Michael Wetzel

Ideogramme bei Fennolosa und Eisenstein

Chris Marker erinnert in seinem legendärem Japan-Essay-Film „Sans Soleil“ an die Listen der „Dinge, die das Herz schneller schlagen lassen“, die jene berühmte Hofdame Sei Shônogon im elften Jahrhundert aufgestellt hat. Die Aufzeichnungen ihres „Kopfkissenbuches“, deren zarte Prosa der Verhältnisse keineswegs im Gegensatz zur Poesie des Herzens steht und an die lakonische Schönheit der Haiku-Dichtung erinnert, lassen dem „Pinsel freien Lauf“ und protokollieren, nur der „inneren Eingebung“ folgend, alles ohne Intention und Hierarchie, was eine sinnliche Intensität erregt. Diese weibliche Aufschreibesystem erinnert an ein Modell von Narrativität, das sich heute im filmischen Dispositiv zumindest als Anspruch oder Grundintention wiederfindet. Es ist ein Paradigma der Dechiffrierung von Bildern als Blickschrift bzw. als Niederschrift der Blicke in einer Bildersequenz, die nur Bruchteile von Sekunden dauert.

Das von China übernommene Zeichensystem der Kanji, das mit dem Pinsel geschrieben wird, stellte hinsichtlich seiner Überschreitung der abendländischen konventionellen Grenze zwischen Dingen und Worten, Bild und Schrift, Malerei und Schreiben, schon früh eine besondere Faszination dar. Die zuerst von Ernest Fenollosa und Ezra Pound emphatisch betriebenen Studien zum japanischen No-Theater und der Haiku-Dichtung gipfeln in der vor allem dann für Sergej Eisensteins Montagekonzept einflußreichen Einsicht, daß die ideogrammatische Schrift durch ihre kinetische Zeitkunst einer Verbindung der Unmittelbarkeit des Bildes mit der Wendigkeit der Lautfolge das kinematografische Bewegungsbild antizipiere. Eisensteins Attraktionsmontage ist mit ihrem dialektischen Dreischritt von zwei gegensätzlichen Bildern zur metaphorischen Darstellung einer abstrakten Idee außerdem explizit dem Modell der Haiku-Dichtung gefolgt. Erstaunlich ist zunächst aber die Ausgangsthese, die eine Unterscheidung zwischen Kino („soundsoviele Firmen, ein gewisses zirkulierendes Kapital, einige ‚Stars’, ein paar Storys“) und Filmkunst als „in erster Linie Montage“ vornimmt, um sich sodann zu der provokanten These aufzuschwingen, daß das japanische Kino Anfang des 20. Jahrhunderts zwar bestens mit Produzenten, Schauspielern und Sujets ausgestattet ist: „Die Montage jedoch kennt der japanischeFilm absolut nicht.“[[1]](#footnote-2)

Es ist nicht diese Unterstellung allein, die irritiert, sondern noch eher die Fortsetzung der These, daß nämlich „das Montageprinzip als ein Urelement der japanischen bildenden Kunst (zu) betrachten (sei)“ (ebd.), weil ihre Schriftkunst, ihre Art des Schreibens, darstellen im Sinne von Bildzeichen sei und zwar als Stilisierung der naturalistischen Abbildung der Gegenstände in den Urzeichen der chinesischen Schrift. Auch wenn Eisenstein zugesteht, daß dieseUrformen der bildlichen Kategorie von Hieroglyphen eine Entwicklung der Abstraktion durchlaufen haben, bei der die Produktionsmittel Pinsel und Tusche und nicht der Gegenstand die Form bestimmen, so insistiert für ihn doch die des Zeichnens, wenn nicht gar des Abzeichnens der Wirklichkeit. Entscheidend ist aber nicht die Qualität des Einzelbildes, sondern seine Stellung im Gesamt der Abfolge, also dem, was Eisenstein als Montage herausgestellt hat. Er bezieht sich auf die s. g. „zweite Hieroglyphen-Kategorie ‚Huiji’, das heißt bei den ‚*vereinten*’ Kategorien“ (ebd. 73), sozusagen das Paradigma für die Parallele zwischen Sprach-Bild-Zeichen-Kombination und die filmische Montage, die ebenfalls erst in der Synthese der durch den Projektor rauschenden Einzelbilder den Sinn der filmischen Erzählung generiert:

