

Joachim Paech

Paradoxien der Auflösung und Intermedialität

»Das Mädchen und der Vater. Das Mädchen: ›Warum haben die Dinge eigentlich Umrisse.« Fragezeichen nicht vergessen. Der Vater: ›Haben sie welche? Ich bin nicht sicher. Und von welchen Dingen sprichst Du?«

Jean-Luc Godard: *Passion*, 1982
(Godard seinerseits zitiert Gregory Bateson:
Ökologie des Geistes, Frankfurt 1985, S. 60)

Einleitung

Dort, wo der Vater in Godards Film »*Passion*« (1982) spricht, auf der Leinwand des Kinos oder dem Monitor, gibt es keine Dinge, nur projizierte Figuren in Bewegung (und Töne), die wir nicht nur voneinander, sondern auch in ihren medialen Relationen mit unserem Wissen durch unsere Beobachtung unterscheiden können, weil diese Unterscheidungen im Medium, in dem wir sie beobachten, bereits getroffen sind: Wir sehen Figuren, nicht weil die ›Dinge Umrisse haben‹, sondern weil wir sie von anderen unterscheiden können, die sie nicht sind. Formen der Unterscheidung für die Beobachtung sind u. a. Hell-Dunkel-Werte, Farben, Kontraste, Positionen im Bildraum und deren Veränderung in der

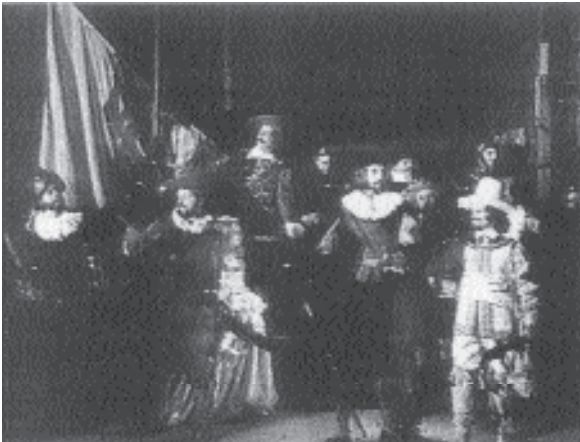


Abbildung 1: Jean-Luc Godard: *Passion*, 1982 (Rembrandt).

Bewegung. Auch Bewegung selbst scheint eine Form der Unterscheidung von Figuren zu sein. Schließlich beobachten wir eine weitere Unterscheidung, die uns darüber informiert, daß einige der Figuren durch ein anderes Medium definiert sind, nämlich die Malerei, die jedoch nur als ›Malerei‹ (szenisch) figuriert und als Form dieses ›Mediums selbst‹ abwesend ist.



Abbildung 2: Jean-Luc Godard: *Passion*, 1982 (Vater und Tochter).

Was bedeutet es, wenn man sagt¹, daß Godard die Malerei, die eine historisch und kulturell definierte Form ihres Mediums ist, in den Film, eine andere Medienform, hinein aufgelöst hat? Sollte Godards Film beides zugleich sein, Film und Malerei, das eine im anderen? Die Tatsache, daß die Malerei in Godards Film nicht einmal im Medium ihrer Form des gerahmten Bildes von Bewegungslosigkeit z. B., sondern als

¹ Vgl.

- Joachim Paech: *Passion oder die EinBILDungen des Jean-Luc Godard*, Frankfurt 1989 (Kinematograph 6).
- Jean-Louis Leutrat: Des traces qui nous ressemblent, in: *Revue Belge du Cinéma*, 1989, Nr. 22/23, S. 127–135.
- Klaus Krüger: Jean-Luc Godards *Passion*. Kunst als Wirklichkeit postmoderner Imagination, in: Korte, Zahlten (Hg.): *Kunst und Künstler im Film*, Hameln 1990, S. 81–92.
- Jürgen E. Müller: Malerei, Video und Film. Jean-Luc Godard und die Passion des Bilderschaffens, in: J. E. Müller/M. Vorauer (Hg.): *Tendenzen des Spielfilms der 70er und 80er Jahre*, Münster 1993, S. 237–251.

bloße Figuration ihrer Medien- (*Malerei*), Stil- (*Rembrandt*) und Figurenunterscheidungen (*Nachtwache*) anwesend ist, läßt vermuten, daß es sich auch nicht um die Auflösung einer Medienform in eine andere handelt, sondern um die Figuration dieser Auflösung, Auflösung als eine Figur der Intermedialität.

