

LORENZ ENGELL · OLIVER FAHLE  
VINZENZ HEDIGER · CHRISTIANE VOSS

---

ESSAYS ZUR FILM-PHILOSOPHIE

Diese Publikation ist im Rahmen des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie der Bauhaus-Universität Weimar entstanden und wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung gefördert.

Schriften des  
Internationalen Kollegs für  
Kulturtechnikforschung und  
Medienphilosophie

Band 24

Eine Liste der bisher erschienenen Bände findet sich unter  
[www.ikkm-weimar.de/schriften](http://www.ikkm-weimar.de/schriften)

 Internationales Kolleg für  
Kulturtechnikforschung und  
Medienphilosophie

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium  
für Bildung  
und Forschung





FILM DENKEN

---

herausgegeben von

LORENZ ENGELL  
OLIVER FAHLE  
VINZENZ HEDIGER  
CHRISTIANE VOSS

LORENZ ENGELL · OLIVER FAHLE  
VINZENZ HEDIGER · CHRISTIANE VOSS

ESSAYS ZUR  
FILM-PHILOSOPHIE

WILHELM FINK

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Bauhaus-Universität Weimar, der Ruhr-Universität Bochum sowie der Goethe-Universität Frankfurt am Main

#### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Printed in Germany  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5535-2

# Inhalt

LORENZ ENGELL, OLIVER FAHLE, VINZENZ HEDIGER UND CHRISTIANE VOSS Einleitung. Was ist Filmphilosophie? Ein Versuch in vier Experimenten . . . . .	9
LORENZ ENGELL Agentur . . . . .	17
CHRISTIANE VOSS Affekt Affektverkehr des Filmischen aus medienphilosophischer Sicht . . . . .	63
OLIVER FAHLE Das Außen . . . . .	117
VINZENZ HEDIGER Aufhebung Geschichte im Zeitalter des Films . . . . .	169





# Einleitung

## Was ist Filmphilosophie?

### Ein Versuch in vier Experimenten

Philosophie, so pflegte der Philosoph Hermann Lübbe in seinen Seminaren zu sagen, ist alles, was unter diesem Namen auftritt. Dies gilt, so könnte man hinzufügen, auch für die Filmphilosophie.

Da die Zugehörigkeit der Filmphilosophie zum weiteren Feld der Philosophie damit gesichert ist, lässt sich die weiterführende Frage, was denn genau unter diesem Namen auftritt, unter Rückgriff auf Verfahren klären, die in der Philosophie, wie sie unter diesem Namen als Fach auftritt, gängig sind.

Mit Wittgenstein könnte man sich auf die Kraft des Beispiels stützen und sagen, dass die hier versammelten Texte auf eine jeweils eigene und durchaus programmatische Weise, die nicht ohne Rest unter eine große Oberkategorie subsumiert werden kann, exemplifizieren, was ‚Filmphilosophie‘ ist. Die vier Beiträge wären demnach vier verschiedene Gesten des Zeigens: „Das ist Filmphilosophie. So wird es gemacht.“ Um die Beruhigung im Transzendentalen, die von großen Oberkategorien immer ausgeht, wäre es damit aber vorerst einmal geschehen.

Will man hingegen den alten Ehrgeiz der Philosophie nicht so ohne weiteres preisgeben, den Dingen an den Erscheinungen vorbei auf den Grund und damit nachträglich voranzugehen, dann lässt sich die Frage nach dem ‚Was‘ der Filmphilosophie auch schulmäßig beantworten: Indem man den Begriff zunächst einmal in historischer und systematischer Perspektive erläutert.

Die historische Perspektive sei zuerst angeführt: Filmtheorie ist heute – neben der Filmgeschichte und der Filmanalyse – eines von drei Teilgebieten eines Fachs mit dem Namen Filmwissenschaft, das sich stets über zweierlei Dinge auszeichnete: Neben seiner Internationalität auch über seine Interdisziplinarität. Während sich die Filmgeschichte

aus der Kunst-, sowie im Zeichen der ‚new film history‘ auch aus der Wirtschafts-, Technik- und Sozialgeschichte ableitet und sich neuerdings unter dem Titel Medienarchäologie auch zur Mediengeschichte weitet, greift die Filmanalyse auf Einsichten aus den Ingenieurwissenschaften, der Chemie, der Optik und der Akustik zurück und fragt danach, wie Formgebungsprozesse des Mediums Film ihrer technischen und perzeptuellen Eigenlogik gemäß zu analysieren sind. Die Filmtheorie schließlich besteht mittlerweile aus einem Korpus kanonischer Texte und hat eine eigene Geschichte – es gibt ‚klassische‘ und ‚moderne‘ Filmtheorie und Forschungsverbände, die sich mit ihrer Entwicklung befassen. Am Anfangspunkt dieser Geschichte steht aber die Philosophie: Was sich später zur Filmtheorie verfestigt, beginnt dort, wo das neue Medium Film die Aufmerksamkeit von Philosophen und philosophisch geschulten Psychologen erregt.

Die Fragen, die der Film für die Philosophie aufwirft, fangen bei der Ästhetik an, betreffen aber bald auch Erkenntnistheorie und Metaphysik:

*Was ist das eigentlich, der Film, und wo und wie passt dieses neue Ding ins System der Künste?* fragt z.B. sinngemäß Georg Lukàcs 1911 in einem Aufsatz, der nach dem Vorbild von Lessings Laokoon die Spezifik des Films durch einen Vergleich mit dem Theater bestimmt.

*Was ist Kunst überhaupt noch und was bleibt vom System der Künste übrig, wenn es erst einmal den Film gibt?* lautet die ungleich radikalere Frage, die Walter Benjamin in seinem Kunstwerksaufsatz aufwirft und mit der er die Frage nach dem Wesen der Kunst zur Frage nach den konstitutiven Wirkungen der Medientechnik umformuliert.

*Wie kann die Philosophie die emanzipationshindernden Subjektivierungseffekte der kulturindustriellen Maschinerie Kino kontern, und welche Philosophie brauchen wir dafür?* lautet das Anliegen, das Adorno und die Sozialphilosophie der Frankfurter Schule im Horizont eines in Freud verankerten Neomarxismus formulieren, der dann von der Filmtheorie der 1970er Jahre unter Beimengung von Althusser (zu Marx) und Lacan (zu Freud) noch verschärft und vertieft wird.

