014, S. 2081–2092.
- Scherer, Thomas J. J.: *Insenierungen zeitgenössischer Propaganda. Kampagnenfilme im Dienste des Gemeinwohls*. Berlin / Boston 2024.
- Scherer, Thomas / Stratil, Jasper / Pfeilschifter, Yvonne / Zorko, Rebecca / Buzal, Anton / Pedro Prado, João / Agt-Rickauer, Henning / Hentschel, Christian / Sack, Harald / Grotkopp, Matthias / Bakels, Jan-Hendrik: Ada-Filmontologie – Ebenen, Typen, Werte. Version 1.0 (Juli 2021). In: *AdA-Toolkit* (2021). http://www.cinepoetics.fu-berlin.de/methods/3_Tools/3_Dokumentation_Ada_Toolkit/index.html (letzter Zugriff: 13.02.2024).

- Scheuermann, Arne: *Zur Theorie des Filmemachens. Flugzeugabstürze, Affekttechniken, Film als rhetorisches Design*. München 2008.
- Scheuermann, Arne / Vidal, Francesca: *Handbuch Medienrhetorik*. Berlin / Boston 2017.
- Schlüpmann, Heide: *Raumgeben – der Film dem Kino*. Berlin 2020.
- Schmitt, Christina: *Wahrnehmen, fühlen, verstehen. Metaphorisieren und audiovisuelle Bilder*. Berlin / Boston 2020.
- Schmitt, Christina / Greifenstein, Sarah: Cinematic communication and embodiment. In: Müller, Cornelia / Cienki, Alan / Fricke, Ellen / Ladewig, Silva / McNeill, David / Tessendorf, Sedinha (Hg.): *Body – Language – Communication: An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*. Berlin / New York 2014, S. 2061–2070.
- Schmitz, Hermann: *Das Reich der Normen*. Freiburg / München 2012.
- Schmitz, Norbert M.: Film: Die rhetorische Differenz im Kino. In: Scheuermann, Arne / Vidal, Francesca (Hg.): *Handbuch Medienrhetorik*. Berlin / Boston 2017, S. 387–420.
- Schüttpelz, Erhard: *Figuren der Rede. Zur Theorie der rhetorischen Figur*. Berlin 1996.
- Schwarte, Ludger: *Vom Urteilen. Gesetzlosigkeit, Geschmack, Gerechtigkeit*. Berlin 2012.
- Schwarte, Ludger: Zu Dumm zum Applaudieren? Zur Politik des Geschmacksurteils. In: Grotkopp, Matthias / Kappelhoff, Hermann / Wihstutz, Benjamin (Hg.): *Geschmack und Öffentlichkeit*. Zürich 2019, S. 45–59.
- Seeliger, Martin / Seignani, Sebastian (Hg.): *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit?* Baden-Baden 2021.
- Sims, David: With BLACKKLANSMAN, Spike Lee Sounds the Alarm About America's Past and Present. In: *The Atlantic* (2018). <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/08/blackkklansman-review/566915/> (letzter Zugriff: 18.01.2024).
- Sims, John: DETROIT: A Film by White People for White People. In: *Al Jazeera* (2017). <https://www.aljazeera.com/opinions/2017/8/15/detroit-a-film-by-white-people-for-white-people> (letzter Zugriff: 18.01.2024).
- Sinnerbrink, Robert: *Cinematic Ethics. Exploring Ethical Experience through Film*. London / New York 2016.
- Smolarski, Pierre: *Rhetorik der Stadt. Praktiken des Zeigens, Orientierung und Place-Making im urbanen Raum*. Bielefeld 2017.
- Sobchack, Vivian: The Active Eye: A Phenomenology of Cinematic Vision. In: *Quarterly Review of Film and Video* 12/3 (1990), S. 21–36.
- Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton 1992.
- Sobchack, Vivian: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley / Los Angeles 2004.
- Souriau, Etienne: Die Struktur des filmischen Universums [1951]. In: *montage AV* 6/2 (1997), S. 140–157.
- Steil, Armin: *Krisen-Semantik. Wissenssoziologische Untersuchung zu einem Topos moderner Zeiterfahrung*. Wiesbaden 1993.
- Stratil, Jasper: „Ja es ist wieder Zeit für so ein Video.“ Zur audiovisuellen Adressierung und rhetorischen Situation des Rezo-YouTube-Videos DIE ZERSTÖRUNG DER CDU. In: *mediaesthetics – Zeitschrift für Poetologien audiovisueller Bilder* 3 (2019).
- Stratil, Jasper: Sturm und Kerzenlicht. Motive des (Nach-)Lebens und Aneignungen des Musik-Hörens in Beethoven-Biopics. In: Ahrens, Stephan (Hg.): *Vom Klang bewegt. Das Kino und Ludwig van Beethoven*. Berlin 2020, S. 15–29.