„Es ist nämlich so, daß die Gesamtheit ... sagen wir besser: die Kombination zweier Hieroglyphen einer einfachsten Folge nicht als deren Summe betrachtet wird, sondern als ein Produkt, das heißt als Größe (Wert) einer anderen Dimension, einer anderen Ordnung (Potenz); wenn jede einzelne Hieroglyphe dem Gegenstand bzw. Fakt entspricht, so steht deren Aneinanderreihung (Kombination) für einen *Begriff*. Durch das Kombinieren zweier ‚darstellbarer’ Gegenstände wird etwas graphisch nicht Darstellbares veranschaulicht Zum Beispiel bedeutet die Darstellung von Wasser und Auge: ‚weinen’, Hund und Mund – ‚bellen’. Mund und Kind –‚schreien’, Mund und Vogel – ‚singen’, Messer und Herz – ‚Trauer’, usw. Aber das ist doch Montage! Ja. Genau das, was wir im Film machen, wenn wir nach Möglichkeit eindeutige, in ihrer Bedeutung neutrale, etwas Bestimmtes darstellende Filmbilder in bedachte Kontexte stellen oder zu Folgen fügen.“ (ebd. 73 f.)

Entscheiden ist für Eisenstein also der dialektische Charakter der Montage, dialektisch im Sinne des Sinne des Marxismus als Umschlagen von Quantität in Qualität. Der Konflikt oder Widerspruch zwischen den Einzelbildern erzeugt etwas Neues und zugleich Neuartiges im Sinne der Überschreitung der Grenze von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. In einem zeitgleich entstandenen Text zur „Dramaturgie der Film-Form: Der dialektische Zugang zur Film-Form“ betont Eisenstein ebenfalls das Motiv: „*Meiner Ansicht nach ist aber die Montage nicht ein aus aufeinanderfolgenden Stücken zusammengesetzter gedanke, sondern ein Gedanke, der im Zusamenprall zweier voneinander unabhängiger Stücke ENTSTEHT* ... Wie in der japanischen Hieroglyphik, wo zwei selbständige ideographische Zeichen (‚Bildausschnitte’) nebeneinandergestellt zu einem Begriff *explodieren*.“[[2]](#footnote-3) Eisenstein appelliert zugleich an das Grundprinzip des Kinematographischen als Erzeugung von Bewegung durch die Kombination von Unbewegtem im „Prozeß der Superposition ... zweier Größen“ als Enstehung einer „neuen Dimension“:

„Wie im Japanischen, wo *materielles* Bildzeichen an *materielles* Bildzeichen gereiht die *transzendentale Resultante* (Begriff) erzeugt. Das konturelle Nicht-Übereinstimmen des im Gedächtnis eingeprägten ersten Bildes und des dann wahrzunehmenden zweiten Bildes – der Konflikt beider – gebiert die Bewegungs-Empfindung, den Begriff des Ablaufens einer Bewegung. Der Grad der Nicht-Übereinstimmung bedingt die Eindrucks-Intensität, bedingt die Spannung, die zum wirklichen Element des eigentlichen Rhythmus im Zusammenhang mit dem folgenden wird.“ (ebd., 93)