Und schließlich, in Weiterführung der Frage, welche Philosophie dem Film angemessen ist: *Kann der Film nicht nur Gegenstand, sondern auch Medium der Kritik sein?* Genau im Vertrauen darauf nehmen Stanley Cavell, Gilles Deleuze und Etienne Souriau einige der großen Probleme der neuzeitlichen Philosophie am Leitfaden des Films neu in Angriff. Cavell entwickelt vom Film ausgehend seine Kritik des Skeptizismus, Deleuze will im und am Kino die Überwindung des Cartesianismus vollenden und Souriau führt an so vermeintlich einfachen

Setzungen wie der Unterscheidung zwischen profilmisch und afilmisch sowie dem Begriff des filmischen Universums vor, wie etablierte metaphysische Dichotomien des Typs ‚Realität vs Fiktion‘ unterlaufen werden und die Seinslehre der traditionellen Metaphysik einer graduellen Ontologie weicht, die Seinsweisen, Aspekte und Intensitäten von Existenz – „modes d’existence“ – unterscheidet.

Was also Filmtheorie heißt, ist historisch gesehen eine Abfolge von gegenseitigen Herausforderungen der Philosophie durch den Film und des Films durch die Philosophie. Aus dem Verzeichnis dieser Herausforderungen ergibt sich zugleich ein Umriss des Feldes der Filmphilosophie in systematischer Hinsicht. Wenn wir noch die Ethik hinzunehmen und das Kino als moralisches Laboratorium betrachten und seine Werke als fortgesetzte Kasuistik der Lebensführungsprobleme der Moderne, und ferner auch noch die politische Theorie hinzunehmen – etwa mit Jacques Rancière, der die Politik an die Ästhetik knüpft und das Kino zu einem Paradigma der politischen Ästhetik in der Moderne erhebt –, dann gibt es keinen Teilbereich der Philosophie, in dem der Film nicht neue Fragen aufwirft, wie es auch keinen Aspekt des Films zu geben scheint, der nicht im Licht und Zeichen einer philosophischen Fragestellung verstanden werden kann. Filmphilosophie hat es in diesem Sinn immer schon gegeben. Allerdings interessiert sich dieser Band – wie auch die Reihe, die er inhaltlich inauguriert – nur am Rande für den Aspekt des ‚immer schon‘.

Filmphilosophie nämlich meint hier zunächst und zumeist: den Raum der gegenseitigen Herausforderung des Denkens durch den Film und des Films durch das Denken offen zu halten. Oder, anders gesagt, Filmphilosophie will hier das anspielen, was man den ursprünglichen Moment der Filmtheorie nennen könnte: vor allen disziplinären Routinen die Öffnung des Denkens hin auf den Film.

Ganz im Sinne eines solchen Verständnisses von Filmphilosophie hat das vorliegende Buch experimentellen Charakter. Anstatt sich auf eine gemeinsame Doktrin festzulegen, aus der hervorgeht, was unter „Film Denken“ und unter Filmphilosophie generell zu verstehen ist, haben sich die Autorin und die Autoren, die zugleich Herausgeberin und Herausgeber der Reihe sind, auf ein Experiment verabredet: Alle vier schreiben einen Text, in dessen Zentrum jeweils ein Schlüsselbegriff steht, nämlich: *Agentur*, *Affekt*, *Außen* und *Aufhebung* das des Kinos. Dabei beziehen sich alle vier Texte unter diesen unterschiedlichen Aspekten auf Christian Marclays Installation *THE CLOCK* von 2011. Diese Installation besteht aus einer vierundzwanzigstündigen Abfolge von Filmausschnitten, in denen Uhren vorkommen und die in ihrem Ablauf die

Zeitanzeige eines ganzen Tages ergeben. Damit verpflichten sich die vier Autoren auf einen gemeinsamen Einsatz, der nicht der vergleichenden Bewertung dient als vielmehr dem Abmessen möglicher Territorien der Filmphilosophie von einem geteilten Messpunkt aus.

Ungeachtet der Offenheit der Versuchsanordnung und ungeachtet der Tatsache, dass die vier Beiträge im Ergebnis unweigerlich vier voneinander einigermaßen unabhängige Gesten des Zeigens dessen sind, was Filmphilosophie vermag, stoßen die Autoren rasch auf Themen und Anliegen, die sie teilen.

So findet quer durch die Beiträge eine Auseinandersetzung mit dem statt, was man die spezifische Handlungsmacht des filmischen Bildes nennen könnte. Mehr als nur Abbild oder Zeichen, ist das Bild hier immer auch als Akteur verstanden. Wo der Film in den Ansätzen der Frankfurter Schule und der Apparatus-Theorie noch die Subjektivität des Zuschauers formte und den Zuschauer dabei zugleich in einen nur ideologiekritisch zu dekonstruierenden Bann schlug, gehen die Beiträge in diesem Buch von einer anderen Annahme aus: Für sie verfügt das Filmbild selbst über eine spezifische Kraft, die auf den Begriff zu bringen eine Aufgabe der Filmphilosophie im hier vertretenen Sinne ist, und die es zu begreifen gilt, bevor noch die Frage nach der möglichen Emanzipation des Zuschauers gestellt werden kann.