Im folgenden soll es um ›Paradoxien der Auflösung‹ auch als Figur der Intermedialität gehen. Die Verwendung einiger Termini, die dabei eine Rolle spielen werden, ist bereits am Beispiel aus dem Film Godards angedeutet worden: Von der Malerei, vom Film und analog von der Fotografie oder dem Video kann nicht mehr schlicht von ›Medien‹ gesprochen werden, sondern es muß beim Film zum Beispiel unterschieden werden zwischen der Form eines Mediums und dem Medium einer Form. Zu klären ist, was jeweils unter Medium und unter Form verstanden wird. Außerdem sind Figuren des Films und der Malerei von der Art und Weise unterschieden worden, in der die Form medialer Realisierung ›figuriert‹, zum Beispiel als ihre Auflösung. Schließlich wird behauptet, daß die Auflösung eine ›Figur der Intermedialität‹ sei, die paradox strukturiert ist, wobei offen bleibt, ob zu den ›Paradoxien der Auflösung‹ nicht gerade gehört, daß sie zur ›Auflösung von Paradoxien‹ beitragen.

Nicht erst, wenn sie in ihrer Beziehung der Intermedialität beobachtet werden, verlieren Medien die Umrisse ihrer Dinglichkeit, dann jedoch ist offensichtlich, daß es nicht einzelne Werke, Werkzeuge, Apparate oder andere Objekte der materiellen Realität sind, die medial in Beziehung gesetzt werden können, sondern Formen, die Medien und Medien, die Formen unterscheiden lassen. Das Medium einer Skulptur etwa ist nicht der Stein, aus dem sie ebenso wie aus Eisen oder Bronze gemacht sein kann, sondern das, was sie als Skulptur, d.h. als Form, vom Stein, Eisen oder Bronze unterscheidet und als Form im Raum beobachtbar macht. Aber auch das jeweilige Material macht einen Unterschied als Form der Unterscheidung zwischen einer steinernen, eisernen oder bronzenen Skulptur. Die Fotografie einer Skulptur dagegen läßt sie auf ihrer Oberfläche in Formen, die als Medien ihrer Unterscheidung von anderen Formen, zum Beispiel vom Grund, dienen, womöglich deutlicher ›als eine Skulptur‹ beobachten als jene Formen, die sie von unterschiedlichen Medien (ihren Materialien in diesem Fall) unterscheiden.

Fotografie als Form ihres Mediums ist durch eine ganze Reihe ihrer Voraussetzungen der Produktion und ihrer Funktion der Kommunikation bedingt, und in vielen unterscheidet sie sich deutlich zum Beispiel von der Malerei; als Medium ihrer Form(en) gelten die Bedingungen

ihrer Unterscheidbarkeit, von denen einige (z.B. Gesetze der Optik) sich von der Malerei unterscheiden, während andere (z. B. Farben, Hell-Dunkel-Kontrast, Komposition) beiden gemeinsam sind. In diesem Zusammenhang ist ebenfalls von Auflösung die Rede: Hohe Auflösung etwa läßt das Medium zur Form transparent werden, indem die Form des Mediums unsichtbar wird, was eine hohe Definition der Differenz der Formen und damit ihre Prägnanz² zur Folge haben kann.

