

Ulrike Wirth
Wien

Filming Fish and Fishing Film. (Filmische) Experimentalanordnungen bei Jean Epstein und Karen Barad

Abstract: Im Zentrum meiner medienphilosophischen Reflexion steht das Aufzeigen von Verbindungslinien zwischen dem Regisseur und Filmtheoretiker Jean Epstein und der Wissenschaftsphilosophin Karen Barad. Nicht nur kann mit Jean Epstein, der sich sowohl in seinen theoretischen Schriften wie in seinen Filmen primär dem Ozean und dessen Bewegungen zuwandte, Filmen und Fischen als verwandte Tätigkeiten gedacht werden, bemerkenswert ist seine Philosophie des Films insbesondere hinsichtlich der Parallelen, die diese zu rezenten, ereignistheoretischen Modellen aufweist. So findet Karen Barads Definition von Apparaten als Grenzen herstellende und materiell-diskursive Praktiken ihr Echo in Epsteins Idee einer filmischen Experimentalanordnung. Und wenn Barad das Phänomen als kleinste ontologische Einheit bestimmt und auf der Ununterscheidbarkeit von Körpern und Umgebung insistiert, argumentiert sie beinahe wie eine französische Filmtheoretikerin der 1920er Jahre.

Ulrike Wirth (Mag.^a), studierte Film- und Medienwissenschaft am Institut für Theater-, Film und Medienwissenschaft (TFM) der Universität Wien. Einem Studienaufenthalt in den USA folgte die Anstellung als Studienassistentin/Tutorin; Studienabschluss 2015 mit einer Diplomarbeit über Film als Agentur verteilter Handlungsmacht: „Agenturen-Denken. *Leviathan* als filmische Bodenprobe“. Forschungsinteressen: Kritische Auseinandersetzung mit Agency-Theorien (u. a. New Materialism), Filmkomödie.

© AVINUS, Hamburg 2017
Curschmannstr. 33
20251 Hamburg

Web: www.ffk-journal.de
Alle Rechte vorbehalten
ISSN 2512-8086

1. Filming Fish and Fishing Film

Filming fish and fishing film – einerseits lautet so mein Vorschlag für einen möglichen Untertitel zu Lucien Castaing-Taylor und Véréna Paravel vielbesprochenen Fang *Leviathan* (2012), andererseits bildet dieses Wortspiel den Ausgangspunkt einer medienphilosophischen Reflexion. Ziel ist, Verbindungslinien zwischen Jean Epstein und Karen Barad zu ziehen.¹

Mit *Leviathan*, einer Dokumentation über industriellen Fischfang, waren Castaing-Taylor und Paravel laut eigener Aussage bestrebt, einen posthumanistischen Kosmos zu erschaffen, in welchem Menschen, Fische, Vögel, Maschinen und die Elemente eine ruhelose ontologische Gleichwertigkeit inne haben.² Demgemäß wird Hochseefischerei nicht als Kampf Mensch gegen Natur narrativiert, sondern als relationales Gefüge heterogener Akteure der technischen wie der biologischen Sphäre respektive der menschlichen und nicht-menschlichen Welt erfahrbar gemacht, wiewohl auch der Grenzverlauf jener ontologischen Bereiche durchlässig erscheint. Stattdessen wird die Destabilisierung euklidischer Koordinaten zum Programm erhoben; in *Leviathans* flüssiger Topographie kann und soll nicht zwischen Elementen und Umgebungsgrößen unterschieden werden. Weder verortet ein Establishing Shot je ein in sich abgeschlossenes Ganzes, noch gibt ein Voice-Over oder eine andere erklärende Geste den Geschehnissen dieses fast gänzlich dialogfreien Films von einem externen Ort aus Bedeutung. Information und Explikation machen einem multi-sensorischen, immersiven Sog Platz.

Seefahrt und Fischfang gehören nicht nur zu den ältesten Kulturtechniken des Menschen, sondern ebenfalls zu einer der am häufigsten portraitierten Unternehmungen der (Dokumentar-)Filmgeschichte.³ Castaing-Taylor und Paravel haben diesen Topos um neue ästhetisch-sensorische Erfahrungswerte bereichert, denn die beiden AnthropologInnen waren nicht die einzigen, die eine Kamera in der Hand hielten: so waren dutzende GoPro-Kameras sowohl an neuralgischen Punkten des Schiffes befestigt, wie auch an Netzen und Stangen festgebunden, an Oberkörper und Kopf der Fischer festgemacht oder trieben neben den Fischleibern im Fangbecken umher.