- Stratil, Jasper: Breaking News als geteilte Figuration. (Medien-)Erinnerung und Zeiten der Krise im audiovisuellen Diskurs der Finanzkrise. In: *mediaesthetics – Zeitschrift für Poetologien audiovisueller Bilder* 4 (2021).
- Stratil, Jasper: A World (Not) Gone with the Wind – From the Perspective of BLACKKLANSMAN. In: *Ringvorlesung „Fiktionale Welten“, FU Berlin* (2022). <https://vimeo.com/706545261> (letzter Zugriff: 09.03.2024).
- Stratil, Jasper / Scherer, Thomas: Researching and Annotating Audiovisual Patterns – Methodological Considerations [Konferenzbeitrag], *DH2019*, Utrecht, 09.–12.07.2019.
- Strauss, William / Howe, Neil: *The Fourth Turning: An American Prophecy – What the Cycles of History Tell Us About America's Next Rendezvous with Destiny*. New York 1997.
- Strick, Simon: *Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*. Bielefeld 2021.
- Ten Brink, Joram / Oppenheimer, Joshua (Hg.): *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. London / New York 2012.
- Thompson, Kristin: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton 1988.
- Thompson, Rick / Metz, Christian / Freiberg, Freda / Rohdie, Sam / Flaus, John / Davies, John / Routt, William / Martin, Adrian: A Seminar with Christian Metz: Cinema, Semiology, Psychoanalysis, History [1982]. In: Buckland, Warren / Fairfax, Daniel (Hg.): *Conversations with Christian Metz. Selected Interviews on Film Theory (1970–1991)*. Amsterdam 2017, S. 205–230.
- Till, Dietmar: Rhetorik des Affekts (pathos). In: Fix, Ulla / Gardt, Andreas / Knape, Joachim (Hg.): *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*. Berlin / New York 2008, S. 646–669.
- Tseronis, Assimakis: Documentary Film as Multimodal Argumentation: Arguing Audio-Visually About the 2008 Financial Crisis. In: Wildfeuer, Janina (Hg.): *Building Bridges for Multimodal Research. International Perspectives on Theories and Practices of Multimodal Analysis*. Frankfurt a. M. 2015, S. 327–345.
- Tsivian, Yuri: „What is Cinema?“ An Agnostic Answer. In: *Critical Inquiry* 34 (2008), S. 754–776.
- Tyson, Adam: Genocide Documentary as Intervention. In: *Journal of Genocide Research* 17/2 (2015), S. 177–199.
- Ufer, Michael: Zeitgenossenschaft der Aufklärung. Heterogenes zu und um Oswalt Kolles „Das Wunder der Liebe – Sexualität in der Ehe“. In: Kappelhoff, Hermann / Löttscher, Christine / Illger, Daniel (Hg.): *Filmische Seitenblicke. Cinepoetische Exkursionen ins Kino von 1968*. Berlin / Boston 2018, S. 221–253.
- Ufer, Michael: Beethovens filmische Intimität. Eine Recherche (TILL GLÄDJE, Cavell, Goehr, Luhmann). In: Ahrens, Stephan (Hg.): *Vom Klang bewegt. Das Kino und Ludwig van Beethoven*. Berlin 2020, S. 30–47.
- Ufer, Michael: *Zeitformen der Liebe. Die Intimitäten filmischer und serieller Bewegungsbilder*. Berlin / Boston 2024.
- Ulrich, Peter: Diskursanalyse, Diskursforschung, Diskurstheorie: Ein- und Überblick. In: Freikamp, Ulrike / Leanza, Matthias / Mende, Janne / Müller, Stefan / Ulrich, Peter / Voß, Heinz-Jürgen (Hg.): *Kritik mit Methode? Forschungsmethoden und Gesellschaftskritik*. Berlin 2008, S. 19–31.
- Vatz, Richard E.: The Myth of the Rhetorical Situation. In: *Philosophy & Rhetoric* 6/3 (1973), S. 154–161.
- Vatz, Richard E.: The Mythical Status of Situational Rhetoric: Implications for Rhetorical Critics' Relevance in the Public Arena. In: *Review of Communication* 9/1 (2009), S. 1–5.
- Vernet, Marc: The Look at the Camera. In: *Cinema Journal* 28/2 (1989), S. 48–63.
- Vertov, Dziga: Wir. Variante eines Manifestes [1922]. In: ders.: *Schriften zum Film*, hg. von Wolfgang Beilenhoff. München 1973, S. 7–10.
- Vogl, Joseph: *Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart*. München 2021.

- Voss, Christiane: Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos. In: Koch, Gertrud / Voss, Christiane (Hg.): ... *kraft der Illusion*. München 2006, S. 71–86.
- Voss, Christiane: Film Experience and the Formation of Illusion: The Spectator as ‚Surrogate Body‘ for the Cinema. In: *Cinema Journal* 50/4 (2011), S. 136–150.
- Waack, Linda: Paraanalytische Methoden. In: Hagener, Malte / Pantenburg, Volker (Hg.): *Handbuch Filmanalyse*. Wiesbaden 2020, S. 435–442.
- Waldenfels, Bernhard: Die Verschränkung von Innen und Außen im Verhalten: Phänomenologische Ansatzpunkte zu einer nicht-behavioristischen Verhaltenstheorie. In: *Phänomenologische Forschungen* 2 (1976), S. 102–129.
- Walker, Jeffrey: Before the Beginnings of „Poetry“ and „Rhetoric“: Hesiod on Eloquence. In: *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 14/3 (1996), S. 243–264.
- Walker, Jeffrey: *Rhetorics and Poetics in Antiquity*. Oxford 2000.
- Warner, Michael: Publics and Counterpublics. In: *Public Culture* 14/1 (2002), S. 49–90.
- Weaver, Richard M.: *Ideas Have Consequences*. Chicago / London 1948.
- Wedel, Michael: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld 2011.
- Wedel, Michael: *Pictorial Affects, Senses of Rupture. On the Poetics and Culture of Popular German Cinema, 1910–1930*. Berlin / Boston 2019.
- Wees, William C.: *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*. New York 1993.
- Weitin, Thomas: Scalable Reading. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 47 (2017), S. 1–6.
- Wiedemann, Thomas / Lohmeier, Christine (Hg.): *Diskursanalyse für die Kommunikationswissenschaft. Theorie, Vorgehen, Erweiterungen*. Wiesbaden 2019.
- Wirth, Uwe (Hg.): Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: ders. (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2002, S. 9–60.
- Wurm, Barbara: Vertov Digital. Numerisch-graphische Verfahren der formalen Analyse. In: Gruber, Klemens / Wurm, Barbara / Kropf, Vera (Hg.): *Digital Formalism. Die kalkulierten Bilder des Dziga Vertov*. Wien / Köln / Weimar 2009, S. 15–43.
- Wurm, Barbara: Filmpartituren. Einübungen ins Synchronsehen (Vertov/Kubelka/Kren). In: Curtis, Robin / Koch, Gertrud / Siegel, Marc (Hg.): *Synchronisierung der Künste*. München 2013, S. 101–127.
- Yacovone, Daniel: Towards a Theory of Film Worlds. In: *Film-Philosophy* 12/2 (2008), S. 83–108.
- Young, Marilyn J.: Lloyd F. Bitzer: Rhetorical Situation, Public Knowledge, and Audience Dynamics. In: Kuypers, Jim A. / King, Andrew (Hg.): *Twentieth-Century Roots of Rhetorical Studies*. Westport, Connecticut / London 2001, S. 275–301.
- Zimmermann, Yvonne: Analyse nicht-fiktionaler Filmformen. In: Hagener, Malte / Pantenburg, Volker (Hg.): *Handbuch Filmanalyse*. Wiesbaden 2020, S. 443–456.