Das zweite große Thema betrifft die Frage nach dem Wissen – nicht so sehr im Sinne eines Sach- und Gegenstandswissens über den Film oder eines Weltwissens, das wir durch den Film erwerben, als vielmehr eines Wissen des Films selbst. Dass der Film, wie alle Kunstformen, ein Medium der Reflexion sein kann, ist eine Annahme, die auf die romantische Kunsttheorie zurückgeht und sich als modernistisches Kunstideal verfestigt hat. Insofern Kunst ein Modus der Erkenntnis qua Selbstreflexion ist, müssten Filme, die auf ihre eigene mediale Struktur reflektieren, einen höheren Kunstwert haben als solche, die das vermeintlich nicht tun. Von Alexander Kluge und Jean-Luc Godard wäre demnach mehr zu lernen als z.B. von Michael Bay. Diese Position wird bis hinein in die heutige Filmkritik häufig vertreten. Demgegenüber vertraut Stanley Cavell gerade auf das klassische Hollywood-Kino, um Aufklärung über die großen Fragen der Philosophie zu bekommen, während er den ostentativen Reflexionsgesten des nachklassischen Kinos, etwa bei Godard, eher misstraut. Zunächst ganz unter Absehung von diesem Konflikt darüber, welcher filmische Stil nun den höheren Erkenntnissertrag einführt, verlagern die folgenden Beiträge den Fokus der Untersuchung auf eine medienphilosophische Ebene. Demnach ist die Leitfrage nicht so sehr „Was können wir über oder durch den Film

wissen?“ sondern: Wie organisiert und artikuliert der Film sein Wissen? Welches Wissen bringt der Film kraft seiner medialen Struktur hervor, wie trägt sich dieses Wissen in bestehende Wissensordnungen ein, und wie verändert es diese? Dass Kritik im Sinne eines „Experiments am Werk“, wie es Novalis genannt hat, gleichwohl zu den Aufgaben der Filmphilosophie im hier vertretenen Sinne gehört, zeigen die Autoren allerdings an verschiedenen Orten in ihren Texten auch: In der Auseinandersetzung mit Beispielen und natürlich vor allem mit Marclays *THE CLOCK*, einer Arbeit, die ihrerseits ein großangelegtes Experiment an der Werkgeschichte des Kinos ist, deren Rahmen sie gleichwohl selbst performativ überschreitet.

Im Einzelnen legen die Autoren ihre Versuche zur Filmphilosophie wie folgt an:

Lorenz Engell greift ein klassisches Problem der Dramaturgie auf und erweitert, von den spezifischen Potentialen des Films dazu herausgefordert, die Frage nach der Handlung zu einer Untersuchung des filmischen Bildes als *Agentur*. In der Auseinandersetzung mit einem Medium, in dem sich ein Genre herausbilden konnte, das den Namen ‚action‘ trägt und damit immer schon mehr als nur das Handeln der *dramatis personae* meint, kommt man, wie Engell zeigt, nicht umhin sich einen Begriff nicht nur von der ‚Handlung‘ zu machen, sondern auch vom Handeln der Dinge und vom Handeln des Bildes selbst. Engell geht in seiner Untersuchung von einer doppelten medienphilosophischen Annahme aus: erstens davon, dass Medien relationale und operative Größen sind, die spezifische Materialien (Zelluloid, Glas, Luft, Papier, ...) und materiale Dinge und Anordnungen (Projektionsapparaturen, Gebäude, Sicht- und Meßgeräte) so zueinander in Beziehung setzen, dass sie, die selbst nicht sinnhaft sind, Erfahrungen, Sinngebungs- und Reflexionsleistungen ermöglichen; und zweitens davon, dass der Film privilegierter Träger eines impliziten Wissens um das Verhältnis von Materialität und Operativität ist, das Medien ausmacht und auszeichnet. Engells Vorhaben ist es, dieses Wissen freizulegen. Dabei entwickelt er ausgehend von den Begriffen des Dispositivs und des Akteursnetzwerks, aber auch in bewusster Überschreitung dieser Konzeptionen, ein Modell, das es erlauben soll, den Komplex der Handlungsmacht speziell für das bewegte Bild aufzuschlüsseln.

Auf diese Ableitung eines technisch erweiterten Handlungsmodells aus dem Material und der Relationalität des montierten Filmgeschehens

reagiert Christiane Voss, indem sie dessen ästhetische Wirkpotenziale und Kräfte als Unterformen filmischen Agierens in den Blick nimmt. So rückt die Frage nach der affektiv-kognitiven Verstrickung des Zuschauers mit dem audiovisuellen Filmgeschehen ins Zentrum. Aufbauend auf ihre eigene philosophische Theorie zur Illusionsästhetik des *Leihkörpers*, arbeitet sie sodann vier grundlegende und mit dem Affektiven spezifisch verbundene Eigenlogiken und Operationsweisen heraus. Diese vier affektiven Grundoperationen entscheiden ihrer Position zufolge über die Art und Weise, in der Elemente und Qualitäten des Films zwischen Zuschauer und Leinwandgeschehen überhaupt zur Erscheinung gelangen und verteilt werden. Dabei buchstabiert sie im Einzelnen durch, wie die affektiven Operationen je für sich und in ihrer wechselseitigen Überlagerung zum eigentlichen Medium der Verschränkung von Leinwandgeschehen und Zuschauerkörper werden. Mit diesen Überlegungen zur medientechnischen Verfertigung von Affekten im Kino und der affektiven Transformation desselben, grenzt Voss ihren Ansatz von anderen philosophischen Affekttheorien ab und zwar speziell von deren anthropozentrischer Ausrichtung. Stattdessen hebt sie in einem dezidiert medien- und technikphilosophischen Sinne die ‚anthropomediale Verschränkung‘ von Organischem und Technischem in der Filmerfahrung hervor. Die Frage nach dem Wissen des Films erweist sich in diesem Zugriff als eine Funktion affektsteuernder Medialität, wobei der Affektbegriff als verbindendes Glied zwischen einer Philosophie der Gefühle und einer Phänomenologie der filmischen Erfahrungskonstitution fungiert. In ihrer Analyse von Marclays *THE CLOCK* werden sodann ganz konkret die unterschiedlichen Schichten der filmspezifischen Zurichtung des affektiven Erlebens freigelegt.