Die Verteilung von Autorschaft ist in diesem Film aber weit mehr als eine reflexive Geste, *Leviathan* macht die Produktionsumstände zum eigentlichen narrativen Kern. Das Kameranetzwerk, das über die Geschehnisse weit draußen im Atlantik ausgeworfen wurde, zieht nicht das titelgebende, alttestamentarische Seeungeheuer aus der Tiefe herauf. Jene filmische Experimentalanordnung fängt völlig divergente Phänomene ein und konfrontiert uns mit ganz anderen

¹ Diese Engführung habe ich bereits in meiner Diplomarbeit *Agenturen-Denken. Leviathan als filmische Bodenprobe* (2015) unternommen, auf deren Auszüge sich der folgende Beitrag im Wesentlichen stützt.

² Vgl. MacDonald 2013: 327.

³ Exemplarisch möchte ich John Griersons *Drifters* (1929) und Robert J. Flahertys *Man of Aran* (1934) anführen.

Monstren. Denn genau hierin, im Experimentieren mit und der Auflösung von räumlichen wie zeitlichen Ordnungen, findet das Bewegtbild bei Jean Epstein seine eigentliche Bestimmung und daher wohnt dem Film auch grundsätzlich etwas Unheimliches inne. Epstein, der sich sowohl mit seinen Filmen als auch mit seinen Schriften dem Meer zuwandte, notierte so vor mehr als 60 Jahren:

Because, when directors and camera or sound operators do not keep watch carefully enough, despite all of their precautions, cinema by itself snags a lot of discrete or striking nonsense in a reality unseen and unheard, and brings it to a visible and audible reality, just as from the marine depths the nets of oceanographers pull a flock of monsters whose forms at first look fantastical. The more deeply one fishes, the more miraculous the catch is.⁴

Die Analogie zwischen Fischen und Filmen, die Epstein hier herzustellen versucht, ist für *Leviathan* zentral, mutet doch dessen filmischer Fang tatsächlich wundersam – miraculous – an. Im Anschluss werden daher nun jene Phänomene, die *Leviathan* an eine wahrnehmbare Oberfläche bringt, unter Rückgriff auf Jean Epstein und Karen Barad näher besprochen und somit Parallelen zwischen der französischen Filmtheorie der 1920er Jahre und aktuellen ereignistheoretischen Modellen, hier Barads agentieller Realismus, aufgezeigt werden. Es geht hierbei jedoch weder darum, Kongruenz zwischen dem medienessentialistischen Denken eines Filmtheoretikers und dem ontologischen Forschungsansatz einer Physikerin zu argumentieren, noch den historischen Abstand zwischen beiden oder gar epistemologische Bruchstellen leugnen zu wollen. Gleichwohl liegt es gerade im Kontext der Neuen Materialismen, in welchem Barads Schriften primär rezipiert werden, auch nicht fern, transdisziplinäre Spurensuche in der französischen Avantgarde zu betreiben. Schließlich weisen deren Literaturverzeichnisse durchaus ähnliche AutorInnen auf. Für Epsteins Theoriebildung stellt u. a. die vitalistische Philosophie Henri Bergsons und die Relativitätstheorie Albert Einsteins wichtige Bezugsgrößen dar, für Barad die – wie sie diese selbst charakterisiert – „Philosophie-Physik“ Niels Bohrs.⁵ Beide, Epstein und Barad, be- und hinterfragen mithilfe von Apparaten vermeintlich stabile Raum-Zeit-Ordnungen. Epsteins weapon of choice ist die Filmkamera, die Physikerin Barad – mit ihrem Schwerpunkt auf Quantenmechanik – bezieht sich auf Laboreinrichtungen. Wenn Filmbild und Filmtone bei Epstein keinerlei repräsentativen, indexikalischen Charakter besitzen, so sieht auch Barad von der Trennung in Welt und deren Vorstellung ab und spricht stattdessen von einer „diffraktiven Berührung“.⁶ Ebenso eint beide die Abkehr von einer Letztbestimmung von Entitäten oder Identitäten. Stattdessen wird ein Denken in Diskontinuitäten prämiert: Relationalität und Verflüssigung von Ordnungen und Körpern stehen im Zentrum von Epsteins Filmphilosophie des beschreibenden

⁴ Epstein 1950: 392.