Verzeichnis audiovisueller Quellen

- 30 ROCK. Creator: Tina Fey. Broadway Video / Little Stranger / NBC, USA 2006–2013.
- 40 YEARS OF SILENCE: AN INDONESIAN TRAGEDY. Regie: Robert Lemelson. Elemental, USA 2009.
- AND-EK GHES ... Regie: Philip Scheffner / Colorado Velcu. Pong / RBB, D 2016.
- ANGELA MERKEL. Creator: *Agentur Kolle Rebbe*. D 2009.
- AN INCONVENIENT TRUTH [EINE UNBEQUEME WAHRHEIT]. Regie: Davis Guggenheim. Lawrence Bender / Participant, USA 2006.
- BLACKKLANSMAN. Regie: Spike Lee. Focus Features / Legendary Entertainment / Perfect World Pictures, USA 2018.
- BLACK PANTHER. Regie: Ryan Coogler. Marvel / Walt Disney, USA 2018.
- BLUE VELVET. Regie: David Lynch. De Laurentiis Entertainment Group, USA 1986.
- CAPITALISM: A LOVE STORY [KAPITALISMUS: EINE LIEBESGESCHICHTE]. Regie: Michael Moore. Overture Films / Paramount Vantage / The Weinstein Company, USA 2009.
- CLEOPATRA JONES [EIN FALL FÜR CLEOPATRA JONES]. Regie: Jack Starrett. Warner Bros. / William Tennant, USA 1973.
- COFFY [COFFY – DIE RAUBKATZE]. Regie: Jack Hill. American International Pictures / Papazian-Hirsch Entertainment International, USA 1973.
- DEBTOCRACY. Regie: Aris Chatzistefanou / Katerina Kitidi. Bits'n'Bytes / Moviementa, GRC 2011.
- DESIGN FOR DREAMING. Regie: Victor D. Solow. MPO, USA 1956.
- DETROIT. Regie: Kathryn Bigelow. Annapurna / First Light / Page 1, USA 2017.
- DIE ZERSTÖRUNG DER PRESSE. Creator: *Rezo ja lol ey*. YouTube, 31.05.2020.
- DIE ZERSTÖRUNG DER CDU. Creator: *Rezo ja lol ey*, YouTube, 18.05.2019.
- DIE ZERSTÖRUNG VON 2BOUGHS IMAGE UND ALLEN BEWERTERN AUF YOUTUBE. Creator: *Rezo ja lol ey*, YouTube, 01.01.2019.
- DIVINE HORSEMEN: THE LIVING GODS OF HAITI. Regie: Maya Deren, Cherel Ito, Teiji Ito. USA 1954.
- DOMINO. Regie: Tony Scott. New Line Cinema / Scott Free / Davis-Films, USA 2005.
- EIN STATEMENT VON 90+ YOUTUBERN. Creator: *Rezo ja lol ey*. YouTube, 24.05.2019.
- ENERGIEWENDE. In: DIE KANZLERIN DIREKT. Creators: Die Bundesregierung / Evisco AG, 13.04.2019.
- ENTWEDER / ODER CHALLENGE MIT JANAXNELL. Creator: *Rezo ja lol ey*. YouTube, 21.10.2018.
- FOUR HORSEMEN. Regie: Ross Ashcroft. Motherlode, UK 2012.
- GENERATION ZERO. Regie: Stephen K. Bannon. Citizens United, USA 2010.
- GERÜCHTE ÜBER MICH ... WAHRHEIT ODER QUATSCH? Creator: *Rezo ja lol ey*. YouTube, 30.03.2019.
- GET OUT. Regie: Jordan Peele. Universal / Bloomhouse / QC Entertainment, USA 2017.
- GIE. Regie: Riri Riza. Miles Films / Sinemart Pictures, IDN 2005.
- GONE WITH THE WIND [VOM WINDE VERWEHT]. Regie: Victor Fleming. Selznick International / MGM, USA 1939.
- GREEN NEW DEAL. In: LAST WEEK TONIGHT WITH JOHN OLIVER, Staffel 6 / Episode 11. Regie: Paul Pennolino. Sixteen String Jack / Avalon Television / HBO, 12.05.2019.
- HILLARY: THE MOVIE. Regie: Alan Peterson. Citizens United / Lincoln Club of Orange County, USA 2008.
- HIT MAN [HIT MAN – TODSICHER]. Regie: George Armitage. Penelope, USA 1972.
- HANNITY. Creator: Sean Hannity. Fox News Network, 2009–.
- ICH ENTLARVE PROPAGANDA ZU ARTIKEL 13. Creator: *Rezo ja lol ey*. YouTube, 17.03.2019.
- ICH FINDE RAUS WELCHER YOUTUBER ZU MIR PASST! LIEBESQUIZ. Creator: *Rezo ja lol ey*. YouTube, 04.10.2018.
- INSIDE JOB. Regie: Charles Ferguson. Sony Pictures / Representational Pictures / Screen Pass Pictures, USA 2010.