Intermedialität³ kann nur auf der Ebene der Formen ihrer Medien stattfinden, ihre Differenz figuriert ihrerseits als Form, in der sich die Medien unterscheiden und in Beziehung setzen (lassen). So macht die erhebliche Differenz ihrer medialen Formen eine intermediale Beziehung zwischen Skulptur und Fotografie (oder Film) unwahrscheinlich oder zumindest nur in sehr begrenztem Maße möglich⁴; so läßt die offensichtliche Nähe einiger ihrer wesentlichen medialen Formen die Intermedialität zwischen Fotografie und Film fast selbstverständlich erscheinen. Der Film gilt dann als spezifische Weiterentwicklung des fotografischen Mediums⁵, und erst die Form der Differenz zwischen beiden, in der zum Beispiel die Bewegung oder ihre dispositive Struktur figurieren, definiert ihre Intermedialität. Kaum Vergleichbares läßt sich (vorläufig) beispielsweise über die Intermedialität von Literatur und Film sagen: Selbstverständlich sind es nicht die (Formen ihrer) Medien Papier und Zelluloid, Federhalter⁶ oder Kamera, die interagieren; auch die jeweiligen Medien ihrer Formen des Erzählens, geschriebener und

2 Mit dem Prägnanz-Prinzip der ›guten Gestalt‹ werden in der Gestalttheorie »Gebilde von gesetzmäßigem Aufbau, die geordnet und in sich einheitlich oder harmonisch erscheinen«, einfach und eigenständig sind, bezeichnet. Vgl. Wolfgang Metzger: *Gestalt-Psychologie*, Frankfurt/Main 1986, S. 342.

3 Vgl. Joachim Paech: Intermedialität, in: Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität*, Berlin 1997.

4 Wenn allerdings die Form der Skulptur zum Erlebnis des reinen Leuchtens ihrer Oberfläche wird, wie Rilke das bei Rodins Skulpturen beobachtet hat, dann ist der Bezug zur Kinematographie unübersehbar. Vgl. Joachim Paech: Rodin, Rilke – und der kinematographische Raum, in: G. Schlemmer u. a. (Hg.): *Kinoschriften – Jahrbuch 2 der Gesellschaft für Filmtheorie*, Wien 1990, S. 145–161.

5 »Das Wesen der Fotografie lebt in dem des Films fort« (Siegfried Kracauer: *Theorie des Films*, Frankfurt/Main 1973, S. 53) – Der Film ist »die Vollendung der fotografischen Objektivität in der Zeit« (André Bazin: *Ontologie des fotografischen Bildes*, in ders.: *Was ist Kino?*, Bausteine zur Theorie des Films, Köln 1975, S. 25) u. v. a.

6 Vgl. Alexandre Astruc: Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter, in: Theodor Kotulla (Hg.): *Der Film*, Manifeste, Gespräche, Dokumente, München

gefilmter Text z.B., sind nicht intermedial anschlussfähig. Da die Form der Differenz zwischen Literatur und Film, das, was zwischen ihnen vermittelt, das Medium der Form (Struktur und Ereignis) des Erzählten ist, Intermedialität also am ehesten in der Differenz der Wiederholung ihres Erzählten in der dann jeweiligen Form des Mediums ihres Erzählens liegt⁷, bedarf es eines weiteren Mediums der Intermedialität, dessen Form das Wiedererzählen im anderen Medium realisiert. Es ist der Mensch⁸ als Autor oder Regisseur⁹, der an dieser Stelle als Form des Mediums der Intermedialität zwischen Literatur und Film ›figuriert‹. Intermedialität zwischen Literatur und Film ist dann, im Unterschied etwa zu Fotografie und Film, deren Intermedialität zu einer Form ihres Mediums selbst geworden ist, auf den Zeitraum der Transformation begrenzt, während die Figurationen ihres Mediums multimedial erweiterbar sind. Intermedialität und in noch stärkerem Maße Multimedialität sind also komplexe mediale Formen, deren Besonderheit ist, daß sie ihrerseits als Form der Differenz zwischen anderen Medien figurieren.