Die entscheidenden Begriffe sind hier *Bewegung*, *Intensität* und *Rhythmus*, denn in ihnen kommt der Zeit-Faktor des filmischen zum Ausdruck. Gilles Deleuze hat es in seinen beiden Kino-Büchern als Übergang vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild analysiert, wobei letzteres den nicht additiven, sondern synthetischen, besser noch *intentionalen* Charakter der Montage betont. Auch diese Tendenz des Einzelbildes oder der Einstellung, über sich hinaus zu verweisen und als Aktuelles in ein Virtuelles umzuschlagen, wird an einen japanischen Kontext der ideographischen Art rückgebunden, indem Eisenstein auf die zeitliche Dimension der räumlichen Disproportionen in den karikaturhaften Porträts von Sharaku Toshusai eingeht (ebd. 94). Und er geht noch weiter, indem er die neo-mathematische Formalisierung der Zeitintensität wieder an poetische Kategorien rückschließt und sein Verfahren mit der dreigliedrigen *Haiku*-Dichtung vergleicht: „Für uns sind das Schnittfolgen, Montagelisten. Das einfache Aneinanderfügen von zwei bis drei Details aus einer gegenständlichen Reihe liefert eine völlig abgeschlossene Vorstellung einer anderen, psychologischen Ordnung.“[[3]](#footnote-4)

Dementsprechend wird in der Analogie von ideogrammatischen Schriftzeichender japanischen Sprache und der filmischen Einstellung als kleinster Einheit des Aufnahmeprozesses der Konflikt bzw. Widerspruch entscheidend für die Sinnbildung. Denn die Einstellung ist für Eisenstein keineswegs einfach nur ein Element der Montage unter anderen. Die Cinemato-Graphie hat nur ihre zeitliche Dynamik dank der intensiven, explosiven Eigenschaft der Einstellung:

„Eine Einstellung ist die Zelle der Montage. Jenseits des dialektischen Sprungs in einer einheitlichen Folge: Einstellung – Montage.

Was kennzeichnet die Montage und folglich auch ihren Embryo, die Einstellung?

Ein Zusammenprall. Der Konflikt zweier nebeneinanderstehender Abschnitte. Konflikt. Zusammenprall.“ (ebd., 81)

Diese biologische Metaphorik, die den Einstellungen und per analogiam auch den Kanji-Zeichen eine Quasi-Generativität unterstellt, erzeugt aus dem internen Konflikt innerhalb einer Einstellung so etwas wie eine „potentielle Montage“ (ebd., 82), der „Einstellung als molekularen Einzelfall der Montage“ durch das „Prinzip des optischen Kontrapunktes“ (84). Wiederum wird deutlich, daß die Montage nicht nachträglich zu den einzelnen Einstellungen hinzukommt, sondern ihnen ursprünglich als differenzierendes Prinzip des Aufschubs innewohnt, wofür Eisenstein erneut eine japanische Technik anführt, diesmal die des zeichnerischen Aufbaus einer visuellen Impression durch das Herausschneiden kleiner „kompositorischer Einheiten“ (85). Ziel bleibt jedoch die *Vierte Dimension*des Filmischen, seine Zeitlichkeit, wie sie im dialektischen Verhältnis der Zeichen untereinander zum Ausdruck kommt. Daher wird noch einmal das Ideogrammatische der Kanji gegen denAggregatcharakter des Alphabets relevant, insofern ihnen eine semantische Vieldeutigkeit eigen sei, die erst im Kontext, im antizipatorischen oder virtuellen Konnex der Zeichen „ihre spezifischen Bedeutungen, ihren Sinn und sogar die Art und Weise ihrer mündlichen Aussprache (...) erst in Abhängigkeit von den Kombinationen des isolierten Lesens oder eines kleinen Zeichens, des ihm seitlich beigefügten Leseindikators, erlangt.“[[4]](#footnote-5)