- INSIDE MAN. Regie: Spike Lee. Universal Pictures / Imagine Entertainment / 40 Acres & A Mule Filmworks, USA 2006.
- IN THE FACE OF EVIL: REAGAN'S WAR IN WORD AND DEED. Regie: Stephen K. Bannon. Bannon Films / Leo McWatkins / Renegade Pictures, USA 2004.
- IT'S EVERYBODY'S BUSINESS. Regie: Carl Urbano. Chamber of Commerce of the United States / E. I. Dupont DeNemours and Co. / John Sutherland, USA 1954.
- KILLERS OF THE FLOWER MOON. Regie: Martin Scorsese. Apple Studios / Imperative Entertainment / Sikelia, USA 2023.
- KLIMASCHÄDLICHE GRÜNE VIELFLIEGER? | #CSYOU. Creator: *CSU im Bundestag*. YouTube, 31.08.2019.
- KLIMAWANDEL. In: DIE KANZLERIN DIREKT. Creators: Die Bundesregierung / Evisco AG, 06.07.2019.
- KRAMP-KARRENBÄUER LÖST DEBATTE UM REGELN FÜR MEDIEN AUS. In: TAGESSCHAU. Creator: Arnd Henze. ARD – Das Erste, 28.05.2019.
- LAST WEEK TONIGHT WITH JOHN OLIVER. HBO, USA 2014–.
- LEISE SEIN & DAUER LACHFLASH 😊 | MIT JULIEN BAM UND JOEY'S JUNGLE. Creator: *Rezo ja lol ey*. YouTube, 02.06.2019.
- LET'S MAKE MONEY. Regie: Erwin Wagenhofer. Allegro Film, D 2008.
- MASS GRAVE. Regie: Lexy Rambadeta. Off-Stream, IDN 2001.
- MEINE NEUE WOHNUNG! (ROOMTOUR, PARTY, GÄSTE, ALLES). Creator: *rezo*. YouTube, 18.02.2018.
- NAPOLÉON VU PAR ABEL GANCE [NAPOLEON]. Regie: Abel Gance. Ciné France / Films Abel Gance / Isepa-Wengeroff Film, FR 1927.
- NEUJAHRSANSPRACHE DER BUNDESKANZLERIN DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND, ANGELA MERKEL. In: DIE KANZLERIN DIREKT. Creators: Die Bundesregierung / Evisco AG, 31.12.2019.
- OCCUPY WALL STREET. Creator: *Sem Maltsev*. Vimeo, 20.10.2011.
- o.T.: Instagram-Video-Post. Creator: *christine.lambrecht*. Instagram, 31.12.2022.
- PATRIOT ACT WITH HASAN MINHAJ. Creators: Hasan Minhaj / Prashanth Venkataramanujam. Art & Industry / Margolis Superstore / Minhaj, USA 2018–2020.
- PENGGHIANATAN G30S/PKI. Regie: Arifin C. Noer. Departemen Penerangan / PPFN / Perusahaan Film Negara, IDN 1984.
- REVISION. Regie: Philipp Scheffner. Blinker / ZDF / Arte, D 2012.
- REZO-VIDEOS: JOURNALISMUS ODER POPULISMUS? Creator: *logo! news:date*. ZDF, 23.09.2021.
- REZO ZERSTÖRT CORONA-POLITIK. Creator: *Rezo*. YouTube, 05.04.2021.
- SATURDAY NIGHT LIVE. Creator: Lorne Michaels. NBC / Broadway Video, USA 1975–.
- SAVING PRIVATE RYAN [DER SOLDAT JAMES RYAN]. Regie: Steven Spielberg. Dreamworks / Paramount / Amblin Entertainment, USA 1998.
- SCHOCKBALL CHALLENGE MIT JULIA BEAUTX. Creator: *Rezo ja lol ey*. YouTube, 26.05.2019.
- SHOAH. Regie: Claude Lanzmann. Les Films Aleph / Historia / Ministère de la Culture de la Republique Française, F 1985.
- SO WERDEN WIR VON DER POLITIK VER*RSCHT. Creator: *maiLab*. YouTube, 18.02.2024.
- STATEMENT. Creator: *maiLab*. YouTube, 12.02.2024.
- TAG DER FREIHEIT – UNSERE WEHRMACHT. Regie: Leni Riefenstahl. Reichsparteitagfilm, D 1935.
- TANZVERBOT MACHT DIE ROBBE 🐼 YOUTUBER REMIXEN MIT JULIEN BAM UND ANNI. Creator: *rezo*. YouTube, 22.12.2018.
- THE ACT OF KILLING. Regie: Joshua Oppenheimer. Final Cut for Real / Piraya Film / Novaya Zemlya, DK / NO / GB 2012.
- THE BIRTH OF A NATION [DIE GEBURT EINER NATION]. Regie: D. W. Griffith. D. W. Griffith Corp. / Epoch, USA 1915.

- THE COMPANY MEN [COMPANY MEN]. Regie: John Well. The Weinstein Company / Battle Mountain Films / Spring Creek Productions, USA 2010.
- THE ELEPHANT MAN [DER ELEFANTENMENSCH]. Regie: David Lynch. Brooksfilms, USA 1980.
- THE FILMS OF STEVE BANNON. Creator: *Quartz*. YouTube, 15.03.2017.
- THE FLAW. Regie: David Sington. Studio Lambert / Dartmouth Films, UK 2011.
- THE GREAT TRAIN ROBBERY [DER GROßE EISENBAHNRAUB]. Regie: Edwin S. Porter. Edison Manufacturing Company, USA 1903.
- THE JINX [DER UNGLÜCKSBRINGER: DAS LEBEN UND DIE TODE DES ROBERT DURST]. Creator: Andrew Jarecki. HBO / Hit The Ground Running Films / Blumhouse, USA 2015.
- THE LOOK OF SILENCE [IM ANGESICHT DER STILLE]. Regie: Joshua Oppenheimer. Britdoc / Final Cut For Real, DK 2014.
- THE LOVE OF MONEY. Regie: Guy Smith. BBC 2, UK 2009.
- THE THIN BLUE LINE [DER FALL RANDALL ADAMS]. Regie: Errol Morris. American Playhouse / CPB / Program Development Company, USA 1988.
- TORCHBEARER. Regie: Stephen K. Bannon. Citizens United / Glittering Steel, USA 2016.
- UNSERE WOHNUNG – ERSTE ROOMTOUR! Creator: *rezo*. YouTube, 03.08.2018.
- VELVET ELEPHANT. Creator: *Liz Greene*. Vimeo, 25.06.2015.
- WENN SCHULFÄCHER RAPPER WÄREN | MIT JULIA BEAUTX. Creator: *rezo*. YouTube, 18.11.2018.
- WHY WE FIGHT. Regie: Frank Capra. U. S. War Department / Academy of Motion Picture Arts and Sciences / U. S. Army Special Service Division, USA 1943–1945.
- WIE MAI EUCH MANIPULIERT. Creator: *Prinz*. YouTube, 14.02.2024.
- WIR MACHEN TIK TOK MEMES! MIT JULIEN BAM. Creator: *Rezo ja lol ey*. YouTube, 17.01.2020.
- ZDF ÜBER REZO – HÄ? Creator: *Renzo*. YouTube, 06.10.2021.
- ZEITGEIST. Regie: Peter Joseph. Gentle Machine, USA 2007.
- ZEITGEIST: ADDENDUM. Regie: Peter Joseph. Gentle Machine, USA 2008.
- ZEITGEIST: MOVING FORWARD. Regie: Peter Joseph. Gentle Machine, USA 2011.
- ZERSTÖRUNG FINALE: KORRUPTION. Creator: *Renzo*. YouTube, 18.09.2021.
- ZERSTÖRUNG TEIL 1: INKOMPETENZ. Creator: *Renzo*. YouTube, 21.08.2021.
- ZERSTÖRUNG TEIL 2: KLIMA-KATASTROPHE. Creator: *Renzo*. YouTube, 04.09.2021.