1. Teil

Ding und Eigenschaft

Es ist unübersehbar, daß hier versucht wird, Medium und Form systemtheoretisch zu behandeln. In diesem Rahmen ersetzt die Unterscheidung von Medium und Form zunächst eine andere von Ding und Eigenschaft, in der davon ausgegangen wird, daß an einem bestimmten Ding, einem Stein z.B., eine bestimmte Eigenschaft oder Aussage (oder Idee), Skulptur und Kunst zu sein, zum Ausdruck kommt, die zuvor in dieses Ding mit seinen spezifischen steinernen Eigenschaften hineingearbeitet wurde. Das Medium ist auf die Rolle festgelegt, einer Eigenschaft, die ihm äußerlich ist, zum Ausdruck zu verhelfen; das gelingt am besten, wenn es seine eigenen Eigenschaften, Stein (Fotografie, Film, Monitor) zu sein,

1964, S. 111–115.

⁷ Man kann auch sagen, daß es keine Intermedialität zwischen Literatur und Film gibt, sondern nur zwischen Medien literarischen und filmischen Erzählens.

⁸ Vgl. Peter Fuchs/Andreas Göbel (Hg.): *Der Mensch – das Medium der Gesellschaft?*, Frankfurt/Main 1994.

⁹ Vgl. z.B. Joachim Paech: Der Platz des Autors beim Schreiben des Films, in: Felix Philipp Ingold/Werner Wunderlich (Hg.): *Der Autor im Dialog*, St. Gallen 1995, S. 103–114.

in die Prägnanz des Ausdrucks seiner medial formulierten Eigenschaft auflöst¹⁰. Im einfachen kommunikationstheoretischen Medienmodell wird noch deutlicher die Aussage (Information) vom Medium so unterschieden, daß die Aussage (eine Nachricht) vom Medium transportiert werden soll, ohne die Eigenschaften des Mediums anzunehmen (›Objektivität der Medien‹), in deren Formen (Codes) sie nur vorübergehend, ›en passant‹ übermittelt wurde. Intermedialität wäre in diesem Kontext als Verbindung oder Verkettung verschiedener Medien zur Vermittlung der von allen unterschiedenen Eigenschaften oder Aussagen (zum Beispiel als Gleichzeitigkeit multimedialer Auswertung ›desselben‹ Stoffes) mißzuverstehen.

Medium und Form

Gegen einen derartigen medientheoretischen Idealismus ist einzuwenden, daß Medium (Ding) und Form (Eigenschaft) nicht unabhängig voneinander existieren, sondern »Medien nur an der Kontingenz der Formbildungen erkennbar sind, die sie ermöglichen«¹¹ und entsprechend Formen nur in Medien unterscheidbar sind. Wenn es hier auf die »Unterscheidung von Medium und Form ankommt« heißt das, »das es sich also um zwei Seiten handelt, die nicht voneinander gelöst, nicht gegeneinander isoliert gedacht werden können.«¹² Medium wird dann in der Form loser Koppelungen, Form im Medium fester Koppelungen ihrer Elemente gedacht. Das Medium (der Kunst) ist nach Luhmann »durch ein höheres Maß an Auflösungsvermögen und Aufnahmefähigkeit für Gestaltfixierungen«¹³ gekennzeichnet. Alles kommt auf die Unterscheidung an, und »das führt auf die Einsicht, daß die Unterscheidung von Medium und Form selbst eine Form ist – eine Form mit zwei Seiten, die auf der einen Seite, auf der Form-Seite, sich selbst enthält.«¹⁴ Das bedeutet, daß die Unterscheidung von Medium und Form auf der Seite der Form (im Medium der Form) wiederholbar ist, Formen generieren

10 Vgl. Anmerkung 2.

11 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1995, S. 168.

12 Ebd., S. 169.

13 Niklas Luhmann: Das Medium der Kunst, in: *Delfin*, 4.1., 1986, S. VII, 6.

14 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 169.

Formen, »das Medium dient nicht mehr der Form, sondern die Form dem Medium bis hin zu dem Paradox, daß die Form nur noch behaupten will, sie sei ihr Medium, sie sei an sich selbst nicht mehr interessiert.«¹⁵ Die Wiedereinschreibung (der Form) des Mediums auf der Seite der Form wäre entsprechend als Selbstreferenz des Mediums intermedial zu formulieren.