Eisenstein denkt hier wohl an die phonematische Entscheidungsfunktion der Hiragana/Katagana-Zeichen im Japanischen, führt sie aber auf musikalische Kompositionstechniken zurück wie die Kontrapunktik und den Oberton. Damit schließt er an die ausschlaggebende These Fenollosas von der Poesie als *Zeitkunst* an. Es ist eher diese erstaunliche Analogie zwischen der chinesichen Syntax und „einer kinematographischen Bilderfolge“[[5]](#footnote-6) – erstaunlich angesichts des Zeitspunkts des Entstehens diese Textes lange vor dem Tod Fenollosa 1908, also nur wenige Jahre nach Erfindung überhaupt des Films -, was Interesse verdient, nicht dagegen die nostalgische und zivilisationskritische Hypothese von der Natürlichkeit der chinesischen Bildzeichen. Der Autor beteuert zwar gleich zu Anfang, daß es ihm nicht um die Sprache, sondern einzig und allein um Dichtung – allerdings auf der Basis der Sprache – gehe, aber linguistische Annahmen sind nun einmal seine Basis und Stein des Anstoßes. Es bleibt nämlich ein fundamentales Credo, daß die chinesischen „Bildschriftzeichen“ (227) einem „natürlichen Vorwurf“ folgten (230), einem „Zusammenspiel wirklicher Dinge“ in Form einer Abbildlichkeit folge. Auch Fenollosa spricht dabei aber implizit von einem Montage-Prinzip, demzufolge die Verknüpfung zweier Zeichen eine „Relation“ zum Ausdruck bringen. Zugleich kommt in dieser kinematographischen Sprachauffassung der Ideogramme eine temporalontologische Position zum tragen, die dem statischen Satzbild der alphabetischen Schrift die ideographischen Wurzeln in verbalen *Grundformen der Aktion* gegenüberstellt. Fenollosa behauptet nämlich, daß Dinge nicht Zustände oder Substanzen sind, sondern „nur Endpunkte, oder besser die Schnittpunkte von Vorgängen, Trennschnitte durch Vorgänge, Momentaufnahmen“ (ebd. 231), dieeinen„Energieaustausch“ symbolisieren, der auch für die Abbildung in der Satzstruktur gilt: „Das Urbild des Satzes in der Natur ist ein zuckender Blitz. Er springt zwischen zwei Polen über, zwischen Wolke und Erde.“ (234)

Hinter der linguistischen Argumentation offenbart sich also ein metaphysischer Standpunkt, der das neue Medium der Kinematographie zum Ausgang für eine Revision des Weltbildes nimmt. Die Herausgeberin des Textes, Eva Hesse, verweist entsprechend in einer Fußnote auf Minkowskis Theorie der Dinge als zeitliche Schichten ihrer Weltlinien in einer 4-dimensionalen Raum-Zeit-Welt. Für Fenollosa ist es die Sicht auf die „Dinge in Bewegung“ und die „Bewegung in den Dingen“ (232), die er in der ideogrammatischen Schrift adäquat wiedergegeben sieht. In ihr gebe es kein „sein“ im statischen Sinne, da auch in der Natur „nichts Zu-Ende-Geführtes“ vorkomme, sondern alle Vorgänge fortlaufend und durchlaufen seien bzw. in Wechselbeziehungen stünden. Die Satzteile differenzieren sich entsprechend in „Agens“, „Akt“ und „Objekt“ (234), Substantive leiten sich von Verben her, anders als in der westlichen logischen Tradition, in der die Begriffe wie Ziegelsteine den Sinn einbacken, um aus diesen den Satz wie eine Mauer aufzuricten. Für die poetische Kraft der Ideogramme sind dagegen „Beziehungen ... wirklicher und bedeutungsvolle als die Dinge“, da sie den Kräften und nicht den Resultaten gerecht werden:

„So sind eine Nevenfaser, ein Kabel, eine Straßenführung oder der Giroverkehr einer Bank nur verschiedenartige Kanäle, über die Informationen ausgetauscht werden. Dies ist mehr als eine Analogie: es ist die Identität in der Struktur. Die Natur gibt uns die Leitfäden zu ihren eigen Werden.“ (246)