Abbildungsnachweis

Alle Grafiken und Standbilder wurden, wenn nicht anders angegeben, durch den Autor erstellt. Alle Standbilder wurden mithilfe des VLC Media Players angefertigt. Annotationsdaten wurden mithilfe von Advene visualisiert, wenn nicht anders angegeben. Movie Barcodes wurden mit Timelens erstellt. Zusätzliche grafische Elemente (Linien, Pfeile, Symbole) wurden mit Keynote und Affinity ein- bzw. zusammengefügt. Die Leserichtung aller Bildergalerien ist in Zeilen von links oben nach rechts unten.

- Abb. 1–10** THE ACT OF KILLING
Abb. 10 REVISION
Abb. 11, 13–15 DETROIT
Abb. 12 Jacob Lawrence. Panel 9: They Left Because the Boll Weevil Had Ravaged the Cotton Crop, 1940–41, Kasein-Tempera auf Karton, 45,72 cm x 30,48 cm. The Phillips Collection, Washington, DC. Panel 3: From Every Southern Town Migrants Left by the Hundreds to Travel North, 1940–41, Kasein-Tempera auf Karton, 30,48 cm x 45,72 cm. The Phillips Collection, Washington, DC. © The Jacob and Gwendolyn Knight Lawrence Foundation, Seattle / VG Bild-Kunst, Bonn 2024
- Abb. 13** Jacob Lawrence. Panel 42: *To Make it Difficult for the Migrants to Leave, They Were Arrested en masse. They Often Missed their Trains, 1940–41*, Kasein-Tempera auf Karton, 45,72 cm x 30,48 cm. The Museum of Modern Art, New York. © The Jacob and Gwendolyn Knight Lawrence Foundation, Seattle / VG Bild-Kunst, Bonn 2024
- Abb. 16–19** BLACKKLANSMAN
Abb. 20 OCCUPY WALL STREET
Abb. 21–24 THE FILMS OF STEVE BANNON
Abb. 25–26 INSIDE JOB
Abb. 27 THE LOVE OF MONEY – BACK FROM THE BRINK
Abb. 28, 40–41 CAPITALISM: A LOVE STORY
Abb. 29–39, 42–43 GENERATION ZERO
Abb. 44–45, 50–54 DIE ZERSTÖRUNG DER CDU.
Abb. 46 Screenshots vom YouTube-Interface für WENN SCHULFÄCHER RAPPER WÄREN | MIT JULIA BEAUTX, TANZVERBOT MACHT DIE ROBBE 🤔 YOUTUBER REMIXEN MIT JULIEN BAM UND ANNI, GERÜCHTE ÜBER MICH... WAHRHEIT ODER QUATSCH?, WIR MACHEN TIK TOK MEMES! MIT JULIEN BAM
- Abb. 47** Screenshots vom YouTube-Interface für die Kanäle *Rezo ja lol ey* und *rezo*
- Abb. 48** Screenshots vom YouTube-Interface für DIE ZERSTÖRUNG VON 2BOUGHS IMAGE UND ALLEN BEWERTERN AUF YOUTUBE., ICH ENTLARVE PROPAGANDA ZU ARTIKEL 13
- Abb. 55** ENERGIEWENDE

- Abb. 58** Screenshots vom YouTube-Interface für ZERSTÖRUNG FINALE: KORRUPTION, REZO ZERSTÖRT CORONA-POLITIK
- Abb. 6, 20, 25–26, 36, 38–39, 44, 49, 51–53, 57** Visualisierung von Annotationsdaten (in der AdATimeline) mit Advene
- Abb. 6, 10, 14–15, 36, 50, 53, 56, 57** Visualisierungen mit einem Movie Barcode

Personenregister

- Agt-Rickauer, Henning 274, 277
Alinsky, Saul D. 358
Alonso, Laz 145
Altman, Rick 114
Amthor, Philipp 398
Anderson, Benedict 75
Arendt, Hannah 193, 259–261, 419
Aristoteles 114–115, 191, 194, 201, 208–209, 214, 219–222, 225, 236, 239–240, 242–243, 245, 247, 252, 382
Armitage, George 178
Arnold, Martin 270
Arnold, Taylor 285
Arns, Inke 88
Ashcroft, Ross 322
Aubert, Olivier 274, 287
Austin, John L. 8, 120, 256
- Bakels, Jan-Hendrik 59–60, 272, 274, 379
Balázs, Béla 59, 271
Baldwin, Alec 168–170
Baldwin, James 169
Balke, Friedrich 116
Bannon, Stephen K. 28, 293–297, 301–302, 342, 358, 363–364, 413
Baron, Jaimie 143
Barthes, Roland 152
Belafonte, Harry 173, 175–176
Bellour, Raymond 270–271
Belsie, Laurent 302
Benveniste, Émile 42
Benz, Wolfgang 71, 74
Bergson, Henri 51, 53–54
Berlant, Lauren 214
Bernanke, Ben 359
Bettetini, Gianfranco 43
Beyoncé 173
Biesecker, Barbara A. 215–217
Bigelow, Kathryn 27, 110, 132, 137, 158, 161, 163, 413
Bitzer, Lloyd F. 210–214, 218, 220, 231
Black, Max 247
Blumenberg, Hans 126, 191, 193–194, 219, 224, 226, 283, 393–394, 396
- Boal, Mark 138, 158, 163
Booth, Wayne 195
Bösch, Frank 225, 228
Bossie, David N. 302
Boyega, John 132, 140, 165
Breitbart, Andrew 302
Brody, Richard 158–159, 161
Brown, Michael 132
Bruzzi, Stella 120
Buckland, Warren 35
Bühler, Karl 36, 59
Burdick, Anne 284–285
Burke, Edmund 357
Burke, Kenneth 194–195, 197–198, 200, 216, 248
Bush, George W. 313
Butler, Judith 120
Buzal, Anton 274, 290
- Caan, James 348
Calderar, Eudache 100–101
Cameron, Lynne 249–250
Capra, Frank 125
Carter, Erica 271
Carter, Jimmy 229, 348, 350
Casetti, Francesco 34–37, 39–40, 44–45, 106, 165, 238
Cavell, Stanley 8, 24, 57, 64, 96–97, 109, 113, 120, 168, 204–207, 215, 258, 270
Certeau, Michel de 64, 310
Chatzistefanou, Aris 304
Cicero 243–244
Civjans, Gunars 282
Clinton, Bill 297, 353
Clinton, Hillary 353
Cobb, Mollie 420
Congo, Anwar 17–18, 20, 71, 75–77, 79–80, 87–89, 91–94, 97, 104–105
Consigny, Scott 213–214, 218
Conyers, John 145, 162
Coogler, Ryan 173
Cooper, Carl 141, 149–150
Curtius, Ernst Robert 253