Intermedialität

Indem das Medium erst im Prozeß der Formbildungen, die es ermöglicht, unterscheidbar wird, unterscheidet es sich auch von den Formen, deren Medium es ist, mit der Einschränkung, daß das Medium »nur an den Formen und nicht als solches beobachtet werden kann« (s. o.). Wenn also eingangs die Form des Mediums und das Medium der Form unterschieden wurden, dann nur in dem Sinne, daß es sich um ein und dieselbe zweiseitige Unterscheidung handelt, die als Differenz von Form und Medium beobachtbar ist. Das Medium wird als Form beobachtbar, wenn es sich ›in dieser Form‹ auf der Seite der Form (im Medium der Form) von anderen Formen unterscheidet. »Was immer als Medium dient, wird Form, sobald es einen Unterschied macht, sobald es einen Informationswert gewinnt, den es nur dem Kunstwerk verdankt.«¹⁶ Intermedialität exponiert das Medium als Form auf der Formseite der Unterscheidung von Medium und Form: Es erscheint als eine spezifische Form medialer Selbstreferenz, als Wiedereinführung desselben oder eines anderen Mediums als Form auf der Formseite des Mediums. Ein Extremfall wäre, wenn bestimmte »Medien und Formen dieselben Elemente (verwenden), [...] sich aber in dem Gesichtspunkt der losen bzw. festen Koppelung (unterscheiden).«¹⁷

15 Niklas Luhmann: *Das Medium der Kunst*, S. VII, 13.

16 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 176.

17 Ebd., S. 167.

Temporalisierung

Die gegenseitige Begründung von Medium und Form kann nur als paradoxe Einheit dieser Differenz gedacht werden (»Unterscheidungen werden ihrerseits als Paradoxien sichtbar, sobald man versucht, ihre Einheit zu beobachten«¹⁸). Allein das Unterscheiden von Medium und Form (ver)braucht Zeit und entfaltet daher die Paradoxie ihrer Einheit in die Beobachtung ihrer auch zeitlichen Differenz. Die relative Konsistenz des Mediums »selbst trägt die Verzögerungsfunktion«, die es auch nach der Auflösung der Formen wieder für deren Unterscheidung zugänglich macht. Die Auflösung der Formen tangiert dennoch nicht das Medium (es sei denn, beide verschwinden, was das Paradox der Auflösung mit dem Verschwinden des beobachtbaren Gegenstandes restlos löst), das neue Formen hervorbringt, die auch ihre Auflösung als ›Form der Auflösung‹ wiederholen können.

Die Paradoxie der Auflösung betrifft die Beobachtung ihrer Differenz als Form der Unterscheidung von Medium und Form: Indem sie sichtbar wird, entzieht sie sich der Beobachtung. Die Auflösung der Paradoxie gelingt, wenn die Auflösung als Form der Differenz die Unterscheidung von Medium und Form verzeitlicht, indem sie das Verschwinden aufschiebt und sich als Spur dem Medium als Form einschreibt. Auflösung ›figuriert‹ dann als Zeitelement auf der Formseite des Mediums im Übergang vom Medium zur Form. Ihre Wiedereinschreibung als ›Form von Auflösung‹ etabliert sie als Figur selbstreferenzieller Medialität auf der gleichen Ebene, auf der auch Intermedialität ›figuriert‹ als Figur verräumlichender Wiedereinschreibung des Mediums auf der Seite der Form.

Die Einführung der begrifflichen Unterscheidung von Form und Figur an dieser Stelle ist notwendig geworden durch den verzeitlichenden und verräumlichenden Aspekt von Auflösung und Intermedialität, die eben nicht als dasselbe gedacht werden können hinsichtlich dessen, was sie in die Zeit auflösen (Formen) und raumkonstitutiv iterieren (Medien). Solche Metaformen sollen auch deshalb Figuren heißen, weil sie auf einer anderen Ebene zum Diskurs in einer Beziehung stehen¹⁹, die

18 Niklas Luhmann: Dekonstruktion als Beobachtung zweiter Ordnung, in: de Berg, Prangel (Hg.): *Differenzen*, Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus, Tübingen 1995, S. 20.

zu derjenigen von Medium (Diskurs) und Form (Figur) analog ist. Unter dem Aspekt der Verzeitlichung und Verräumlichung sind Auflösung und Intermedialität Figurierungen (oder Konstellationen²⁰) ihrer Funktionen der Ausdehnung des Übergangs im Unterscheiden zwischen Medium und Form, die ihrerseits bestimmte Figuren (Gitter, Rahmen, Raster, etc.) implizieren.

