media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Christina Schmitz

Der Essayfilm als Diffraktion

2025

https://doi.org/10.25969/mediarep/23687

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Schmitz, Christina: Der Essayfilm als Diffraktion. In: *ffk Journal* (2025), Nr. 10, S. 145–160. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/23687.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
http://ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=251

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

ffk Journal
Film- und Medien-wissenschaftliches Kolloquium

Christina Schmitz
Düsseldorf

Der Essayfilm als Diffraktion

Abstract: Der Beitrag plädiert dafür, die essayistische Form im Film nicht nur durch die Forschungslinse der (medialen) (Selbst)Reflexion zu betrachten, sondern in Anlehnung an Karen Barad und Donna Haraway durch die der Diffraktion. Zur Diffraktion kommt es durch die Entstehung neuer Wellen entlang einer Wellenfront, die durch Überlagerung zu Interferenzerscheinungen führen. Im Gegensatz zur Reflexion formt die Diffraktion kein Abbild, sondern zeichnet die Konsequenzen und Effekte eines Ereignisses auf. In diesem Sinne soll der Essayfilm als Praktik der Erschaffung von Interferenzen betrachtet werden. Der Begriff der Diffraktion bewirkt dabei eine Umkehr der Leserichtung in Richtung der produktiven, konstruierenden oder gar prospektiven Eigenschaften des essayistischen Films.

Christina Schmitz, M.A, Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Bachelorstudium an der Universität zu Köln in dem Fach Intermedia und Masterstudium in Medienkulturanalyse an der Heinrich-Heine-Universität. In ihrer Dissertation befasst sich Christina Schmitz mit Bild- und Tonschichtungen im Essayfilm.

1. Einleitung

Kaum ein Ausdruck begegnet einem im der Forschungsliteratur zum Essayfilm so oft wie der Begriff der Reflexion. So bescheinigen Sven Kramer und Thomas Tode in ihrer Einführung dem Essayfilm seine eigenen Produktionsbedingungen zu reflektieren[1], Christa Blümlinger spricht von Reflexionspolen, die den Lektüremodus der Zuschauer_innen kennzeichnen,[2] und Laura Rascaroli von Selbstreflexivität als Bedingung, durch die die Essayist_innen ihre Überlegungen zur Welt entwickeln.[3] Auf allen drei Ebenen – bezogen auf den filmischen Apparat, die Filmemacher_innen und die Zuschauer_innen – finden demnach Reflexionsprozesse statt, die in der Forschung auch unter dem Begriff der Selbstreferenzialität oder einem Denken mit Film versammelt werden.

Das Ziel dieses Artikels ist es nicht, jene Begriffe in ihrer Vollständigkeit abzubilden, sondern danach zu fragen, ob der Begriff der Reflexion die methodischen, filmischen und rezeptiven Vorgänge, die im Essayfilm stattfinden, präzise fassen kann. In diesem Sinne möchte ich dafür argumentieren, den essayistischen Film durch die Forschungslinse der Diffraktion zu betrachten, um jene Dichotomie zwischen dem intellektuellen Denken und dem Material Film aufzubrechen. So wird durch den Begriff der Reflexion die Grenze zwischen der Form und dem Inhalt aufrechterhalten bzw. zwischen einem filmischen ‚Innen', in dem über ein filmisches ‚Außen' reflektiert wird. Dabei droht die Spezifität des Mediums, durch das diese Reflexionen gespeist werden, zu verschwinden.

Um dieser Frage in aller gebotenen Kürze nachzugehen, wird zunächst der Begriff des Essayfilms einer Einordnung unterzogen. Anschließend erfolgen einige Überlegungen zum Begriff der Reflexion und es wird danach gefragt, wie theoretische Zugänge zum Medialen gedacht werden können. Ausgehend von dieser medientheoretischen Perspektive wird der Begriff der Diffraktion angeführt, dessen Anwendung ich an dem Essayfilm *One Image, Two Acts* (CDN, D 2020) von Sanaz Sohrabi konkretisieren möchte.

2. Der Essayfilm

Als Begriffspate des Essayfilms fungiert die literarische Form des Essays. Der Begriff des Essays entlehnt sich dem französischen *essai* (deutsch: die Probe, der Versuch), das seinerseits auf das lateinische Substantiv *exagium* (deutsch: das Wägen) zu *exigere* (deutsch: abwägen, beurteilen) zurückführt. Die Bezugnahme der filmischen Form auf den Essay impliziert zumeist ein Denken mit Film, das auch ein Denken

1 Vgl. Kramer/Tode 2011: 21.
2 Vgl. Blümlinger 1992: 27.
3 Vgl. Rascaroli 2017: 170.

mit Bildern und ein Nachdenken über diese umfasst.[4] Einerseits weigert sich der Essay standhaft in eine Schublade gesteckt zu werden; andererseits hat der Begriff „Essayfilm" in den letzten Jahren – auch durch das Phänomen des „Videoessays" – immer stärker an akademischem Interesse gewonnen.[5]

Einer der ersten kurzen Texte dazu ist Hans Richters erstmals 1940 in der Baseler Nationalzeitung erschienener Artikel „Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms". Wie für die meisten späteren Autor_innen entwickelt sich bei Richter der Essayfilm aus dem Dokumentarfilm. Im Gegensatz dazu zeichne sich dieser jedoch durch das Ziel, „Gedanken auf der Leinwand zu formen" und das „Bemühen, die unsichtbare Welt der Vorstellungen, Gedanken und Ideen sichtbar zu machen"[6] aus. Einige Jahre später erkennt auch André Bazin in Chris Markers Film *Lettre de Sibérie* (F 1958) ein neues Verfahren und bezeichnet diesen als einen „durch den Film dokumentierte[n] Essay."[7] Obwohl Bazin dem geschriebenen Text große Bedeutung[8] beimisst, bietet er eine Analyse an, die die filmischen Qualitäten von Markers Film hervorhebt und ein wichtiges Element in dem identifiziert, was er als eine neuartige Form der Montage betrachtet. So würden in Markers Film die Verbindungen zwischen den aufeinanderfolgenden Einstellungen unterbrochen, wodurch die Bilder nun seitlich auf den Ton verweisen und ein neuer Montagetyp entsteht.[9]