- Dahlhaus, Carl 251
 Damon, Matt 307, 311, 337
 Deitelhoff, Nicole 225, 228
 Deleuze, Gilles 37, 50–51, 53–55, 57, 59, 61, 82,
 87, 105, 119, 169, 246, 270
 Deren, Maya 119
 Dernbach, Rafael K. 72
 Dewey, John 60–61, 196
 Dick, Philip K. 347
 Dismukes, Melvin 140
 Dixon, Thomas 175
 Dobson, Tamara 178
 Driver, Adam 175
 Drucker, Johanna 280–281, 284–285, 289
 Du Bois, W.E.B. 179
 Dudley, Andrew 270
 Dufrenne, Mikel 129
 Duke, David 173, 175, 177, 182
 Durst, Robert 95
- Edbauer, Jenny 215, 217
 Eder, Jens 12–13, 68–69, 72, 304
 Eisenstein, Sergej 59, 246, 288
 Elsaesser, Thomas 53
 Emmett, Daniel Decatur 166
 Entman, Robert M. 14
 Epstein, Jean 52
- Fahle, Oliver 116
 Fellmann, Christoph 362
 Ferguson, Charles H. 304, 338
 Ferrara, Abel 264–265
 Fey, Tina 168
 Fiedler, Konrad 59
 Fleming, Victor 165
 Floyd, George 163
 Flückiger, Barbara 289
 Foster, Stephen 166
 Foucault, Michel 12, 16, 104
 Freud, Sigmund 36, 196
 Fryer, Lucy 173
 Fuchs, Thomas 317
- Gabriel, Peter 305
 Gadamer, Hans-Georg 291
 Gance, Abel 282, 359
 Garner, Eric 163
- Gasché, Rodolphe 259
 Genette, Gerard 128
 George, Ann 195
 Gibson, Mel 161
 Gingrich, Newt 360
 Girardin, Ray 152
 Gledhill, Christine 114
 Goeze, Annika 224, 230
 Gottschling, Markus 209
 Grace, Topher 173
 Graf, Rüdiger 224, 228–229
 Grant, Oscar 163
 Greene, Liz 130
 Greifenstein, Sarah 88, 124, 130, 317
 Grierson, John 119
 Griffith, D. W. 170, 175, 205
 Grimm, Jacob 5
 Grimm, Wilhelm 5
 Groß, Bernhard 62
 Grotkopp, Matthias 24–25, 60, 114–115, 207, 219,
 244, 246, 268, 272, 274, 369
 Guattari, Félix 119
 Guggenheim, Davis 207, 302
 Guilford, Gwynn 295, 301
- Habermas, Jürgen 12, 46, 192, 216, 254–256,
 258, 260
 Hagener, Malte 53
 Hall, Stuart 4
 Hample, Dale 245
 Hanfeld, Michael 404
 Hannity, Sean 303
 Harrier, Laura 177
 Hearman, Vanessa 73
 Hediger, Vinzenz 49
 Hentschel, Christian 274
 Heras, Daniel Chávez 290
 Heryanto, Ariel 70
 Heyer, Heather 183
 Hildebrand, Kathleen 295
 Hill, Jack 178
 Hofstadter, Richard 327, 336
 Homer 115
 Hongisto, Ilona 119–120
 Horeck, Tanya 4
 Horn, Gabriele 88
 Horst, Dorothea 395

- Howe, Neil 343
 Huetlin, Thomas 294–295
 Hunsaker, David M. 218
 Husserl, Edmund 53
 Hysell, Julie Ann 149
- Ito, Cheral 119
 Ito, Teiji 119
- Jaeger, Frédéric 69–70
 Jäger, Joscha 274, 277
 Jäger, Margret 11
 Jäger, Siegfried 12
 Jahraus, Oliver 202–203
 Jameson, Fredric 346–347
 Jarecki, Andrew 95
 Jarzombek, Thomas 369
 Jesse, Washington 175
 Jockers, Matthew 284
 Johnson, Lyndon B. 147–148
 Joost, Gesche 190, 203, 233, 235, 237, 290
 Joseph, Peter 304
- Kalla, Jusuf 76
 Kammerer, Dietmar 278
 Kanjorski, Paul 302, 316–317, 319, 323, 328, 337, 357
 Kant, Immanuel 191, 193, 260–261
 Kanzog, Klaus 202–203
 Kappelhoff, Hermann 10, 16, 56–63, 65–66, 73, 88, 96, 109, 114–115, 123–125, 128, 131, 138–139, 147, 204, 206, 260, 269, 273–274
 Kayser, Wolfgang 79
 Kennedy, John F. 212
 Kessler, Frank 35, 112
 Kienzl, Michael 138
 King, Rodney 163
 Kirsten, Guido 112
 Kitidi, Katerina 304
 Kjeldsen, Jens E. 245
 Klein, Wolfgang 259
 Knape, Joachim 196, 233–234
 Koch, Gertrud 51, 56–57, 110–111, 113, 121, 154
 Kopperschmidt, Josef 126, 190–191, 257
 Koselleck, Reinhart 22, 224–226, 229, 231
 Kracauer, Siegfried 2
- Kramer, Olaf 194, 209
 Kramer, Stanley 164
 Krämer, Sybille 9
 Kren, Kurt 282
 Kroll, Stefan 225, 228
 Kubelka, Peter 282
 Kuntzel, Thierry 36
- Lambrecht, Christine 2
 Landweer, Hilge 218, 232, 368
 Langer, Susanne K. 195
 Lanzmann, Claude 73
 Lausberg, Heinrich 244
 Lavin, Matthew 280
 Lawrence, Jacob 133, 135–136, 159, 161
 Lee, Spike 27, 110, 132, 164–165, 171, 178, 182–183, 413
 Lehmann, Hauke 299, 326
 Lemelson, Robert 78
 Lenk, Sabine 35
 Lie, Sulgi 41–42
 Lim, Il-Tschungung 230
 Lohmeier, Anke-Marie 202
 Loidolt, Sophie 259
 Lück, Michael 114
 Luhmann, Niklas 12, 191–192, 199, 230, 234
 Lunenfeld, Peter 284–285
 Lynch, David 130
 Lyotard, Jean-François 343
- Maltsev, Sem 27, 264, 274, 421
 Man, Paul de 204
 Manovich, Lev 289
 Martin, Trayvon 132
 Mayne, Judith 34
 McCain, John 314
 Meissner, Miriam 312
 Melley, Timothy 297
 Menninghaus, Winfried 201, 248
 Mergel, Thomas 228, 230
 Merkel, Angela 365, 367, 395, 397
 Merleau-Ponty, Maurice 44–45, 55, 62, 218
 Metz, Christian 34–35, 37, 39, 41–44, 49–50, 100, 106, 165, 271
 Minhaj, Hasan 424
 Møhring Reestorff, Camilla 71