Bewegung

Die Frage ist nun, wie ›Bewegung‹ als wesentliches Element bei der Durchsetzung der modernen ›technischen Bilder‹ (Flusser) innerhalb der Unterscheidung von Medium und Form zu bestimmen ist. Um eine vergleichbare Frage ging es Deleuze in seiner Theorie des »Cinéma«²¹ im Rekurs auf Bergson: Zwei Antworten hat er bei Bergson gefunden, deren eine deutlich in Richtung ›historische Intermedialität‹ und die Bewegung als Verräumlichung des Übergangs zwischen Medium und Form und deren andere auf die Verzeitlichung in der Dauer als Auflösung der mit der ersten entstandenen Paradoxien verweist.

Unter der Kapitelüberschrift »Werden und Form« beschreibt Bergson in dem Buch »*Schöpferische Entwicklung*« den Zusammenhang von Form und Bewegung im Medium des Kinematographen. Sein Blick richtet sich von der Seite der mechanischen Projektion eines Films auf die Leinwand: In Momentfotografien erstarrte Formen sind im Medium des Films so angeordnet, daß in ihre Differenz die unabhängig von ihnen in Gang gesetzte apparative Bewegung eintreten kann.

19 Vgl. J.F. Lyotard: *Discours, Figure*, Paris 1985; Vgl. D.N. Rodowick: The Figure and the Text, in: *diacritics*, Spring 1985, S. 34–50; Vgl. Sarah Kofman: *Melancholie der Kunst*, Wien 1986, S. 22–30.

»Figures as Events of Destructuration«, in: Dudley Andrew: *Concepts in Film Theory*, Oxford 1984, S. 157–171 (Chapter 9 »Figuration«).

20 Die »Konstellation (bringt) das differenzielle Moment – den Zwischenraum – mit ins Spiel« (Marianne Schuller: Bilder – Schrift – Gedächtnis, in: Huber, Müller (Hg.): *Raum und Verfahren*, Frankfurt/Main 1993, S. 119).

21 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, Kino 1, Frankfurt/Main 1989, (besonders 1. Kapitel, S. 13–26).

»Derart, daß dies Verfahren in summa darin besteht, aus allen Eigenbewegungen aller Figuren eine unpersönliche, abstrakte und einfache Bewegung herauszulösen, die Bewegung überhaupt sozusagen; darin diese Bewegung im Apparat niederzulegen, und dann die Individualität jeder Einzelbewegung durch Zusammensetzung dieser anonymen Bewegung und der persönlichen Stellungen zu rekonstruieren: Dies der Kunstgriff des Kinematographen.«²²

Bewegung ist demnach zwar keine Form, dennoch kann sie nicht abstrakt vom Medium und von der Form, in der sie erscheint, gedacht werden. »Form ist nur eine von einem Sich-Wandeln genommene Momentaufnahme« im Medium der Fotografie, deren Zusammensetzung in einer räumlichen Anordnung von fotografischen Momentschnitten der Bewegung auf der Leinwand ein »Durchschnittsbild [entstehen läßt, das] wir denken, wenn wir vom Wesen eines Dinges oder dem Dinge selbst reden.«²³ Die Form (das Ding) in ihren Umrissen ist so ein angehaltenes Durchschnittsbild ihrer Bewegung, in dem die Bewegung in jedem ihrer Momente »als abwesende«²⁴ figuriert, um sich auf der Leinwand kaleidoskopartig zur Illusion (der Anwesenheit) von Bewegung in der Verräumlichung von Zeit(schnitten) zusammensetzen. Bergson stellt diesen Aspekt der Bewegung, der unserer Alltagswahrnehmung entsprechen soll, auch als Effekt der Intermedialität von Fotografie (Momentschnitte) und Film (abstrakte Bewegung) im Zwischenraum ihrer Interaktion dar, die sich erst auf der Kinoleinwand zu einem anderen, neuen Aspekt von Bewegung, dem Bewegungsbild, verbinden.