Seitdem dient der Begriff des „Essayfilms" vor allem dazu, ein Phänomen zu beschreiben, das sich traditionellen Gattungs- und Genregrenzen entzieht. Sven Kramer und Thomas Tode zählen darunter solche Filme, die „ihre eigene Darstellung reflektieren, die eher eine Idee entwickeln als eine Fabel zu erzählen, es sind zuweilen intellektuelle und philosophische Werke, Filme, die denken und das Denken stimulieren."[10] Einerseits hat der Begriff des Essayfilms zur Kanonbildung beigetragen, andererseits begleitet das Problem der Kategorisierung des Essayfilms die Forschung von Anfang an. So sprechen Christa Blümlinger und Constantin Wulff von einer „offenen Filmform"[11], während Tode auf den Essay als „eine

4 Bereits in früheren Texten wird der literarische Essay herangezogen, wenn es darum geht, eine neue Art von Film einzufordern. So spricht Alexandre Astruc 1948 zwar nicht vom Essayfilm, setzt den Essay aber als Modell für eine dem Medium angemessene Form; vgl. Astruc 1992 [1964]: 190–204. Auch der Filmemacher Hans Richter spricht 1940 vom Filmessay als neue Form des Dokumentarfilms; vgl. Richter 1992 [1940]: 195–198.

5 Siehe hierzu beispielsweise Rascaroli 2017, Papazian/Eades 2016, Alter/Corrigan 2017, Alter 2018, Warner 2018, Hollweg/Krstić 2019 sowie Monterrubio Ibáñez et al. 2022. Zum Videoessay siehe beispielsweise Reeh-Peters 2023.

6 Richter 1992 [1940]: 198.

7 Bazin 1992 [1983]: 206.

8 So beschreibt Bazin, dass das Bild im Zusammenhang mit dieser „verbalen Intelligenz" erst an dritter Stelle stünde; vgl. ebd.

9 Vgl. ebd.: 206–207.

10 Kramer/Tode 2011: 12.

11 Blümlinger/Wulff 1992: 7.

kritische Methode zur Gewinnung von Erkenntnis“[12] verweist. Zu den Merkmalen der Filme lassen sich Unbestimmtheit, Offenheit und Unbegrenztheit ihres Stoffes, Intermedialität, komplexe Bild-Tonverhältnisse und medienreflexive Artikulationen zählen.[13] Als Vertreter_innen gelten Filmemacher_innen wie Pier Paolo Pasolini, Jonas Mekas, Jean-Luc Godard, Harun Farocki, Agnès Varda, Chantal Akerman, Alexander Kluge, Orson Welles, Johan van der Keuken und der bereits genannte Chris Marker.[14]

Dabei ist die Entwicklung des Essayfilms an eine Krise der Repräsentation geknüpft, die auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg zurückzuführen ist, als methodische Zweifel an der Abbildbarkeit bestimmter existentieller Erfahrungen aufkommen. Die traumatischen Erfahrungen der Opfer aus den Konzentrationslagern, des Vernichtungskrieges oder der Atombombe lassen sich im Film nicht adäquat darstellen.[15] So kann diese Art der Filmpraxis im Rahmen eines größeren epistemologischen Wandel nach dem Zweiten Weltkrieg verortet werden. Im Laufe der 1960er und 1970er Jahre hinterfragen auch die Geschichtswissenschaften und Anthropologie Praktiken, Methoden und Selbstverständnis sowie den Zugriff auf eine als empirisch vorausgesetzte Realität. Vor diesem Hintergrund bezeichnet der Essayfilm zunächst größtenteils dokumentarische Filme, in denen Dokumentationen als tatsachengetreue Wiedergabe problematisiert werden.

In den 1990ern weist Blümlinger auf eine Möglichkeit für den Dokumentarfilm in einer Praxis, die ihre Strategien selbstreflexiv offenlegt, hin.[16] So würden die bisherigen Dokumentarfilme in ihrem Anspruch auf Authentizität versuchen, eine kontinuierliche Realität zu produzieren und damit die Realität des Darstellens zugunsten einer illusorischen Realität des Dargestellten vernachlässigen. Laut Blümlinger müsste der Dokumentarfilm aber gerade aufgrund seines Beharrens auf Authentizität die Realität des Films selbst in den Vordergrund stellen, also die Produktion der Bilder deutlich markieren. Als Beispiele, in denen sie solch eine Praxis realisiert sieht, führt sie Anne-Marie Miévilles und Jean-Luc Godards *Ici et ailleurs* (F 1976) und Chris Markers *Sans Soleil* (F 1983) an.[17] Beide Filme weisen darauf hin, dass sich ihre Forderungen in einer bestimmten Praxis des Films realisieren, die sich in der deutschen Forschung unter dem Namen „Essayfilm“

12 Tode 2011: 29.

13 Vgl. Kramer/Tode 2011: 12. Dies bedeutet nicht, dass diese Eigenschaften lediglich dem Essayfilm vorbehalten wären. So argumentiert auch Karl Sierek, dass das Kino schon seit seinen Anfängen selbstreflexiv gewesen sei. Diese Selbstreflexivität beschränke sich allerdings zunächst auf den Apparat, der die Filmtheorie in den 60ern und 70ern zunehmend beschäftigt. Davon sei die Form der Selbstreflexion im Essayfilm zu unterscheiden, da diese ihr Interesse an allgemeinere Fragen des Bildes und nicht nur an den Apparat des Kinos richte; vgl. Sierek et al. 1992: 124–126.