⁵ Vgl. Barad 2012: 17.

⁶ Der Terminus Diffraction entstammt der Physik und ist mit Beugung zu übersetzen. Im Englischen spricht Barad von „cutting together-apart“. Vgl. Barad 2014: 168f.

Experimentierens⁷ wie auch von Barads Konzeption einer relationalen Ontologie. Die Kreuzungspunkte zwischen Epstein und Barad lassen sich daher auch folgendermaßen skizzieren: Problematisierung der anthropozentrischen Perspektive, Ereignis/Phänomen sowie Experimentalanordnung/Apparate.

2. Problematisierung der anthropozentrischen Perspektive⁸

Das Anerkennen des Lebens und Wirkens der Dinge oder generell des Nicht-Menschlichen ist für die Filmgeschichte seit ihren Anfängen zentral, vermag es doch das mobile Kameraauge ebenso wie das Mikrophon, divergente (wenngleich nicht notwendigerweise posthumane) Ordnungen und Existenzweisen in Bild und Ton wahrnehmbar bzw. denkbar zu machen. Dass das menschliche Subjekt (im Film) von nicht-menschlichen Existenzweisen umgeben ist, liegt ganz ursächlich in der neuen Sichtbarkeit begründet, die in der Frühzeit der ersten umfangreichen filmästhetischen und filmphilosophischen Theoretisierungen von epistemischer Bedeutung ist. Der Blick und das Gehör konnten auf das gelenkt werden, was noch neben/mit/durch oder auch gegen den Menschen handelte, respektive diesem seinen Handlungsspielraum ermöglichte. Milieu und Umgebung des Menschen konnten anders als in asymmetrischer Abhängigkeit, wie der Genitiv impliziert, gedacht und in ihrer Räumlichkeit auch weiter aufgelöst werden. Subjekt-Objekt-Verhältnisse wurden durchkreuzt, Objekte traten als Akteure in Erscheinung. Diese konnten nicht bloß hinsichtlich ihrer Funktion, sondern auch ihrer ästhetischen Form und ihrer Materialität nach handlungstreibend oder auch handlungszwingend innerhalb der Diegese eingewoben sein. Daher vermochte der Film von Anfang an fundamentale Dichotomien zu problematisieren: belebt vs. unbelebt, Aktiva vs. Passiva. In der Bewegung, in der Dauer – ein zentrales Theorem der Philosophie des Films von Epstein bis Deleuze – konnten technische Artefakte und lebendige Organismen (zusammenfassend ließe sich von Dingwelt und Naturwelt sprechen) einander angenähert werden. Mit Beginn der 1920er Jahre wandte sich etwa gleichzeitig neben Epstein Béla Balázs im deutschsprachigen Raum dem Gegenstandsfeld Film zu. Doch gerade weil bei Epstein und Balázs eine dem Film inhärente, animistische Kraft einen zentralen Gegenstand der Theoriebildung darstellt, treten beider konzeptueller Differenzen umso deutlicher zu Tage. So sind Balázs Schriften von beseelten und anthropomorphen Akteuren bevölkert und Film fungiert bei ihm vorrangig als Korrektiv von Wahrnehmungs- und Ordnungsregimen, die den Menschen als einzig handelndes Subjekt ins Zentrum stellen. Daher kommt dem neuen Medium

⁷ „Epstein [stellt] dem Primat der Erzählung ein anderes Regime der Repräsentation [gegenüber] [...], das man beschreibend nennen könnte. [...] Experimentieren setzt an die Stelle narrativer Konvention also die Kraft wissenschaftlicher Methoden, die im Feld des Ästhetischen fruchtbar gemacht werden.“ (Brenez 2008: 145).