Oliver Fahle wiederum interessiert sich in seiner Erkundung des Terrains der Filmphilosophie für die Verschränkungspotenziale von Film und Philosophie jenseits der Präsenz-betonenden Affektsteuerung und stärker in Bezug auf die genuine Historizität. Er geht von der Annahme aus, dass das Wissen des Films eine Geschichte hat und sich kumulativ entwickelt. Durchaus in Fortführung eines Gedankens von Godard, der für sich und seine Generation von Filmemachern in Anspruch nahm, dass sie die ersten gewesen seien, die wirklich gewusst hätten wer Griffith war – also die ersten, die Filme im Bewusstsein einer Geschichte des Films als Kunstform gedreht hätten – stellt Fahle die These auf, dass Filme der Gegenwart mit Theorie und Philosophie aufgeladen sind, weil die Geschichte des Films und seiner Reflexion unweigerlich in sie mit eingeht. Gleichzeitig aber rückt Fahle dezidiert

von etablierten Ordnungskategorien der Filmwissenschaft wie Autor, Oeuvre, Genre und Nation ab und argumentiert, dass die Denkooperationen, an denen sich die Modernisierungsbewegungen des Films beobachten lassen, als Eigenbewegungen des Films aufzufassen sind und damit auch als Entfaltungen einer Handlungsmacht des filmischen Bildes. Während Selbstbestimmungen des Films in der Fachliteratur in der Regel mit dem Konzept der Selbstreflexivität bezeichnet werden, die letztlich immer an die Instanz des Autors zurückgebunden wird, schließt Fahle den Begriff des „Außen“ bei Maurice Blanchot und Michel Foucault an, um das ständige Herausücken des Films aus seinen audiovisuellen Bestimmungen und sein Verweisen auf sein eigenes, für ihn konstitutives Anderes in den Blick zu nehmen. In augenfälliger Weise zeigt Fahle das Aufkommen des Außen unter anderem anhand einer Analyse von Godards Kurzfilm LETTRE À FREDDY BUACHE auf, einem filmischen Porträt der Stadt Lausanne, das von der Stadt bewusst kein Bild gibt, sondern sie im Außen belässt und stattdessen von der Bewegung der Überschreitung der inhärenten Grenzen des Films in der Montage, der Bildkomposition und des Tonschnitts handelt.

Die Frage nach der Historizität des Wissens des Films stellt Vinzenz Hediger schließlich in seinem Beitrag noch einmal umgekehrt und treibt die Untersuchung der Handlungsmacht des Films ins Feld der Geschichte ein. In einer Paraphrase von Benjamins Frage, was denn vom System der Künste noch übrig bleibt, wenn es erst einmal den Film gibt, fragt Hediger danach, was Geschichte und historische Erfahrung sind, wenn es den Film gibt. Den Ausgangspunkt seiner Untersuchung bildet eine Auseinandersetzung mit einem bekannten rhetorischen Muster der Filmkritik: Der Evaluation der Faktentreue von Historienfilmen. Hediger beschreibt dieses Muster, in Abwandlung von Agambens Begriff der „anthropologischen Maschine“, als „historistische Maschine“, als diskursive Vorrichtung, die mit unvermeidbarer Insistenz den Film an den Kriterien geschichtswissenschaftlicher Verifikationsverfahren misst. Hediger liest das Wirken der historistischen Maschine symptomatisch, als Ausdruck der Ahnung, dass der Film über eine autonome Handlungsmacht verfügt, die möglicherweise genau jenes Terrain der Erfahrung zu transformieren vermag, das die Geschichtswissenschaft als das angestammte Feld ihres eigenen Wirkens versteht. Im Sinne von Kracauers Diktum, demgemäß der Film, „dieses Geschöpf der Gegenwart“, immer als Fremdling in die Vergangenheit eintritt, schlägt Hediger vor, diese Autonomie des Films mit dem hegelschen Begriff der Aufhebung zu fassen: Aufhebung im Sinne

der Feststellung und zugleich der Negation jenes Abstandes zwischen Vergangenheit und Gegenwart, der überhaupt erst das ermöglicht, was wir historische Erfahrung nennen. Den Enthusiasmus, mit dem das Publikum in der Regel den Clipmontagen von Christian Marclay begegnete, liest Hediger in seiner Analyse schließlich ganz in diesem Sinne als Affekt im Angesicht einer Revolution der Geschichte durch die Kunst und der Kunst durch den Film.

Versuchsanordnungen, so wissen wir aus der neueren Wissenschaftsforschung, dürfen dann als produktiv gelten, wenn sie nicht nur die ursprünglich gestellten Fragen beantworten helfen, sondern auch neue Fragen aufwerfen, auf die man vor dem Versuch noch gar nicht gekommen wäre. In diesem Sinne ist auch die in diesem Band entwickelte Versuchsanordnung nur ein Anfang, und ihre Produktivität wird sich danach bemessen, wie viele Fragen sich nach der Lektüre stellen, die vor dem Öffnen des Buches noch nicht im Raum standen. Denn Filmphilosophie im hier vertretenen Sinne wird sich auf lange Sicht eben nicht durch ein kanonfähiges ‚immer schon‘ rechtfertigen, sondern durch ihr produktives ‚immer wieder, und immer wieder anders.‘



## Agentur

### I

#### 1.

Zur Kontur der Medienphilosophie, wie sie sich bislang entwickelt hat, gehören neben der unausgesetzten Arbeit an Begriffsbestimmungen des Medialen und der Medialität insbesondere zwei Hauptanliegen. Das eine richtet sich auf die Materialität und das Material der Medien, auf spezifische Materialien – Glas, Luft, Zelluloid, Papier, Silizium – und materieller Dinge und Anordnungen – Projektionsapparaturen, Gebäude, Sicht- und Messgeräte, Schreib- und Werkzeuge. Sie sind selbst nicht sinnförmig, haben aber Anteil an den Erfahrungen, an den Sinngebungs- und Reflexionsleistungen, die durch Medien ermöglicht und erbracht werden. Das interessiert die Medienphilosophie. Das andere Anliegen dagegen gilt der Erfassung von Medien als relationale und operativ wirksame Größen: Medien sind relativ, sie sind in Beziehungsgefüge eingelassen und zudem selbst nur als Beziehungsgefüge adressierbar; sie stellen Beziehungen her und ermöglichen oder verwirklichen Eingriffe in bestehende Verhältnisse und sind daher über die Bezugnahmen und Veränderungen ausgewiesen, die sie vornehmen.<sup>1</sup>

Die materielle Anordnung einerseits, die relationale und operative Leistung andererseits, die Medien aufstellen und erbringen und selbst sind, können aber nicht nur begrifflich gefasst und beschrieben werden. Sie werden vielmehr ihrerseits auch von und in Medien verkör-