14 Siehe hierzu auch die Veröffentlichung zu einzelnen Filmemacher_innen, z. B. Baumgärtel 1998, Kämper/Tode 1997 und Warner 2018.

15 Vgl. Tode 2011: 37–38.

16 Vgl. Blümlinger 1990: 197.

17 Vgl. ebd.: 205.

beschrieben findet und ab den 1950ern insbesondere in Frankreich in Erscheinung tritt.

3. Reflexion und Selbstreferenzialität

Der Begriff der Reflexion stammt aus dem lateinischen *reflexio* (deutsch: ‚Zurückbeugung'), das auf das Verb *reflectere* (deutsch: ‚zurückbeugen', ‚zurückdrehen') zurückführt. Während der Begriff in der Physik das Zurückwerfen von Wellen an einer Grenzfläche bezeichnet, beschreibt dieser in der neuzeitlichen Philosophie den Selbstbezug des denkenden Ichs. In diesem Sinne wird unter Reflexion zumeist ein vertieftes und kritisches Nachdenken verstanden. In der philosophischen Tradition identifiziert Christiane Voss eine unhinterfragte Priorisierung von Reflexivität und reflexiver Distanz auf Kosten der Theoretisierung affektiver Medienoperationen und -logiken.[18] Da, wo wir beispielsweise dem Kinofilm gegenüber eine strikt reflexionstheoretische Position einzunehmen versuchen, würden wir laut Voss von dessen affektproduzierender Multimedialität abstrahieren und gerade damit das Medium in seiner Spezifität verfehlen:

> Wo eine solche Distanz gegeben ist, ist aber gerade jener Prozess unterbrochen, in dem Mensch und Medium miteinander verschränkt sind. Eine Metaposition einzunehmen und sich dabei von der Verstrickung mit einem Medium reflexiv zu lösen, wirft den Menschen auf sich und das Medium ebenfalls auf es zurück.[19]

In Bezug auf den Film wird dessen Selbstbezug auch unter dem Begriff der Selbstreferenzialität gefasst. Für Kay Kirchmann ist ein Film selbstreferenziell, „der keine Referenzen an ein – wie auch immer geartetes – ‚Außerhalb' des eigenen filmischen Kontextes mehr erkennen lässt; für den also kein vorgängiges mimetisches Prinzip mehr konstitutiv ist."[20] Aus diesem Grund argumentiert Sonja Czekaj, dass im Essayfilm Selbstreferenzialität durch „eine Annäherungsbewegung an ein filmisches ‚Außerhalb', das bei reiner Selbstreferenzialität als verloren gilt", in einen größeren selbstreflexiven Zusammenhang eingebunden sei.[21] Sie spricht in diesem Rahmen von einer medialen Selbstreflexion, die im Essayfilm zu ihrer formal-ästhetisch konkretesten Form findet und sich in den Bildern, Tönen und der Montage vollzieht.[22] Damit möchte Czekaj den Reflexionsvorgang im Film selbst verortet wissen:

> Wird die filmische Form nicht als etwas Äußeres aufgefasst, das einen innerfilmischen Diskurs lediglich illustriert, sondern als materielle Basis filmische Ausdrucksweise, […] so lässt sich zeigen, dass sich die Reflexion in den Bildern,

18 Vgl. Voss 2010: 180.
19 Ebd.: 180.
20 Kirchmann 1996 [1994]: 74.
21 Czekaj 2010: 391.
22 Vgl. ebd.

> Tönen und ihrer Montage selbst vollzieht. Ausgangspunkt und Ziel sind Vorstellungsbilder, die sich als Spuren medial konkretisieren sowie verdichten und damit eine eigene, ästhetische und materielle Realität erhalten.[23]

Das von Czekaj bezeichnete „anschauliche Nachdenken"[24] finde sich ebenso beim Publikum, das aus den verschiedenen Elementen einen sinnhaften Zusammenhang stiftet.

Was von Czekaj und Voss also gefordert wird, ist ein Zugang zum Medialen, der Film nicht nur als Mittel zur Illustration begreift, sondern als materielle Basis filmischer Ausdrucksweise. Wissen, Wissenschaft und Theorie sind in diesem Zugang nicht nur mentale Prozesse, sondern mit materiellen Praktiken wie körperlichen Bewegungen oder komplexen soziotechnischen Apparaten verwoben. Auch Katerina Krtilova merkt an, dass die medienphilosophische Frage eines Denkens *in* Medien die Forschung von materiellen Wissenspraktiken in epistemologische und metaphysische Fragen rückt. So fragt sie: „Is a reflection interwined with material and symbolic cultural practices possible?"[25]

Dieter Mersch versucht mit seinem Begriff der performativen Reflexion eben jene Verschränkung zwischen Medialität und Reflexion zu fassen und somit die Dichotomie von Symbolischem und Materiellem oder Materiellem und Intellektuellen (Materie/Geist) ins Wanken zu bringen. Beliebte Vorstellungen von Medien als Transportmittel oder als Übersetzung sind laut Mersch an den Modus referenzieller Sprache und die Logik der Repräsentation gebunden.[26] Diese werden von ihm als „meta"-Zugang charakterisiert: Wir sprechen über Bedeutung, stehen über den Dingen und der Welt und nicht in ihr. Als oppositionellen Begriff schlägt er *dia* oder *per* vor, also durch, in und mit: Dia-Medialität macht es laut Mersch möglich, die Untersuchung kultureller Praktiken und Techniken mit einer medialen Reflexion zu verbinden, die über den Gegensatz von symbolisch/materiell hinausgeht.[27] Krtilova bringt in ihrer Weiterführung von Merschs Gedanken den Begriff der Diffraktion mit ins Spiel:

> Reflecting a discourse does not mean to ‚stand above' and describe how it works – it is always an intervention that *alters* what can be said: a discursive ‚diffraction'. […] A performative reflection of these practices does look *upon* the material world, but is entangled in the world, and develops along the lines of uncertainty rather than giving meaning and material ground.[28]

23 Ebd.
24 Ebd.
25 Krtilova 2015: 30.
26 Vgl. Mersch 2010: 201.
27 Vgl. ebd.: 206. Zur Vorbelastung des Begriffs „Medium" selbst siehe auch ebd.: 204. In diesem Rahmen weist auch Wolfgang Hagen in seiner Untersuchung der Medienbegriff bei Aristoteles und Thomas von Aquin darauf hin, dass der Begriff durch die Durchsetzung christlich-abendländischer Metaphysik geprägt ist; vgl. Hagen 2008.
28 Krtilova 2015: 40.

Krtilova setzt Reflexion somit nicht mit einem äußeren Blick gleich, der den Gegenstand der Betrachtung unverändert lässt.

In Bezug auf den Essayfilm steht damit die Frage im Zentrum, wie ein Film eine Denkbewegung schaffen kann, die eben nicht nur einen bereits abgeschlossenen Gedankengang illustriert, sondern diesen in der Verschränkung von Apparat, Filmemacher_innen und Zuschauer_innen entwickelt. Es wäre somit zu fragen, ob der Begriff der Reflexion dies leisten kann. Für Karen Barad hängt in Anschluss an Donna Haraway der Begriff der Reflexion mit einer wirkmächtigen Repräsentationslogik zusammen. So impliziere die Reflexion, dass Repräsentationen sowohl soziale als auch natürliche Realität reflektieren: „Das heißt, Reflexivität basiert auf der Überzeugung, dass Repräsentationspraktiken keinen Effekt auf die Untersuchungsobjekte haben und dass wir eine Art von Zugang zu Repräsentationen haben, die wir nicht zu den Objekten selbst haben."[29] Dadurch werde „die Welt auf Abstand"[30] gehalten. Dass die verschiedenen Bestandteile einer wissensproduzierenden Apparatur immer schon intraaktiv[31] miteinander verschränkt sind und ein absolutes ‚Außen' somit nicht existiert, wird aus Sicht eines diffraktiven Ansatzes problematisiert.

4. Diffraktion

Die Diffraktion ist, wie die Reflexion, eine Metapher aus der Optik und bezeichnet die Beugung von Wellen. Der Begriff wurde im 19. Jahrhundert zunächst vor allem auf Schall und elektromagnetische Phänomene ausgeweitet und im 20. Jahrhundert im Zuge der Quantenphysik schließlich auf Materie selbst. Haraway nutzt die Diffraktion als Denkfigur und repräsentationskritische Heuristik, die bei ihr zunächst als Haltung gegenüber einem Text zu verstehen ist.[32] Diese Haltung lässt sich als eine Begegnung verstehen, die auf Transformation setzt und damit der Entwicklung alternativer Perspektiven dient. Für Haraway funktionieren konkrete Wissenspraktiken selbst als „komplexe Schichtungen und Überlappungen, durch eine Art des Ineinanderschiebens von Teilen, die in- und übereinander gebaut werden"[33]. Ihre Metaphern und Geschichten sind dementsprechend keine Beispiele für Theorie, sondern selbst Theorie, sie sind nicht repräsentational, sondern

29 Barad 2013: 53.

30 Ebd.

31 Barad entwirft ihren Neologismus der Intra-aktion in Abgrenzung zum Begriff der Inter-aktion, bei der vorab festgelegte Körper in einem zweiten Schritt aufeinander wirken. So macht Barad deutlich, dass alle Entitäten aus ihren ‚Relationen' hervorgehen, also‚intra-agieren'; vgl. Barad 2007: 141.

32 Vgl. Haraway 1997: 268.

33 Haraway 1995: 103.

relational und lassen damit das Identitätsdenken der Metaphysik und die Metaphysik der Repräsentation hinter sich.[34]

Im Unterschied zu Reflexionen, bei denen Wellen zurückgeworfen werden und dadurch, wie zum Beispiel bei einem Spiegel, das gleiche Bild an einen anderen Ort übertragen wird, bezeichnet Diffraktion den Prozess, der entsteht, wenn sich Wellen überlagern, weil sie einem Hindernis oder anderen Wellen begegnen. An diesen Begegnungen erzeugt die Hauptwelle Störwellen (also neue Wellen), welche ihrerseits wiederum die ursprüngliche Welle überlagern und verändern (Interferenzen). An der Wasseroberfläche entsteht ein überlappendes Muster von Licht und Dunkel, ein Interferenzmuster, das offenlegt, dass vermeintliche Eindeutigkeiten Effekte des Interferierens unterschiedlicher Wellenlängen darstellen.[35] Das optische Phänomen verhindert somit eine eindeutige Grenzziehung und reicht über das menschliche Denken in Dichotomien und binären Kategorien hinaus, wie auch Karen Barad betont: „Diffraction is a material-discursive phenomenon that challenges the presumed inherent seperability of subject and object, nature and culture, fact and value, human and nonhuman."[36] Diffraktion überträgt somit nicht einfach das Gleiche an einen anderen Ort, in mehr oder weniger verzerrter Form. Stattdessen geht es bei der Diffraktion um Differenz statt Wiederholung, um Überlagerungen statt Reproduktion.