⁸ Vgl. Wirth 2015: 5–14, 15–35; 43–50.

auch in Balázs' filmästhetischen Schriften eine überaus umstürzlerische Kraft zu, denn wir werden nicht sang- und klanglos aus der Mitte geschoben. Auffallend ist jedoch, dass jede durch die filmische Erfahrung ausgelöste, epistemologische Erschütterung sich bei ihm stets in ein Verstehen aufzulösen vermag. So sieht ihn auch Gertrud Koch „letzten Endes immer einer anthropologisch zentrierten Ästhetik verpflichtet“⁹. Die aufklärerische Absicht, die in seinen Werken durchscheint, finden sich gedoppelt in der Filmkunst selbst, von der er annimmt, sie könne das materielle Außen intelligibel machen. Und ich denke es ist ebendieser Punkt, der Glaube an eine potentielle Erschließbarkeit der äußeren Wirklichkeit in ihrem So-Sein – die sich Balázs vom Film als genuin ästhetischem Wissen von der Welt verspricht –, der ihn am meisten von Epstein unterscheidet. Denn Epstein erweitert das Spektrum der Akteure nicht einfach, die Erkenntnisse einer Maschine – befreit und losgelöst „from the egocentrism of the directly human point of view“¹⁰ – halten keine neue Sinnggebung bereit, sondern „stürz[t]en uns ins Nicht-Verstehen.“¹¹ So macht Oliver Fahle als verbindendes Substrat der französischen Filmästhetik das Experimentieren mit „Aggregatzuständen des Sichtbaren“ aus und spricht vom „Flüssigwerden der Wahrnehmung“¹². Schließlich vermöge „die Maschine zum Denken der Zeit“¹³ laut Epstein erstmals Zeit zu relativieren und dadurch jegliches angenommene, stabile Ordnungsverhältnis der materiellen Welt als Sinnestäuschung zu überführen und als menschlichen Kraftakt, Dauer und Bewegung der Materie zu negieren, zu entlarven.¹⁴

Die anthropozentrische Perspektive zu problematisieren und gängige Ursache-Wirkungs-Relationen zu durchkreuzen ist selbstverständlich kein Alleinstellungsmerkmal der (frühen) Filmtheorie. Denn genau an jenem Punkt, der Ereignishaftigkeit der Dinge oder genauer der Materie nachzuspüren, setzen all jene heterogenen Forschungsansätze an, die unter dem Terminus ‚Neue Materialismen‘ gruppiert werden und zu denen Karen Barads Ansatz zu zählen ist. Sie alle eint die Fokussierung auf widerständige Effekte und Kräfte seitens der Dinge – agency of objects – ebenso wie die Überzeugung, der Materie als solcher wäre seit dem linguistic turn zuwenig Gewichtung eingeräumt worden. Agency verweist nun nicht notwendigerweise auf intentionale Handlungsmacht, dennoch wird die Prämierung von Aktivität im Kontext der Neuen Materialismen einer kritischen Revision unterzogen. Denn die Frage nach Machtverhältnissen und Asymmetrien treibt insbesondere die feministische Forschung (die Queer- und Genderstudies) an. Auch in der Wissenschaftsforschung – etwa in der Disziplin der Science Technology and Society Studies (STS) – erfreuen sich Hybride und Kollektive von Quasi-Objekten und genuin instabilen Identitäten und Entitäten,

⁹ Koch 1986: 81.

¹⁰ Epstein 1950: 392.

¹¹ Epstein 1921: 29.

¹² Fahle 2010: 65.

¹³ Epstein 1946: 81f.

¹⁴ Vgl. Epstein 1935: S. 77.