---

<sup>1</sup> Für den Eingriffscharakter des Films S. Pier Paolo Pasolini, „La lingua scritta della realtà“, in: ders., *Empirismo eretico*, Milano, 1972. S. zur Relationalität des Medialen beispielhaft Joseph Vogl, „Medien-Werden: Galileis Fernrohr“, in: Lorenz Engell, Joseph Vogl (Hrsg.), *Mediale Historiographien*, Weimar, 2001, S. 115–124 (hier S. 121 f).

pert, beobachtet und dargestellt.<sup>2</sup> Die folgenden Überlegungen gehen davon aus, dass dies markant im Film geschieht.<sup>3</sup> Der Film hegt ein mindestens implizites Wissen um das Verhältnis von Materialität und Operativität, auch um den Umschlag vom einen ins andere, das Medien – auf je verschiedene Weise – ausmacht und auszeichnet. Dieses Wissen des Films soll hier wenigstens ansatzweise freigelegt werden. Die These, die die folgenden Überlegungen einlegen, lautet dabei, dass aus der Sicht des Films nicht nur bloße Operativität, sondern im engeren Sinne sogar Handlungsfähigkeit und Handlungsvollzug in Rede stehen. Von bloßer Operation unterscheidet sich die Handlung mindestens und spätestens dann, wenn ihr Absicht unterstellt werden kann. Ob und wann bestimmte Operationen auch schon unterhalb dieser Schwelle, beispielsweise durch bloße Ausrichtung, bereits als Handlungen aufzufassen sind, wird hier zunächst nicht thematisiert.<sup>4</sup> Wo Operationen aus – wie auch immer über vielfältige Relationen komplex verteilten, multiplen – Verursachungsverhältnissen hervorgehen, oder auch bloß kontingent als Effekte eben materieller und medialer Anordnungen beschreibbar sind, da qualifizieren sich Handlungen mindestens dadurch, dass ihnen eine wie auch immer verteilte Urheberschaft unterstellbar ist. Sie haben daher, so setzen wir hier zunächst voraus, den Charakter des Vorhabens – verwirklichter oder stecken bleibender, wirksamer oder folgenloser, scheiternder oder gelingender, abbrechender oder vollständiger oder beständig wechselnder Projekte. Bei der Untersuchung des Umschlags von Operation in Handlung wird es also darum gehen festzustellen, unter welchen Bedingungen den materiell wirksamen Operationen Absichtlichkeit attestierbar ist.

Die Absichten, die den Handlungen unterstellt werden und sie begründen, werden dabei mindestens ebenso verteilt, komplex und relational verschränkt sein wie die Ursachen der Operationen. Aber im Bereich der Handlungen haben wir es z.B. mit der Annahme instru-

2 Der Begriff der ‚Darstellung‘ wird hier und im Folgenden in der ganzen Bedeutungsbreite benutzt, den er im deutschen Sprachgebrauch annehmen kann: Im Sinne der Repräsentation (etwa der bildlichen oder szenischen Darstellung eines Geschehens), im Sinne der Freilegung (in dem Sinne, in dem ein Anatom ein Körperorgan freilegt) und im Sinne der Herstellung oder Bereitstellung (wenn etwa der Haushälter eine benötigte Summe ‚darstellt‘).

3 Der Terminus ‚Film‘ wird hier nicht speziell für das Zelluloidbild benutzt, sondern trifft – medienwissenschaftlich zweifellos inkonsequent – hier vereinfacht unterschiedslos alle bewegten Bilder, unbeschadet der Frage nach ihrem Träger.

4 Christiane Voss führt dafür den Begriff der „Taxis“ ein: dies., „Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen“, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 2, 2010, S. 169–184 (hier: S. 176 ff).

menteller Zwecke zu tun, mit – auch taktischen oder strategischen – Zielen und eben auch mit Sinnsetzungen. Dies darf nicht mit den linearen und einsinnigen Zuschreibungen verwechselt werden, die häufig für den Bereich des Instrumentellen und mitunter auch des Sinnhaften ausgemacht werden<sup>5</sup>. Auch Absichten, Zwecke und Sinnvorgaben sind wie immer verteilt, multipliziert, relationiert, verfehlt, unerreichbar, gekreuzt, verschränkt, bedingt, gebrochen und gestört. Genau dafür bildet, so wird zu zeigen sein, das Medium Film ein Modell aus, das im Folgenden unter dem Begriff der ‚Agentur‘ entfaltet werden soll. Kurz, der folgende Beitrag bemüht sich darum, in die medienphilosophische Szene, auf der heute Materialität und Operativität interagieren, zusätzlich, und zwar mit dem Film und mit dem Begriff der ‚Agentur‘, das Moment der Handlung und damit der Intentionalität einzutragen. Genau dies nämlich scheint die Position speziell des Films zu sein. Film beobachtet und beschreibt das Verhältnis speziell materieller, dinglicher Anordnungen einerseits und als absichtlich unterstellter Handlungen – etwa als Figurenhandeln – andererseits, sowie den steten Umschlag beider ineinander. Er geht im Übrigen, das können wir hier nicht vertiefen, auch selbst aus eben einem solchen Wechselspiel, einer ‚Agentur‘ – in der Filmproduktion, im Studio etwa – hervor und in ein solches – in der Aufführung des Films in Agenturen wie dem Kino oder dem Fernsehen oder der Kunstinstitution – wieder ein und darin auf<sup>6</sup>. Durch die Nachzeichnung der Leistung des Films zur Darstellung komplexer Handlungsverhältnisse und zum Verständnis des Entstehungszusammenhangs von Handlung in der ‚Agentur‘ soll zugleich ein Beitrag, den der Film zum Wissen von den Medien beisteuert, explizit gemacht und auch eine weitere medienphilosophische Ausleuchtung des Films als Medium vorgenommen werden.

Das bedeutet keinesfalls, daß nun der Film – oder irgend ein anderes Medium – auf seine Beobachtung von Handlungsbedingungen und Handlungsvollzügen und den Umschlag beider ineinander beschränkt und festgelegt werden soll. Selbstverständlich hat Handlung auch für

5 Vgl. dazu Lorenz Engell, „Ausfahrt nach Babylon“, in: ders., *Ausfahrt nach Babylon. Essays und Vorträge zur Kritik der Medienkultur*, Weimar, 2000, S. 263–303 (hier S. 269 ff).