Erstmalig nachgewiesen wurde dies im Doppelspaltexperiment von Niels Bohr, das beweisen konnte, dass Licht sowohl Wellen- als auch Teilchencharakter aufweist. Das Paradox des Wellen-Teilchen-Dualismus bildet für Barad den Ausgangspunkt, um ein Neudenken der westlichen Epistemologie und Ontologie vorzunehmen. In ihrem Buch *Meeting the Universe Halfway* (2007) führt sie die Unterscheidung von „Diffraktion" und „Reflexion" weiter, um daraus eine neue spekulative Ontologie zu entwickeln. Sie betrachtet Diffraktionsmuster als fundamentale Bestandteile der ontologischen Beschaffenheit eines prozesshaft gedachten Werdens der Welt und Diffraktion als ein Quantenphänomen, das mit der klassischen Metaphysik bricht. Unter dem Theorieentwurf eines agentiellen Realismus wird für die Verschränkung von Ethik, Epistemologie und Ontologie argumentiert. Für Barad bildet die Ambivalenz im Verhalten beweglicher Realitäten ein Paradox für die Wahrnehmung der Wirklichkeit. Folglich können Natur und Kultur nicht als voneinander getrennte Entitäten konzipiert werden. Stattdessen betont Barad in ihrem Konzept intra-agierender Phänomene das Tätig- und Verschränkt-Sein von Materie und Diskurs.

Darüber hinaus führt Barad die Diffraktion auch als methodologische Metapher ein: „A diffractive methodology provides a way of attending to entanglements in reading important insights and approaches through one another."[37] Im

[34] Vgl. Deuber-Mankowsky 2011: 91.
[35] Vgl. Barad 2007: 75.
[36] Ebd.: 381.
[37] Ebd.: 30.

‚durcheinander-hindurch-Lesen' geht es darum, neue Einsichten auf nicht-hierarchische und nicht-lineare Weise zu schaffen. Im wechselseitigen Durcheinanderlesen von Haraway und Judith Butler sucht Barad nach Interferenzen und setzt die Autor_innen an ihren Schnittstellen neu miteinander in Beziehung. Somit lässt sich der Begriff in Anlehnung an Haraway als optische Metapher, nach Barad als (quanten-)physikalisches Phänomen sowie als Methode der wechselseitigen Lektüre verschiedener Theorien anwenden. Durch die Diffraktion können vermeintliche Eindeutigkeiten und Dichotomien im Kontext komplexer Verschränkungen gedacht werden. Im Mittelpunkt steht die (Re-)Konfiguration politisch-ethischer und onto-epistemologischer Grenzziehungen, die niemals abgeschlossen sind.

5. Der Essayfilm als Diffraktion

Der essayistische Film kann in diesem Sinne als Praktik der Erschaffung von Interferenzen betrachtet werden, indem er dem Hindernis der Abbildbarkeit gegenübersteht. So geht es in den meisten Fällen um etwas, das sich weder sprachlich noch bildlich darstellen lässt, um etwas, das mit und durch die Verknüpfungen und Anordnung der Bilder gesucht wird. Anstatt also nur das Gleiche widerzuspiegeln, geht es in einem Großteil der Essayfilme darum, Interferenzmuster zu erzeugen, die Differenzen er- und bezeugen und die dadurch einen Unterschied in der Welt machen. Dabei werden die Praktiken der Wissensproduktion kritisch in den Blick genommen und deren Effekte und Grenzziehungen problematisiert.

Dies geschieht einerseits auf der Formebene durch die Montage und andererseits in der diffraktiven Begegnung mit Politik, Philosophie und Theoriedebatten. Künstlerische Praxis und Theorie sowie Film als Ausdruck und Material werden in diesem Rahmen als gleichrangig angesehen, und bilden im materiell-diskursiven Zusammenspiel Interferenzen. Es geht im Essayfilm vorrangig nicht um die Repräsentation vergangener Ereignisse, sondern um die (Re)Konfiguration von Wirklichkeit. Damit funktioniert der Essayfilm selbst durch eine Forschungsmethode des ‚durcheinander-hindurch-Lesens' und arbeitet an seinen eigenen Erkenntnissen. Auch die Begegnung zwischen filmischer Form, Filmemacher_innen und Zuschauer_innen lässt sich dann als Diffraktion beschreiben, indem sich die Gedanken der Zuschauer_innen mit der filmischen Form und den Gedanken der Filmemacher_innen überlagern.

Diese Überlegungen möchte ich nun an dem Film *One Image, Two Acts* (CDN, D 2020) der Filmemacherin, Künstlerin und selbsternannten Essayistin Sanaz Sohrabi verdeutlichen. In diesem widmet sich die Regisseurin den Foto- und Filmarchiven der British Petroleum (BP) während ihrer Tätigkeit im Iran, Irak und Kuwait. In diesem Rahmen untersucht sie die weit verbreitete Errichtung von Kinos durch BP in den Ölstädten im Südwesten des Iran, die die Film- und Fotoproduktion

strategisch einsetzte, um ihre kolonialen Entwicklungen im Iran zu fördern und darzustellen. Die britische Regierung hielt somit nicht nur ein Monopol auf das Öl, sondern sicherte sich auch ein bildbasiertes Monopol durch Fotografie und Film, um das homogene Narrativ von Wohlstand und Petromoderne in dem Land, das es besetzt hatte, zu erhalten. Für Sohrabi werden die Bilder selbst zum Instrument der Erzählung und Machtsicherung: „The image of oil became as instrumental as the material itself."[38] Indem sie an die Bilder heranzoomt, sie zerschneidet, überblendet, schwärzt und collagiert, schafft sie neue Verbindungen, die eine andere Sichtweise der Geschichte zulassen. In einer halbminütigen Aneinanderreihung von Bildern, die die Pipelines in der Landschaft zeigen, rückt der gewaltsame und Spuren hinterlassenden Akt der Bohrung in die Landschaft in den Vordergrund.[39] Die Filmemacherin unterlegt die Szene mit einem elektronisch bearbeiteten Tropfgeräusch und einem Rauschen, das die Bilder zusätzlich verfremdet. Wie die Bohrungen bildet auch die Fotografie einen gewaltsamen und kontrollausübenden Akt: „Similar to drilling the earth, photography also became a tool of control."[40]