welche allesamt nur über ihre respektiven Relationen punktuell zu bestimmen, außerhalb dieser nicht denkbar und somit immer nur metastabil existent sind, schon seit längerem epistemischer Prominenz. In den letzten zwei Jahrzehnten wurde zudem ein (angeblicher) Paradigmenwechsel verabschiedet, der sowohl das Anthropozän¹⁵ wie auch, oder gerade deswegen, das posthumane Zeitalter¹⁶ einleitete. Eine der prominentesten Agency-Theorien entstammt der Wissenschaftsforschung, die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT). Sie richtet sich zum einen gegen einen anthropozentrischen Subjektbegriff und dementsprechend gegen die Vorstellung, dass ein menschliches Subjekt durch Handlungen und Praktiken dienstbare Objekte in Anspruch nimmt oder Handlungsanweisungen an technische Hilfsmittel delegiert, die somit immer nur als funktionalisiert zu denken wären. Unter der Perspektive der verteilten Handlungsmacht werden nicht nur vierteilige Übersetzungsschritte wie auch Widerständigkeiten oder Gegenprogramme von Seiten der vermeintlichen Handlanger nachgezeichnet und registriert – all diese Kräfte und Impulse ließen sich als Wechselwirkungen zwischen Menschen und Nicht-Menschen verstehen – im Denken der Verteilung bzw. Symmetrisierung werden die solcherart involvierten Entitäten darüber hinaus als ontologisch instabil aufgefasst, da sie sich in ihren respektiven Relationen wechselseitig hervorbringen bzw. bedingen. Demnach sind Agency-Theorien „keine Theorien der Substanz, sondern der Relation.“¹⁷ Die Kritik, die der ANT und vergleichbaren Agency-Theorien aktuell entgegengebracht wird, richtet sich jedoch nicht gegen den Versuch der Symmetrisierung an sich. Ohnehin habe die ANT niemals die „Gleichsetzung von menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren“¹⁸ proklamiert, sondern deren ProponentInnen oder auch WissenschaftsforscherInnen wie Donna Haraway hätten (zuvor verborgene) Asymmetrien dadurch geradezu betont.¹⁹ Wichtig ist daher auch festzuhalten, dass es in der ANT oder vergleichbaren Agency-Theorien niemals darum ging, die Subjekt-Objekt-Dichotomie zugunsten einer egalitären Losung aufzugeben und anstelle dieser Trennung nur noch von Akteuren zu sprechen, von distinkten Entitäten, die es innerhalb von Netzwerken, Ketten oder Kollektiven aufzufinden oder gar zu konstruieren gelte, um diese retrospektiv in einem demiurgischen Akt mit Handlungsmacht auszustatten. Vielmehr wird kritisiert, dass mit dem Primat von Aktivität niemals all jenen Kräften, die innerhalb und zwischen Kollektiven wirken, Genüge getan wird. So hält auch Michael Cuntz die Tendenz fest, dass es explizit Ziel sei, „die ANT zu verschieben, um komplexere Phänomene von Wechselwirkungen zu denken“²⁰. Er spricht in diesem Zusammenhang von einer Verschiebung in Richtung des Gedankens, Handlung als bloße „Unterkategorie

¹⁵ Vgl. Latour 2014, 1–18.

¹⁶ Vgl. Braidotti 2013.

¹⁷ Cuntz 2012: 28.

¹⁸ Ebd.: 36.

¹⁹ Vgl.: 36.

²⁰ Ebd.: 30.

von Ereignissen und Geschehnissen“²¹ zu verstehen. In diesem Sinne ließe sich argumentieren, dass Karen Barad sich vermehrt für die Oberkategorie der Ereignisse und Geschehnisse interessiert. Barad möchte ihre relationale Ontologie nachdrücklich als posthumanistischen Ansatz verstanden wissen, denn: „Der Posthumanismus setzt nicht die Getrenntheit irgendeines ‚Dings‘ voraus, geschweige denn die vermeintliche räumliche, ontologische und erkenntnistheoretische Auszeichnung, die den Menschen absondert“²².

3. Ereignis/Phänomen²³

Die kleinste ontologische Einheit, die Barad demnach bestimmt, ist „das Phänomen“²⁴, denn dabei handelt es sich um die Relation, welche in der Experimentalanordnung – der apparativen Einrichtung im Labor – hervorgebracht wird, außerhalb dieser jedoch inexistent ist:

Die primäre ontologische Einheit besteht nicht aus unabhängigen Gegenständen mit vorgegebenen Grenzen und Eigenschaften, sondern vielmehr aus Phänomenen. In meiner agentuell-realistischen Darstellung markieren Phänomene nicht bloß die erkenntnistheoretische Unzertrennlichkeit von Beobachter und Beobachtetem oder die Ergebnisse von Messungen; vielmehr sind Phänomene die ontologische Unzertrennlichkeit/Verschränkung intraagierender „Agentien“ (agencies). Das bedeutet, dass Phänomene ontologisch primitive Relationen sind – Relationen ohne zuvor existierende Relata.²⁵