6 Vgl. dazu Lorenz Engell, „Kinematographische Agenturen“, in: Lorenz Engell, Jiri Bystricky, Katerina Krtilova (Hrsg.), *Medien denken. Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern*, Bielefeld, 2010, S. 137–156; Lorenz Engell, „Eyes Wide Shut. Die Agentur des Lichts – Szenen kinematographisch verteilter Handlungsmacht“, in: Ilka Becker, Michael Cuntz, Astrid Kusser (Hrsg.), *Unmenge. Wie verteilt sich Handlungsmacht?*, München, 2008, S. 75–92.

den Film eine Außenseite. Sie ruht etwa auf Voraussetzungen und auf Relationierungen auf, die ihrerseits keineswegs immer schon handlungsförmig sind. Das naheliegendste Beispiel dafür wäre im Fall des Films womöglich die Wahrnehmung. Wahrnehmungen und Handlungen mögen aufeinander bezogen sein und ineinander umschlagen, aber sie sind nicht identisch. Gerade die Wahrnehmungsgebundenheit des filmischen Handlungsuniversums macht eines seiner Spezifika aus. Auch das – filmische, also das dargestellte wie das im Kino verwirklichte – Erleben kann als Komplement des Handelns ausgemacht werden: Veränderungen, denen eine (Mit-)Verursachung außerhalb des sich verändernden Feldes, etwa einer Person, zugeschrieben wird, werden als Erleben gefasst, solche dagegen, die die zugeschriebene Urheberchaft in sich selbst tragen, als Handlung.<sup>7</sup> Eine weitere Außengrenze der Handlung ist in ihrem Verhältnis zur Reflexion zu vermuten; und ganz wie bei der Wahrnehmung gibt es dabei dennoch vielfältige Kopplungen und Übergänge zwischen beiden.

## 2.

Die gesamte hier vorgetragene Überlegung situiert sich dabei natürlich in einem bestimmten theoretischen Rahmen. Fragen nach der Handlungsmacht, ihrer Herkunft, ihrer Entstehung und ihrer Verteilung zwischen Subjekten und Objekten, sind seit längerem in den Fokus von Soziologie, Anthropologie und Wissenschaftsforschung gerückt. Sie sind zudem medienhistorisch und in Sonderheit medienphilosophisch gewendet worden. Diese letztere Wendung ergibt sich daraus, daß der Status von Medien in diesem Zusammenhang diskutiert werden muss: Medien sind selbst im Zwischenraum zwischen dem Handeln und dem Erdulden oder dem Erleben, auch zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven angesiedelt und operieren dort. So sind sie etwa von dinglichen, objektiven Sachverhalten, etwa technischen Apparaturen und anderen, auch ästhetischen Materialitäten nicht ablösbar. Zugleich wird ihnen medientheoretisch eine Mitwirkung etwa an kognitiven Leistungen zugeschrieben, an Erkenntnis-, Wahrnehmungs- und allgemein Bewusstseinsleistungen, aber auch an Affektlagen und Emotionsproduktionen. Die Mitarbeit der Medien gilt nicht nur, wie bei den Schreibzeugen Friedrich Nietzsches und schon früher

<sup>7</sup> Zur Differenz von Handeln und Erleben Niklas Luhmann, *Soziale Systeme*, Frankfurt am Main, 1984, S. 159–162.

der Arbeitsstube Georg Christoph Lichtenbergs,<sup>8</sup> unseren Gedanken, sondern auch unseren Handlungen in allen Bereichen der Verrichtung. Diese Mittlerfunktion der Medien, ihre mittlere Lage zwischen anderem, wird bei einzelnen Autoren sogar als Urheberschaft nicht nur an den Beziehungen zwischen Subjekten und zwischen Subjekten und Objekten gelesen, sondern an den aneinander vermittelten Instanzen selbst.<sup>9</sup> Die Unterscheidung von Subjekt und Objekt, von handlungsmächtigen und behandelten Größen, wäre dann selbst Produkt eines Mediums. In anderer Perspektive jedoch sind Medien beschreibbar als Werkzeuge, durch die Subjekte auf Objekte (oder andere Subjekte) einwirken, als Instrumente eines – kommunikativen, epistemischen, ästhetischen oder politischen – Handelns. Durch sie hindurch und mit ihrer Hilfe werden Wirkungen und Effekte erzielt oder Intentionen verwirklicht. Zugleich jedoch tragen sie sich in einer noch zu klärenden Weise selbst mit eigenen Handlungs- und Wirkungsbeiträgen, mit Eigeneffekten und, in aller Vorsicht, möglicherweise mit so etwas wie Eigenintentionen, in das, was sie leisten und bewirken, ein.

Innerhalb der Medientheorie sind daher selbstverständlich bereits prominente Konzepte etabliert, die eben diesen Problemhorizont aufspannen, indem sie die Verhältnisse materieller Anordnungen und operativer Veränderungen etwa im Gefüge von Machtausübung oder den Prozessen der Wissensgenerierung zu fassen versuchen. Dazu zählen neben dem Systembegriff etwa das Modell des Dispositivs oder jüngst dasjenige des Akteursnetzwerks. Allesamt nicht medientheoretischer Herkunft, sondern soziologischer und wissenschaftshistorischer Forschung verdankt, haben sie dennoch der Medientheorie entscheidende, ja tragende Impulse verliehen. Entsprechend sind sie auch herangezogen worden, um die Funktion und Funktionsweise des Mediums Film zu erhellen. Dies wurde besonders da fruchtbar und wichtig, wo es, in der wichtigen Abhebung eines medienwissenschaftlichen Verständnisses von traditioneller Filminterpretation, darum ging, Film, und besonders Spielfilm, jenseits konventioneller Handlungskategorien, in Sonderheit derjenigen des Figurenhandelns, zu fassen und Filmhandeln zunächst einmal medientheoretisch eben auf bloßes intentionsfreies Operieren zurückzuführen.<sup>10</sup>

8 Vgl. Georg Christoph Lichtenberg, *Aphorismen*, Zürich, 1958, S. 102.

9 Vgl. Dieter Mersch, „Meta/Dia. Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen“, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 2, 2010, S. 185–208.