Diese Kontrollausübung über die iranische Bevölkerung wird auch in einer Collage der portraitierten Menschen mit Archivdokumenten wie Bauplänen und Registern deutlich. Sohrabi fügt einerseits die Bilder der Menschen in die Dokumente ein und lässt in einer weiteren Collage deren Körper, die an einer Pipeline arbeiten, zu Bauplänen werden.[41] Darüber hinaus findet aber auch eine Ergänzung des offiziellen Bildarchivs statt, wenn die Regisseurin Bilder von Pipelines mit privaten Familienfotos überblendet, während ein Telefongespräch ihres Verwandten über die Aufgabe ihres Großvaters in der Ölindustrie eingespielt wird.[42]

Die Bilder verweigern sich einer eindeutigen Lesart und Interpretation. Ihre Kritik ist komplexer als eine einfache Offenlegung der ‚wahren' Vorgänge im Iran; Sohrabi geht es auch gar nicht um die Findung einer singulären Wahrheit. Vielmehr zeichnet sie die komplexen Auswirkungen und Verflechtungen zwischen verschiedenen historischen Entscheidungen und Vorgängen nach. Dabei wird Öl nicht nur als Ware betrachtet, sondern bildet zugleich ein Netz von Imaginationen, Bestrebungen und Kämpfen. In *One Image, Two Acts* verschmelzen die Infrastrukturen, Bilder und Archive des Öls und verweisen damit sowohl auf die filmische Zeit im Überdauern von Film und Fotografien als auch auf eine geologische Zeit, in der die Ölindustrie ihre Spuren in der Landschaft und den Subjekten, die sie bewohnen, hinterlässt. Der Film setzt die fiktiven Collagen Sohrabis und die dokumentarischen Fotografien in ein Verhältnis, das einen Bedeutungsüberschuss eröffnet und dadurch mit den Zuschauer_innen in den Dialog tritt. Sohrabi schweift ab, unterbricht und kreist um

38 One Image, Two Acts: 00:09:33.
39 Vgl. ebd.: 00:11:22–00:11:59.
40 Ebd.: 00:13:00.
41 Vgl. ebd.: 00:16:50.
42 Vgl. ebd.: 13:50.

verschiedene Ideen, ohne sie zu einem wissenschaftlich stringenten Abschluss zu bringen.

Diese Art der Kritik des Essays wurde von Georg Lukács auch als Prozess des Richtens beschrieben, den er vom Gericht abgrenzt.[43] Dabei werden die Ambivalenzen des Essays deutlich: seine Sehnsucht nach Ausdruck einerseits und die Betonung der eigenen Unzulänglichkeit andererseits, denn „die Antwort bringt auch hier keine ‚Lösung'"[44]. Für Theodor W. Adorno ist der Essay deshalb eine antisystematische Schreibform, die in Opposition zum wissenschaftlichen Streben nach schlüssigen Ergebnissen steht.[45] Darüber hinaus bestimmt Adorno das Verhältnis von Natur und Kultur als eigentliches Thema des Essays, indem dieser die Idee eines Ursprünglichen problematisiert: „Er glorifiziert nicht die Befassung mit Ursprünglichem als ursprünglicher denn die mit Vermitteltem, weil ihm die Ursprünglichkeit selber Gegenstand der Reflexion, ein Negatives ist."[46] So reflektiert der Essay auch seine eigene Besonderheit der Vermittlung.

Ebenso unterscheidet Deuber-Mankowsky zwischen der Kritik und dem Gericht, da es bei letzterem um ein Urteil gehe, das immer abgeschlossen sei und damit zwangsweise Möglichkeitsräume einschränke.[47] Für Jennifer Eickelmann und Alisa Kronberger wird hier ein Unterschied zwischen der „‚Kritik als unabschließbare Praxis des Differenzierens' einerseits und dem ‚Urteil als abschließender Akt des Richtens' andererseits"[48] sichtbar. Die Praktik einer diffraktiven Lektüre lässt sich dann als spezifischer Gestus der Kritik bezeichnen. So verweist für Fleur Weibel die Form wissenschaftlichen Engagements, welche Barad aus der Einsicht in die diffraktive Verschränkung von posthumanen Phänomenen ableitet, auf einen verkörperten Gestus der Kritik.[49] Während bei der reflexiven Praktik das Wissenssubjekt die Welt nach wie vor auf Distanz hält, erscheint das Subjekt durch die Diffraktion selbst als intra-agierendes Phänomen, das sich nicht in Distanz, sondern vielmehr inmitten der materiell-diskursiven Verschränkungen einer posthumanen Welt im Werden befindet.[50]

Dies eröffnet den Handlungsspielraum für eine Kritik, die vielfältige Formen als Ausgangspunkt denkbar macht. Zudem betont die Diffraktion die materiell-diskursive Beteiligung und Transformation der eigenen Person in und durch die Forschungstätigkeit, denn auch Wissen und Denken sind materielle Praktiken und „keine körperlosen Handlugen eines von der Welt distanzierten und unabhängigen

43 Vgl. Lukács 1972 [1910]: 47.
44 Ebd.: 34.
45 Vgl. Adorno 1972 [1958]: 86.
46 Ebd.: 79.
47 Vgl. Deuber-Mankowsky 2024: 23.
48 Eickelmann/Kronberger 2024: 369.
49 Vgl. Weibel 2013: 111.
50 Vgl. Barad 2017: 381.