Demzufolge kann auch nicht von einer Interaktion von Dingen, sondern nur von deren Intraaktion gesprochen werden. Die Intraaktion setzt im Gegensatz zur Interaktion keine „vorgängige Existenz unabhängiger Entitäten voraus.“²⁶ Barad spricht diesbezüglich auch von „agentiellen Schnitten“²⁷ als zeugungs- und erzeugungsfähige wie bedeutungsgenerierende Schnitte in die Welt – und sie klingt dabei wie eine Filmtheoretikerin. Denn Barads Definition von Apparaten als „Grenzen herstellende“ und „materiell-diskursive Praktiken“²⁸, findet ihr Echo nicht nur in Epsteins beschreibendem Experimentieren, sondern ebenfalls in Oliver Fahles Verständnis dessen, was das filmische Material ureigentlich hervorbringt:

Medien sind eben nicht mehr nur Texte, die mental aufgeschlüsselt werden, sondern Schnitte in den Körper der Welt. [...] Deshalb kann man von Material statt Text sprechen, denn es handelt sich in einer filmischen Äußerung immer um einen

²¹ Ebd.

²² Barad 2012: 14.

²³ Vgl. Wirth 2015: 27–35; 53–55.

²⁴ Ebd.: 105.

²⁵ Ebd.: 19.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.: 35.

²⁸ Ebd.: 31.

materialen, das heißt medialen, das heißt überhaupt erst Sinn generierenden Schnitt (wobei ‚Schnitt‘ nicht umsonst eine körperliche Dimension aufweist).²⁹

Für *Leviathan*, der nicht nur gemäß eines medienessentialistischen Denkens, sondern ebenfalls in produktionstechnischer Hinsicht eine filmische Experimentalanordnung darstellt, kann mit Rückgriff auf Barad den praxis-respektive ereignistheoretischen Modellen die Differenzierung in Tätigkeit und Tätigsein beigelegt werden. *Leviathan* problematisiert daher nicht nur ontologische Sphären, sondern ebenfalls die Trennung zwischen Film und Welt, da auch letztere nicht außerhalb von Mediatisierungsprozessen als unberührte Gegebenheit existiert. Der Körper mit der Kamera, oder *Fish with a Movie Camera*³⁰, wie *Leviathan* bereits titulierte wurde, bringt sich und seinen Aktionsraum selbst hervor.

Bei Epstein kommt nun weniger der körperlichen als vielmehr der zeitlichen Dimension die eigentliche Gewichtung in der filmischen Experimentalanordnung zu. Die destabilisierende Kraft des „Roboter-Philosophen“³¹, von welchem Epstein meint, dieser enthalte bzw. entfalte – wie jede Philosophie – nur eine ihm immanente und niemals eine transzendente Wahrheit, ist daher auch zentrales Epistem wie Motiv seiner Schriften und Filme. Mit dem Meer als Schauplatz und Akteur hat er den Inbegriff einer beweglichen, lebendigen Masse vorgefunden – und das Wesen seiner Philosophie des Films.

So offenbart das Kino-Auge in Epsteins maritimen Filmen, etwa in Sequenzen von an der Steilküste brechenden Wellen im Rückwärtslauf³², eine hyperreale Schönheit und unheimliche Relativität. Die Bewegungen der ozeanischen Masse, als scheinbar ahistorische Naturgewalt gleichermaßen mit Dynamik wie Beständigkeit konnotiert, werden mittels Akzeleration und Verlangsamung nicht als einheitliches Ganzes, sondern als grundlegend singuläre Bewegungs-Erscheinungen überführt. Überraschende Phänomene und Unheimliches offenbaren sich aber auch in jener Einstellungsgröße, die Epstein ebenso wie Balázs in ihrer visuellen wie akustischen Dimension theoretisiert, aber auch praktisch einsetzt: der Großaufnahme bzw. der Tongroßaufnahme. Denn diese begreift Epstein nicht wie Balázs als Lupe, die das zuvor Unbemerkte ins Bewusstsein heben könne³³, sondern in ihrer sezierenden Qualität.³⁴ Bild- und Tonspur werden in ihren zeitlich-räumlichen Auslenkungen moduliert, gedehnt und komprimiert. Vergrößert werden dadurch also keine Substanz besitzenden Entitäten, vielmehr finden sie sich in einer grundlegenden Relativität und Relationalität aufgelöst – mit Fahle ließe sich auch von einer Verflüssigung der Grenzziehungen sprechen. Die dem Kinematographen immanente Wahrheit liegt bei Epstein somit auch nicht in

²⁹ Fahle 2011: 301.