10 Zum Systembegriff folge ich Niklas Luhmann, *Soziale Systeme*, a.a.O.; zum Begriff des Dispositivs Gilles Deleuze, „Was ist ein Dispositiv?“, in: Francois Ewald, Bernhard Waldenfels (Hrsg.), *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt

Diese Versuche haben jedoch ihre Grenzen und können, wo es um die (Rück)Gewinnung eines medien- und speziell filmphilosophisch grundierten Modells der Handlung und der Handlungsträgerschaft geht, die Überlegung nur in Teilen anleiten. Der Systembegriff etwa, so wie er namentlich von der soziologischen Systemtheorie in hoher Komplexität zur Verfügung gestellt wird, ist zwar ausdrücklich an Operationen und Relationen – nämlich an Kommunikationsakten – interessiert, nicht aber an den medienphilosophisch relevanten materiellen Voraussetzungen, Substraten und der Dinggebundenheit solcher Operationen<sup>11</sup>. Der ebenfalls hervorragend ausgearbeitete und differenzierte Dispositivbegriff beschreibt zwar die dominante Mitwirkung materieller, objekthafter Anordnungen an immateriellen Symbol- und Verhaltensordnungen, etwa in Herrschaftsverhältnissen oder psychischen Zusammenhängen. Dabei kommt den Faktoren der Verfertigung, der Einrichtung und der Kontrolle des Verhaltens der Subjekte besonderes Gewicht zu. Das Modell des Dispositivs stellt aber gerade nicht die Handlung im Sinne der Urheberschaft, der zuschreibbaren Handlungsmacht und intentionaler Relation zur Debatte. Vielmehr wird eben die Reduktion von Handlung auf Operativität mithilfe des Dispositivmodells fassbar gemacht. Nicht die Handlungsspielräume, Absichten und Vorhaben der relationierten und verfertigten Subjekte und Objekte werden im Dispositiv beobachtbar, sondern deren wechselseitige Einhegung, Kontrolle und Reduktion.

Das Modell des Akteursnetzwerks schließlich entwickelt dasjenige des Dispositivs fort. Es kommt dem hier verfolgten Interesse eindeutig am nächsten, so dass die hier vorgeschlagene ‚Agentur‘ des Films leicht als eine Modifikation des Akteursnetzwerks zu lesen ist. Es ist hoch geeignet, die vielfältigen Ramifizierungen und Rekursionen zu beschreiben, durch die die operative Verfertigung materieller wie immaterieller Objekte – etwa: Wissensbestände – verläuft. Aber auch hier ist Intentionalität nur schwach thematisiert und damit intentionsgesteuerte Handlung, trotz des Bestehens auf dem Akteursbegriff, schwer

---

am Main, 1991, S. 153–162; zur Theorie der Akteursnetzwerke S. Andrea Belliger, David J. Krieger, *Anthology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielfeld, 2006.

11 Dies zeigt sich z.B. in Luhmanns Umstellung der Differenz von „Ding“ und „Medium“ bei Fritz Heider auf diejenige von „Form“ und „Medium“, vgl. Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 1997, S. 190–202; allerdings unterzieht Luhmann die Beziehungen zwischen technischen Bedingungen und kommunizierter Information in seinem späten Aufriss einer genaueren Betrachtung und definiert sie als „strukturelle Kopplung“: vgl. ebd., S. 302.

konturierbar. Zudem ist, anders als in den Modellen des Systems und des Dispositivs, die Abgrenzung eines Netzwerks nach Außen, sein Verhältnis zu anderen Netzwerken etwa, nicht fokussiert, wie sie andererseits für die ‚Agentur‘, die der Film darstellt, immer auszumachen ist; die Konnotation der ‚Agentur‘ als Institution weist darauf ebenso hin wie die notwendige Begrenztheit in Raum und Zeit, die (ein) Film als Produkt und als Wahrnehmungsobjekt materiell aufweist. Der Begriff des Netzwerks konnotiert zudem stets eine Strukturgebung über je gebündelte, aber identifizierbare, adressierungsförmige oder vektorielle Einzelrelationen und Einzeloperationen. Diffusere Anordnungen, die von feldartig aufgespannten Potentialen, von Bindungskräften und Verhältnissen loser Kopplungen geprägt sind, können in Netzwerkbegriffen und -bildern dagegen nur schwer sichtbar gemacht werden. Speziell für ästhetische Verhältnisse und ästhetisch kodierte Handlungsfelder jedoch, mit denen wir es hier beim Film zu tun haben, sind derlei Felder wichtig und kennzeichnend. Nicht zuletzt handelt es sich beim Filmbild selbst materiell nicht um ein Netzwerk, sondern um ein – wenn auch charakteristischerweise beweglich – umgrenztes visuelles Feld und einen mit ihm – auch gegenstrebig – verschränkten Klangraum. Hier zeigt sich, dass das Modell des Akteursnetzwerks ebenso wenig wie dasjenige des Dispositivs für ästhetische, sondern für kognitive, epistemische bzw. für politische Konfigurationen entwickelt wurde.

Das hier vorgeschlagene Modell der Agentur nun will den Komplex der Handlungsmacht speziell für das bewegte Bild aufschlüsseln. Dabei geht es nicht nur um einen Versuch zur Bestimmung des bewegten Bildes als ein spezifisches Medium mit spezifisch konfigurierter und konfigurierender Handlungsmacht. Vielmehr geht es darum, dass das bewegte Bild ein hervorragendes Instrument oder Medium ist, das diesen gesamten Problemhorizont des verteilten Handelns und der medialen Konfiguration von Handlungsmacht wiederum sichtbar macht, thematisiert und reflektiert. Das bewegte Bild selbst wirft Fragen nach der Handlungsmacht, ihrer Verteilung und ihrer Organisation – eingeschlossen die jeweils eigene, kinematographische – auf und ventiliert sie; es führt Debatten und erprobt mögliche Antworten, um deren Freilegung und Diskussion es hier in filmphilosophischem Zugriff gehen soll.