Mit dieser Ersetzung des *Seins* durch *Werden* unter zugleich einer kinematographischen Perspektive gerät Fenollosa auf frappierende Weise in die Nähe zu einem französischen Zeitgenossen, der in ähnlicher Weise über die Entdeckung des Zeitlichen und zwar als nicht unter Räumlichkeit subsummierbare vierte Dimension für ein neues Wirklichkeitsverständnis plädiert: nämlich Henri Bergson. Auch er demonstriert am Kinematographischen den Übergang vom statischen Bewegungs-Bild zum fließenden Zeit-Bild:

„Ob nun Materie, ob Geist – die Wirklichkeit erschien uns als ein stetes Werden. Sie wird oder sie entwird; sie ist nie ein fertig Gewordenes.“[[6]](#footnote-7)

Bergsons Kritik an der Kinematographie wurzelt dementsprechend in der technischen Tatsache der chronophotographischen Einzelbilder: „auch aus dem unendlichsten Nebeneinander von Unbewegtem können wir niemals Bewegung schaffen. Sollen sich die Bilder beleben, so muß irgendwo Bewegung sein. Und in der Tat ist hier die Bewegung durchaus vorhanden, sie steckt im Apparat.“ (303)

Fenollosa spricht in ähnlichen Formulierungen von der „Unwahrhaftigkeit eines Gemäldes oder einer Photographie“, da sie „das Element der natürlichen Abfolge unterschlagen“, anders als die chinesische Schrift, die die „grundlegende Seinsform der *Zeit*“ mit der „Unmittelbarkeit des Gemäldes“ und der „Wendigkeit der Lautfolge“ (a.a.O. 230) verbinde.

Die ideologische Intention ist deutlich: Es geht darum, die Gegensätze von Schrift und Bild, von Poesis und Pictura, von Bewegungs-Bild und Zeit-Bild im Kinematographischen zu überwinden. Aber die Vorurteile einer Grammatologie treten hier an die Stelle derer eines Logo-Phono-Zentrismus, den Jacques Derrida mit Referenz auf Pound und Fenollosa dekonstruiert:

**„Chang p.9 ...**

Auch Chris Marker spricht vom „graphischen Genie, das es den Japanern erlaubte, das Cinematoscope zehn Jahrhunderte vor dem Film zu erfinden.“ Also eine unausrottbare Annahme, die in Roland Barthes’ Unterstellung eines Gleitens zwischen Malerei und Schrift in seinem „Reich der Zeichen“ fortgesetzt wird. Es liegt nahe, diese Gefahr eines romantischen Exotismus (Adorno), genannt „Japonismus“! zu bannen. Man kann die pseudo-etymologische Analyse der Kanji als stilisiertes Piktogramm des dargestellten Begriffs ohne phonetischen Bezug (Kennedy) desavouieren. Man kann aber auch die Reduzierung des Ideogramms auf ein visuelles Medium hinterfragen. Man findet die Visualisierung um den Preis der Entphonetisierung bei Pound. Man kann sie aber auch in der Intensität des Ideogramms als Sprung in die vierte Dimension aufgreifen, und dan ist die Kinematographie die *via regia* in eine neue Zukunft.

1. Eisenstein: Jenseits der Einstellung, in: Das dynamische Quadrat, 72 [↑](#footnote-ref-2)
2. Eisenstein: Dramaturgie der Fikmform, in: Jenseits der Einstellung, Frankfurt/M. 2006, 92. [↑](#footnote-ref-3)
3. Jenseits der Einstellung, a.a.O., 75 [↑](#footnote-ref-4)
4. Eisenstein: Die vierte Dimension, in: Das dynamische Quadrat, a.a.O., 92 [↑](#footnote-ref-5)
5. Fenollosa: Das chinesische Schriftzeichen als Organ für die Dichtung, in: E. Hesse: No – Vom Genius Japans, 230 [↑](#footnote-ref-6)
6. Bergson: Schöpferische Entwicklung, 275 [↑](#footnote-ref-7)