Wissenssubjekts."[51] Sohrabi stellt die eigene Situiertheit und Partialität der Wissensproduktion heraus, indem sie in einem Voiceover in der Ich-Form spricht und ihre Arbeit an den Bildern bewusst ausstellt. Es geht eben nicht um ein kritisches ‚über die Welt reflektieren', das notwendigerweise eine distanzierende Position voraussetzt, sondern um eine spezifische „Art des Verstehens von Welt von innen heraus und als Teil von ihr."[52]

Auch bei Lukács wird die Form „eine Weltanschauung, ein Standpunkt, eine Stellungnahme dem Leben gegenüber, aus dem sie entstand; eine Möglichkeit es selbst umzuformen und neu zu schaffen."[53] Hier findet bereits insofern eine Verschiebung statt, als dass die Form der Kritik nicht mehr nur als Verneinung oder Unzufriedenheit beschrieben wird, sondern als transformative und produktive Möglichkeit, die eng mit dem eigenen Blick auf die Welt zusammenhängt. Catherine Lupton spricht in diesem Rahmen vom Essayismus als Ethik: „an ethics of a relationship to the world which openly accepts its multivalent complexity."[54] Durch die Anerkennung der Komplexität der Welt kommt es zu einer Überarbeitung des Individuums innerhalb einer neuen relationalen Ethik.

Mit ihren Verknüpfungen, Verfremdungen und Neuanordnungen von Dokumenten wird Sohrabis Film auch zu einem Diskurs über den Wert und die Macht von Bilddokumenten in einer globalisierten Mediengesellschaft. Diese Lesart ergibt sich jedoch erst durch das In-Beziehung-Setzen der verschiedenen Elemente, die wiederrum neue Differenzierungen hervorbringen. Adorno bezeichnet das Verfahren des Essays als teppichhafte Verflechtung verschiedener Momente, deren Dichte für die Fruchtbarkeit eines Gedankens verantwortlich ist.[55] Bei der gleichzeitigen Betonung von Differenz und Überlagerung handelt es sich nicht um einen Widerspruch. Vielmehr entstehen Differenzen gerade innerhalb von Verbindungen und Überlagerungen. In ihrem Film geht Sohrabi jenen Differenzierungen und Grenzziehungen nach, indem sie die verschiedenen Elemente miteinander in Verbindung bringt. Dadurch werden neue Perspektiven und Blickwinkel freigesetzt, die eine Gegenerzählung kreieren. Auch für Eickelmann und Kronberger ist dem Begriff der ‚Diffraktion' eine ethisch-politische Dimension inhärent, da es nicht um ‚harmlose' oder ‚unschuldige' Unterschiede oder Differenzierungen geht: „Stattdessen geht es darum, unter welchen hegemonialen, machtvollen, geschlechtlichen wie (neo)kolonialen Bedingungen welche Differenzen wie, wo und für wen einen Unterschied machen (können)."[56] Auf dieser Basis lässt sich *One Image, Two Acts* als filmische Form einer wissenschaftlichen, politischen und kritischen Erkenntnisproduktion fassen, die

51 Weibel 2013: 113.
52 Barad 2013: 55.
53 Lukács 1992 [1910]: 35.
54 Lupton 2011: 165.
55 Vgl. Adorno 1992 [1958]: 72.
56 Eickelmann/Kronberger 2024: 365.

Interferenzmuster hervorbringt, indem sie sich der Diffraktion als Methode bedient, eine diffraktive Kritik formuliert und sich in der Verschränkung von Apparat, Filmemacher_innen und Zuschauer_innen konstituiert.

Wenn Eickelmann und Kronberger danach fragen, wie „medienwissenschaftliche Zugänge zu visuellen, digitalen, virtuellen oder algorithmischen Kulturen unter einem diffraktiven Vorzeichen möglicherweise konzeptuell anders gedacht werden können“[57], dann verstehe ich die vorherigen Überlegungen als einen Beitrag zu einer möglichen Antwort, die das Forschungsfeld von Diffraktion und Essayfilm nicht schließen, sondern gerade erst eröffnen. Den Essayfilm zu erforschen hat auch zur Folge, sich einerseits mit der Unzulänglichkeit von Genre- oder Gattungsbegriffen zu beschäftigen, die andererseits aber eine Kanonbildung erst ermöglichen. Selbes gilt für den Medienbegriff: Medien in ihrer Performativität zu untersuchen, bedeutet dann Differenzeffekte in den Blick zu nehmen, ohne damit Medien direkt eine Art Subjektivität zuzuschreiben. Auch bei Barad bleibt teilweise unklar, wie genau eine verantwortungsvolle Position bezogen werden kann, wenn Subjekte immer nur als Teil eines Gefüges verstanden werden. Anders ausgedrückt, scheint jede (begriffliche) Entgrenzung ihren Preis an anderer Stelle zu fordern. In diesem Rahmen dramatisiert der Essayfilm auch die Beziehung zwischen Medien und dem, was sich nicht ausdrücken und vermitteln lässt. Damit wird er ebenso zum Schauplatz eines Umgangs mit jenen Begrenzungen, wobei gerade die Erfahrung des Scheiterns in den Mittelpunkt rückt. Die Frage, was der Begriff der Diffraktion für die medienkulturwissenschaftliche Diskussion und den Essayfilm im Speziellen eröffnet, wird in diesem Sinne noch zu klären sein.

[57] Ebd.: 376.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W. (1972 [1958]): „Der Essay als Form“. In: Rohner, Luwdig (Hrsg.): *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten, Bd. 1. Essays avant la lettre*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, S. 61–83.

Alter, Nora (2018): *The Essay Film after Fact and Fiction*. New York: Columbia University Press.

Alter, Nora/Corrigan, Timothy (Hrsg.): *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press.