Wir gehen also von der Hypothese aus, dass das bewegte Bild es – nicht nur, aber in bezeichnender Weise – mit unterstellten, operativen Absichten und mithin Handlungen zu tun hat, dass es Handlungen der verschiedensten Art aufzeichnen, darstellen, zeigen oder vermitteln,

weitertragen und auslösen kann. Nicht zuletzt geht es selbst aus komplizierten Handlungsanordnungen hervor. Dabei, so weiter die Annahme, entwirft es ein spezifisches Bild der Handlung und der Handlungsverhältnisse, nämlich eben das der ‚Agentur‘, in dem Handlung aus materiellen Anordnungen entsteht oder im Verein mit ihnen möglich wird; damit ist schon gesagt, dass darin Handlung auf Relationen erstens aufruft und sie zweitens durch Relationierung auch hervorbringt, reproduziert und plastisch transformiert. Dabei, so die nochmals weiter gehende Behauptung, entwirft und repräsentiert sich das bewegte Bild zugleich selbst als ‚Agentur‘, als eine komplex binnenrelationierte und binnenoperative, schließlich aber zumindest mit-handelnde Instanz, als handlungsbeteiligte Größe eigenen Rechts und Zuschnitts. Kurz: Es handelt auch.

Diese Auffassung des Films vom Handeln der ‚Agentur‘ könnte von großer Relevanz sein, so wäre schließlich zu spekulieren. Sie könnte in genau dem Maße ausgreifen, in dem das bewegte Bild in allerlei Formen und über vielfältige technische und institutionelle Wege immer weiter in relevante Bereiche des Alltagshandelns, des Wissenschafts- und des Kunstgeschehens vordringt, von den Kinoleinwänden und den Fernsehbildschirmen ausgehend und sie hinter sich lassend. Eine Freilegung dieses dem bewegten Bild eingeschriebenen, in es eingefalteten und von ihm erarbeiteten Wissens wie auch die eigene Praxis des Films als Handlungsfeld würden dann einen wichtigen medienphilosophischen Ort einnehmen. Sie würde möglicherweise unsere Auffassungen von medial produzierten Handlungen, Handlungsverläufen und -effekten, von Handlungsmacht und Handlungsorten, von Handlungsträgern, von Urhebern, ihren Absichten, Instrumenten und Aufträgen und schließlich von der Beschaffenheit dessen, was, jenseits bloßer Effekte, mit ‚Absicht‘ und ‚Intention‘ beschrieben werden kann, überhaupt bereichern. Das könnte mindestens da angebracht sein, wo wir es in zunehmendem Maße mit Dynamiken bewegter Bilder in zahlreichen Feldern der Praxis, auch außerhalb des Kinos, zu tun haben.

Ein besonderes Gewicht legen die folgenden Überlegungen auf den Aspekt der Zeit. Dies hat zwei Gründe. Zum einen kann die Zeit neben der Sichtbarkeit als ein besonders zentrales Bestimmungsstück des bewegten Bildes angenommen werden. Die Ermöglichung und Organisation kinematographischen Handelns durch Zeit, die Produktion von Zeit durch kinematographisches Handeln und schließlich die diesem Handeln implizite Reflexion auf Zeit und Zeitigung bilden deshalb, so der Vorschlag, einen Kernbereich, in dem die aufgeworfenen Fragen virulent werden können. Zum zweiten aber kann als eine Minimalvor-



aussetzung für das Vorliegen von Absichten und Intentionen, wie sie für unsere Fragestellung nach der Handlung zentral sind, angenommen werden, dass sie an die Unterscheidung von Soll-Zustand und Ist-Zustand geknüpft sind, also eines zukünftigen von einem gegenwärtigen Zeitpunkt. Das schließt natürlich auch den Umkehrfall ein, etwa in der absichtlichen Gefahrenabwehr.<sup>12</sup> Ein zweites Schwergewicht liegt dann auf der Untersuchung der Eigenlogik oder des Eigengewichts des bewegten Bildes im Kontext der zahlreichen Handlungszusammenhänge, in die es eingelassen ist. Es geht dabei also um die eigenen Absichten des Filmbildes im Kontext derjenigen seiner Macher und seiner Rezipienten; und dies durchaus da, wo das Filmbild, die Filmerzählung diese Absichten selbst artikulieren oder ablesbar machen, genauer: wo sie eine Zuschreibung solcher Eigenabsichten veranlassen. Zu vermuten ist, dass eine Absicht da in besonderem Maße ables- oder zuschreibbar wird, wo sie – so wie die von ihr getragene Handlung – durchkreuzt oder aber, durchaus noch im Verlauf der Handlung oder der Vorgänge, verschoben und abgeändert werden kann.

Dabei können wir – es geht um Film – ganz deskriptiv und einfach beim Naheliegenden und Ausdrücklichen beginnen. Die spezifische Fassung, die das bewegte Bild dem Problem der Handlungsmacht verleiht, verdichtet es unter nämlich anderem in einer einschlägig gefassten Figur, einem Figuren- und Figurationstyp sogar, der ein ganzes Genre prägt, so die These der folgenden Darlegungen. Es handelt sich dabei um eine regelrechte und wiederkehrende Leinwand- und Bildschirmfigur, eine menschliche noch dazu: um die Figur des Agenten, beispielsweise des Geheimagenten, und um die Versammlung solcher Agenten zu Agenturen.

### 3.

In der Auffassung dessen, was ein Agent sei und was den Agenten als auf spezifische Weise handlungsmächtige Figur auszeichne, orientieren wir uns zunächst an dem höchst instruktiven Modell des Anthropologen Alfred Gell.<sup>13</sup> Es hat für unser Anliegen den großen Vorteil, ganz

<sup>12</sup> Vgl. dazu Elena Esposito, „Die offene Zukunft der Sorgeskultur“, in: Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hrsg.), *Gefahrensinn*, München, 2009, S. 107–114; vgl. a. Joseph Vogl, „Der Angriff der Zukunft auf die übrige Zeit“, ebd., S. 101–106.

<sup>13</sup> Hierzu und zum Folgenden Alfred Gell, *Art and Agency. An anthropological Theory*, Oxford, 1998; Alfred Gell, *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams*, London, 2006.