³⁰ Marsh 2012.

³¹ Epstein 1946: 86.

³² *Le Tempestaire*: 00:20:22–00:20:32.

³³ Vgl. Balázs 1930: 159.

³⁴ Vgl. Brenez 2008: 149f.

der authentischen (Re-)Produktion der materiellen Welt, vielmehr hinterfragt er sie als solche. Er ist kein Apparat der Zeugenschaft, oder eher: seine ihm eigenen Parameter bezeugen ausschließlich, dass es kein Außerhalb einer bestimmten Experimentalanordnung liegendes Verhältnis bzw. Wissen gibt. Laut Nicole Brenez „vermag es der Kinematograph in den Augen Epsteins daher auch, eine experimentelle Kosmogonie zu erschaffen.“³⁵

4. Experimentalanordnung/Apparat³⁶

In keiner Sequenz zeigt sich die relativistische Kraft der Experimentalanordnung Film so deutlich wie in den letzten apokalyptischen Minuten *Leviathans*.³⁷ Sind Grenzen topographischer Zonen und ontologischer Sphären bis zu diesem Zeitpunkt problematisiert worden, so werden sie hier antipodisch verkehrt bzw. vollkommen aufgelöst. Denn die Kamera bewegt sich aus dem Inneren des Schiffes hinaus in die Nacht. An der in die dunklen Fluten gehaltenen Kamera fliegen seltsame Wesen vorbei; ab und an blitzt ein Fuß oder eine weiße Flügelspitze auf, während die ozeanischen Schallwellen haptische Qualitäten entwickeln und donnernd an den Mikrofonen kratzen. Der fließende Grenzübergang zwischen Nacht und mariner Tiefe erlaubt den Eintritt ins Phantastische, denn das Medium der Bewegung macht eine verkehrte Welt denkbar: die weiße Gischt der Wellenberge ist die einzige bewegliche, sichtbare Grenze in dieser Dunkelheit. Aber es handelt sich um eine trügerische Grenze: Denn oben ist hier unten, Wasser ist hier Luft. Die in die Wellen gehaltene Kamera liefert ein verkehrtes Bild der materiellen Welt. Immer wieder schwimmen Vögel an die Wasseroberfläche und tauchen für den Bruchteil einer Sekunde auf, bevor sie wiederum in die Tiefe des Ozeans hinab gleiten – so zumindest im antipodischen Kosmos *Leviathans*, der in diesen Minuten weniger an eine Dokumentation über Hochseefischerei als an die Erkundung noch viel fernerer Welten erinnert. *Leviathan* lässt sich hier als Science-Fiction Film charakterisieren. Relationalität und Relativität lassen sich aber noch steigern. Wenn die Kamera abermals – und vor dem Abspann des Films zum letzten Mal – in die Wellen eintaucht, so scheint sich ihre transformatorische Kraft ebenfalls erneut zu potenzieren. Was jetzt folgt, kann im Sinne von Karen Barads Tätigsein der Welt als Intraaktion heterogener Materialitäten verstanden werden, die sich dadurch stets aufs Neue rekonfigurieren und aktualisieren. Die Phänomene, jene kleinsten ontologischen Größen, die in der Experimentalanordnung *Leviathans* hervorgebracht werden, bezeugen die Ununterscheidbarkeit von Körpern und Umgebung. Wenn Barad dafür plädiert, Entitäten „nicht als Wesen im Universum“, sondern „als integrale Bestandteile des Universums“³⁸ zu begreifen, so scheint ein solches Denken niemals greifbarer als

³⁵ Ebd.: 146.

³⁶ Wirth 2015: 75–77.

³⁷ *Leviathan*: 01:14:50–01:23:00.