- Moore, Michael 130, 302, 304, 314, 347, 349, 351, 355, 362
 Moretti, Franco 284
 Morris, Errol 4, 95, 100
 Morsch, Thomas 48–49, 61, 245–246, 279, 343
 Müller, Cornelia 61, 250
 Müller, Jürgen E. 35
 Müller-Lietzkow, Jörg 369
 Müller-Mall, Sabine 8
 Münsterberg, Hugo 59, 375
 Musser, Charles 100, 117
- Newton, Huey 173
 Nguyen-Kim, Mai Thi 422–425
 Nichols, Bill 69–71, 117, 121–124
 Nietzsche, Friedrich 22, 24, 117, 126, 190, 248
 Noer, Arifin C. 76
 Nye, Bill 393
- Obama, Barack 164, 297, 314, 337, 360–361
 Odin, Roger 42–44, 111–112
 Olbrechts-Tyteca, Lucie 195
 Oppenheimer, Joshua 17–19, 33, 69, 72, 77–79, 105, 130, 410
 Ottmers, Clemens 221
 O’Keefe, Daniel 245, 250
 O’Neal, Ron 179
- Pantenburg, Volker 270
 Paramaditha, Intan 75
 Paulson, Henry 359
 Peele, Jordan 164
 Perelman, Chaim 195
 Peterson, Alan 302
 Pfeilschifter, Yvonne 274, 290
 Pietsch, Lutz-Henning 241
 Pietzcker, Carl 79
 Plantinga, Carl 117–118
 Platon 191, 194
 Plessner, Helmuth 59
 Pollard, Aubrey 141, 150
 Pollard Sr., Aubrey 162
 Porter, Edwin S. 205
 Prado, João Pedro 274, 290
- Presner, Todd 284–285
 Prinz, Alexander 424
- Quaschnig, Volker 390
 Quintilian 241
- Rambadeta, Lexy 78
 Rancière, Jacques 16, 73, 119, 126, 227, 251, 254
 Reagan, Ronald 350–352, 355
 Reed, Larry 141, 149–152, 154
 Regan, Donald 351
 Reiffers, Moritz 310
 Rezo 28, 365–368, 370–371, 376, 379, 382–384, 387, 390–392, 394, 397–399, 403–406, 410
 Richards, Ivor A. 194, 247, 249
 Riefenstahl, Leni 125
 Riza, Riri 78
 Robling, Franz-Hubert 232
 Rodowick, David. N. 246
 Romney, George W. 145
 Rorty, Richard 67, 126, 163, 196
 Rosen, Philip 117
 Rothöhler, Simon 4, 20–21, 69, 71, 74, 78
 Roundtree, Richard 179
 Ruben, Robert 353
 Rukun, Adi 105
 Ryter, Loren 79
- Sack, Harald 274
 Scheffner, Philipp 26, 99, 101, 105, 130, 413
 Scherer, Thomas J. J. 252, 263, 272, 274
 Scheuermann, Arne 203, 235–237
 Schiller, Friedrich 226
 Schmitt, Christina 249
 Schmitt, Wolfgang M. 421–422
 Schmitz, Hermann 337
 Schmitz, Norbert M. 202, 205, 208
 Schnapp, Jeffrey 284–285
 Scholz, Olaf 395, 398
 Schüttpelz, Erhard 206
 Schwarte, Ludger 7, 98
 Scorsese, Martin 419
 Scott, Tony 61
 Seehofer, Horst 405
 Simmel, Georg 59

- Sims, David 165
Sims, John 159, 161
Sington, David 322
Sinnerbrink, Robert 68–69, 72
Smith, Algee 141
Smith, Craig R. 218
Smith, Guy 311
Smith, Tobin 319
Smolarski, Pierre 197, 214, 216, 233–234, 237
Sobchack, Vivian 45–46, 48–50, 56, 61, 96,
106, 129
Soerjosoemarno, Yapto 87
Solow, Victor D. 348
Sonnad, Nikhil 295, 301
Souriau, Etienne 17
Spielberg, Steven 138
Stallworth, Ron 174–179
Starrett, Jack 178
Steck, Maximilian 274
Steil, Armin 228
Stratil, Jasper 272, 274
Streiter, Anja 73
Strobel, Korinna 224, 230
Suharto 74, 76
Sukarno 74
- Talbott, Scott 338
Temple, Fred 141, 149–150
Thiel, Thorsten 225, 228
Thomas, William I. 214
Till, Dietmar 241, 244
Tilton, Lauren 285
Toulmin, Stephen 254
Trump, Donald 168–169, 177, 182, 293–296, 299,
301, 358, 363
Tsivian, Yuri 282
Tyson, Adam 71
- Ufer, Michael 22, 52, 206
Ulrich, Peter 12
Urbano, Carl 322
- Vatz, Richard E. 209, 212–213, 218
Velcu, Colorado 101, 105
Velcu, Grigore 100–101
Venkataramanujam, Prashanth 424
Vernet, Marc 88
Vertov, Dziga 100, 282, 288
Vidal, Francesca 203
Voss, Christiane 48
- Waack, Linda 128
Wagenhofer, Erwin 304
Wagenknecht, Sahra 423
Walker, Jeffrey 220, 222
Warner, Michael 222
Washington, Jesse 172, 175
Washington, John 171
Watzlawick, Paul 192
Weaver, Richard M. 194, 329
Wedel, Michael 227
Wees, William C. 143
Wehnert, Martin 251
Well, John 287
Wirth, Uwe 120
Wundt, Wilhelm 59
- Yacavone, Daniel 129
Young, Marilyn J. 212, 214
- Ziegler, Daniel 230
Zimmermann, George 132
Zorko, Rebecca 274, 290