Astruc, Alexandre (1992 [1964]): „Die Geburt einer neuen Avantgarde. Die Kamera als Federhalter“. In: Blümlinger, Christa/Wuldd, Constantin (Hrsg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, S. 190–204.

Baumgärtel, Tilman (1998): *Vom Guerillakino zum Essayfilm. Harun Farocki - Werkmonographie eines deutschen Autorenfilmers*. Berlin: b books.

Barad, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham/London: Duke University Press.

Barad, Karen (2013): „Diffraktionen. Differenzen, Kontingenzen und Verschränkungen von Gewicht.“ In: Bath, Corinna/Meißner, Hanna/Trinkaus, Stephan/Völker, Susanne (Hrsg.): *Geschlechter Interferenzen. Wissensformen – Subjektivierungsweisen – Materialisierungen*. Berlin: LIT, S. 27–69.

Bazin, André (1992 [1983]): „Lettre de Sibérie“. In: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hrsg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, S. 205–208.

Blümlinger, Christa (1990): „Blick auf das Bilder-Machen. Zur Reflexivität im dokumentarischen Film“. In: Dies. (Hrsg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl, S. 193–208.

Blümlinger, Christa (1992): „Zwischen den Bildern/Lesen“. In: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hrsg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, S. 11–29.

Czekaj, Sonja (2010): „Anschauliches Nachdenken. Mediale Selbstreflexion in Essayfilmen als sinnlich-konkrete Verfahren“. In: Großmann, Stephanie/Klimczak, Peter (Hrsg.): *Medien – Texte – Kontexte*. Marburg: Schüren, S. 373–391.

Deuber-Mankowsky, Astrid (2024): „Was ist Kritik in Anführungszeichen?“. In: Bolwin, Charlotte et al. (Hrsg.): *Szenen kritischer Relationalität*. Lüneburg: meson press, S. 23–25.

Eickelmann, Jennifer/Kronberger, Alisa (2024): „Potenziale diffraktiver Denktechnologien. Eine kritische Kartierung von Interferenzen und Differenzen“. In: *MEDIENwissenschaft. Rezensionen. Review*s 41.3, S. 364–382.

Hagen, Wolfgang (2008): „Metaxy. Eine historiosemantische Fußnote zum Medienbegriff“. In: Münker, Stefan/Roesler, Alxander (Hrsg.): *Was ist ein Medium?* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 13–29.

Haraway, Donna J. (1995): „Wir sind immer mittendrin“. In: Dies. (Hrsg.): *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag, S. 98–123.

Haraway, Donna J (1997): *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan©_Meets_OncoMouse™. Feminism and Technoscience*. New York: Routledge.

Hollweg, Brenda/Krstić, Igor (Hrsg.) (2019): *World Cinema and the Essay Film. Transnational Perspectives on a Global Practice*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Kämper, Birgit/Tode, Thomas (1997): *Chris Marker. Filmessayist*. München: Institut Français de Munich/CICIM.

Kirchmann, Kay (1996 [1994]): „Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferenzialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität". In: Karpf, Ernst/Kisel, Doron/Visarius, Karsten (Hrsg.): *Im Spiegelkabinett der Illusionen*. Marburg: Schüren, S. 67–86.

Kramer, Sven/Tode, Thomas (2011): „Modulationen des Essayistischen im Film. Eine Einführung". In: Kramer, Sven/Tode, Thomas: *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*. Konstanz: UVK Verlag, S. 11–26.

Krtilova, Katerina (2015): „Media Matter. Materiality and Performativity in Media Theory". In: Herzogenrath, Bernd: *Media Matter. The Materiality of Media, Matter as Medium*. New York: Bloomsbury, S. 28–43.

Lukács, Georg (1972 [1910]): „Über Wesen und Form des Essays". In: Rohner, Ludwig (Hrsg.): *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten, Bd. 1. Essays avant la lettre*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, S. 27–47.

Catherine Lupton (2011): „Speaking Parts. Heteroglossic Voice-Over in the Essay-Film". In: Kramer, Sven/Tode, Thomas: *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*. Konstanz: UVK Verlag, S. 159–174.

Mersch, Dieter (2010): „Meta / Dia. Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen". In: *ZMK Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung. Medienphilosophie* 1.2, S. 185–208.

Monterrubio Ibáñez, Lourdes et al. (Hrsg.) (2022): *The Audiovisual Thinking Process in Contemporary Essay Films*. *Comparative Cinema* 10.18.

Papazian, Elizabeth A./Eades, Caroline (Hrsg.) (2016): *The Essay Film. Dialogue/Politics/Utopia*. London: Wallflower.

Rascaroli, Laura (2017): *How the Essay Film Thinks*. New York: Oxford University Press.

Reeh-Peters, Christine (2023): „On the Epistemological Qualities of the Moving Image". In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft, ZfM Online, Videography*, https://zfmedienwissenschaft.de/en/online/videography-blog/epistemological-qualities-moving-image (01.10.2024).

Richter, Hans (1992 [1940]): „Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms". In: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hrsg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, S. 195–198.

Sierek, Karl et al. (1992): „Selbst-Bilder des Kinos". In: Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hrsg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, S. 121–128.

Voss, Christiane (2010): „Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen". In: *ZMK Zeitschrift fuür Medien- und Kulturforschung. Medienphilosophie* 1.2, S. 169–184.

Warner, Rick (2018): *Godard and the Essay Film. A Form That Thinks*. Evanston: Northwestern University Press.

Weibel, Fleur (2013): „Diffraktion. ein Phänomen, eine Praktik und ein Potenzial feministischer Kritik". In: *Femina Politica. Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft* 22.1, S. 108–114.

Medienverzeichnis

Filme

One Image, Two Acts. CDN/D 2020, Sanaz Sohrabi, 44 Min.