³⁸ Barad 2012: 71.

hier: Wasser, metallene Ketten, Netze, Federn – die Elemente des Universums sind hier unauflösbar durchmischt, sie amalgamieren sich. Diesem autopoietischen Materiestrom, der einem Experimentalfilm von Stan Brakhage entnommen sein könnte, haftet durchaus etwas Unheimliches an. Oder, um an dieser Stelle nochmals an Epstein zu erinnern: „In this, the fondness of cinema for mobile aspects of the universe quickly came to transmute nearly all stable forms into the unstable.“³⁹

Literatur

- Balázs, Béla (1930): *Der Geist des Films*. Halle (Saale): Wilhelm Knapp.
- Barad, Karen (2012): *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*. Berlin: Suhrkamp.
- Barad, Karen (2014): „Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart“. *Parallax* 20.3, S. 168–187.
- Braidotti, Rosi (2013): *The Posthuman*. Cambridge, Malden: Polity Press.
- Brenez, Nicole (2008): „Ultra Modern. Jean Epstein – das Kino im Dienst zwischen Transgression und Revolte“. In: Brenez, Nicole/Eue, Ralph (Hrsg.): *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Film*. Wien: Synema 2008, S. 143–154.
- Cuntz, Michael (2012): „Agency“. In: Bartz, Christina et al. (Hrsg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*. München: Wilhelm Fink, S. 28–40.
- Epstein, Jean (1921): „Bonjour Cinéma“. In: Brenez, Nicole/Eue, Ralph (Hrsg.): *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Film*. Wien: Synema 2008, S. 28–36.
- Epstein, Jean (1946): „Die zeitlose Zeit“. In: Brenez, Nicole/Eue, Ralph (Hrsg.): *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Film*. Wien: Synema 2008, S. 81f.
- Epstein, Jean (1935): „Photogénie des Unwägbareren“. In: Brenez, Nicole/Eue, Ralph (Hrsg.): *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Film*. Wien: Synema 2008, S. 75–79.
- Epstein, Jean (1946): „Die Regel der Regeln“. In: Brenez, Nicole/Eue, Ralph (Hrsg.): *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Film*. Wien: Synema 2008, S. 83–86.
- Epstein, Jean (1950): „The Fluid World of the Screen“. In: Keller, Sarah/N. Paul, Jason (Hrsg.): *Jean Epstein. Critical Essays And New Translations*. Amsterdam University Press 2012, S. 383–394.
- Fahle, Oliver (2010): „Aggregatzustände des Sichtbaren. Das Meer und die französische Filmästhetik der 1920er Jahre“. In: Mauer, Roman (Hrsg.): *Das Meer im Film. Grenze, Spiegel, Übergang*. München: edition text+kritik 2010, S. 61–73.
- Fahle, Oliver (2011): „Das Material des Films“. In: Fahle, Oliver/Hediger, Vinzenz/Sommer, Gudrun (Hrsg.): *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Marburg: Schüren, S. 293–306.

³⁹ Epstein 1950: 383.

- Koch, Gertrud (1986): „Die Physiognomie der Dinge. Zur frühen Filmtheorie von Béla Balász“. In: Gramann, Karola/Koch, Gertrud/Schlüpmann, Heide (Hrsg.): *Frauen und Film 40. Männer die ins Auge gehen*. Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern 1986, S. 73–82.
- Latour, Bruno (2014): „Agency at the time of the Anthropocene“. *New Literary History* 45, S. 1–18.
- Marsh, Calum (2012): „Leviathan“. *Slant Magazine* (05. 10. 2012).
<http://www.slantmagazine.com/film/review/leviathan>. (10. 09. 2016).
- MacDonald, Scott (2013): „Conversations on the Avant-Doc: Scott MacDonald Interviews“. *Framework: The Journal of Cinema and Media* 54/2 Fall 2013, S. 324–330.
- Wirth, Ulrike: *Agenturen-Denken. Leviathan als filmische Bodenprobe*. Diplomarbeit, Universität Wien, Volltext online abrufbar: <http://othes.univie.ac.at/36473/> 2015. (10. 09. 2016).

Filmographie

- Drifters*. GBR 1929, John Grierson, 61 min.
- Le Tempestaire*. FRA 1947, Jean Epstein, 22 min. Kino on Video: DVD (*Avant-Garde. Experimental Cinema of the 1920s and '30s*, 2005).
- Leviathan*. USA 2012, Lucien Castaing-Taylor/Véréna Paravel, 87 min. Dogwoof: DVD, 2013.
- Man of Aran*. IRL 1934, Robert J. Flaherty, 76 min.