Audiovisuelles Register

- 30 ROCK 168
40 YEARS OF SILENCE: AN INDONESIAN TRAGEDY 78
- AN INCONVENIENT TRUTH 207, 302
AND-EK GHES ... 105
- BACK FROM THE BRINK 311
BLACK PANTHER 173
BLACKKLANSMAN 27, 110, 132, 164, 166–167, 169,
176, 180, 183–185, 413
BLUE VELVET 130
BORDER WAR: THE BATTLE OVER ILLEGAL
IMMIGRATION 294
- CAPITALISM: A LOVE STORY 130, 304, 313, 338, 347,
354, 356, 362
CLEOPATRA JONES 178
COFFY 178
- DEBTOCRACY 304, 322
DESIGN FOR DREAMING 348
DETROIT 27, 110, 132–133, 136–137, 139, 144, 153,
159–160, 163–164, 183–185, 413
DIE KANZLERIN DIREKT 395, 397–398
DIE ZERSTÖRUNG DER CDU. 28, 365, 369, 371, 373,
379, 397, 399, 403, 405–406, 408, 410, 413
DIE ZERSTÖRUNG VON 2BOUGHS IMAGE UND ALLEN
BEWERTERN AUF YOUTUBE. 371
DIVINE HORSEMEN: THE LIVING GODS OF HAITI 119
DOMINO 61
- EIN STATEMENT VON 90 + YOUTUBERN 400
ENERGIEWENDE 395
- FOUR HORSEMEN 322
- GENERATION ZERO 28, 293–295, 297, 299, 301–304,
307, 311, 315, 319, 321, 326, 328, 336–338,
346–348, 350, 353–354, 356, 362–364,
413, 415
GERÜCHTE ÜBER MICH ... WAHRHEIT ODER QUATSCH? 371
GET OUT 164
GIE 78
GONE WITH THE WIND 165–166, 170, 180, 183–184
- GREEN NEW DEAL 393
GUESS WHO'S COMING TO DINNER 164
- HANNITY 302, 362
HILLARY: THE MOVIE 302
HIT MAN 178
- ICH ENTLARVE PROPAGANDA ZU ARTIKEL 13 371
IN THE FACE OF EVIL: REAGAN'S WAR IN WORD AND
DEED 294, 297
INSIDE JOB 304–305, 319–320, 328, 337–338, 346,
363–364
INSIDE MAN 182
IT'S EVERYBODY'S BUSINESS 322, 324
- KILLERS OF THE FLOWER MOON 419
KLIMASCHÄDLICHE GRÜNE VIELFLIEGER? |
#CSYOU 398
KLIMAWANDEL 397
- LAST WEEK TONIGHT WITH JOHN OLIVER 393, 398
LET'S MAKE MONEY 304
- MASS GRAVE 78
- NAPOLÉON VU PAR ABEL GANCE 359
NEUJAHRSANSPRACHE DER BUNDESKANZLERIN DER
BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND, ANGELA
MERKEL 398
- OCCUPY UNMASKED 294
OCCUPY WALL STREET 27, 264, 268, 274–275, 281, 421
- PATRIOT ACT WITH HASAN MINHAJ 424
PENGKHIANATAN G30S/PKI 76, 79, 100
- REVISION 26, 99, 101, 104–105, 130, 413
REZO ZERSTÖRT CORONA-POLITIK 405
REZO-VIDEOS: JOURNALISMUS ODER POPULISMUS? 404
- SATURDAY NIGHT LIVE 168–169
SAVING PRIVATE RYAN 138
SHOAH 73
SO WERDEN WIR VON DER POLITIK VER*RSCHT 423

- STAR WARS 132
STATEMENT 422, 424
- TAG DER FREIHEIT – UNSERE WEHRMACHT 125
TANZVERBOT MACHT DIE ROBBE YOUTUBER REMIXEN MIT
JULIEN BAM UND ANNI 371
- THE ACT OF KILLING 17–18, 21, 26, 29, 33, 67,
69–71, 73, 75–78, 87, 93, 96–100,
104–105, 107, 115, 121, 129–130, 159, 184,
410, 413, 415
- THE BIRTH OF A NATION 170, 175–176, 181, 205
THE COMPANY MEN 287
THE ELEPHANT MAN 130
THE FILMS OF STEVE BANNON 295, 363
THE FLAW 322
THE GAMBLER 348
THE GREAT TRAIN ROBBERY 205
THE JINX 95
THE LOOK OF SILENCE 72, 105
THE LOVE OF MONEY 311, 313, 358, 362
- THE PASSION OF CHRIST 161
THE THIN BLUE LINE 4, 95, 100
TORCHBEARER 297
- VELVET ELEPHANT 130
- WENN SCHULFÄCHER RAPPER WÄREN | MIT JULIA
BEAUTX 371
WHY WE FIGHT 125
WIE MAI EUCH MANIPULIERT 424
- ZDF ÜBER REZO – HÄ?. 405
ZEITGEIST 304
ZEITGEIST: ADDENDUM 304
ZEITGEIST: MOVING FORWARD 304
ZERO DARK THIRTY 159
ZERSTÖRUNG FINALE: KORRUPTION 404, 406
ZERSTÖRUNG TEIL 1: INKOMPETENZ 404
ZERSTÖRUNG TEIL 2: KLIMA-KATASTROPHE 404