Die Verräumlichung der Bewegung und das Isolieren der Zeit charakterisieren das (Zenonsche) Paradox der zusammengesetzten Bewegung aus unendlich vielen Punkten (oder Momentaufnahmen). Obwohl Bergson, der wie seine Zeitgenossen von der technischen Herstellbarkeit der Bewegungillusion fasziniert war, die Perspektive seiner Analyse der kinematographischen Bewegung selbst nicht umdreht, um vom Bewegungsbild der Leinwand auszugehen, hätte es ihm durchaus als Beispiel für die Verzeitlichung der Unterscheidung von Medium (Leinwand) und Form (projizierter Film) und die Einführung der Bewegung als Figurati-

22 Henri Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, Jena 1912, S. 309.

23 Ebd., S. 306.

24 Eine »einer kaleidoskopischen Figur vergleichbare Anordnung«, (ebd., S. 309).

on dieser Unterscheidung dienen können. Das von ihm selbst vorgestellte Beispiel der ›Auflösung‹ von Zucker in Wasser deutet das an:

»Will ich mir ein Glas Zuckerwasser bereiten, so muß ich, was immer ich anstelle, das Schmelzen des Zuckers abwarten. Diese geringfügige Tatsache ist voll von Aufschlüssen. Denn die Zeit, die ich warten muß, ist nicht mehr jene mathematische, die sich mit der Geschichte des Universums auch dann noch decken würde, wenn dieses auf einen Schlag im Raum hingebreitet worden wäre. Sie fällt zusammen mit meiner Ungeduld, d. h. mit einem Teil meiner eigenen Dauer, der weder willkürlich ausdehnbar noch abkürzbar ist.«²⁵

Die Dauer des Schmelzens ist eine Wahrnehmung der Veränderungen in der Unterscheidung von Medium (Wasser, lockere Koppelung) und Form (Zucker, festere Koppelung) des Beobachters, der das Schmelzen nicht in die Unterscheidung von (kinematographischen) Momentschnitten auflöst, sondern ›als Auflösung‹, d. h. als einen Prozeß in der Zeit (vor dem Horizont der Wiedereinschreibungen des Gedächtnisses²⁶) erlebt. Von der Veränderung der Form des Zuckers bis zur Spur des Zuckers im Zuckerwasser erstreckt sich der Aufschub des Verschwindens der Form im Medium, bis das Medium für die und mit der Form in ihrer Auflösung verschwunden ist. Aber was hindert das Medium Zuckerwasser, sich wieder in einer Form, z. B. einem Osterhasen (feste Koppelung), von sich als Medium zu unterscheiden? In der Auflösung räumlicher Differenzen von Bewegung als Realabstraktion in einer Folge von Momentschnitten zum Kontinuum der Dauer in der Unterscheidung von Medium und Form figuriert Bewegung als Form (Veränderung) der Dauer von Auflösung, während die Intermedialität im Zwischenraum zwischen Fotografie und Film figurierend ihrerseits die Bewegung in ihre Differenz von Moment und Abfolge von Momentschnitten aufgelöst hatte.

²⁵ Ebd., S. 16.

²⁶ Vgl. Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis*, Frankfurt, Berlin, Wien 1982, (besonders 1. Kapitel, S. 1–65).

Wunderblock

Daß die Auflösung der Paradoxien aus der zweiseitigen Einheit des Unterscheidens von Medium und Form nur scheinbar, d. h. als ihre Entfaltung (als Aufschub ihres Verschwindens) in den Vorschein ihrer raumzeitlich figurierenden Bewegung(sillusion) gelingt, ist ideologiekritisch angemerkt worden. Jean-Louis Baudry hat den faszinierten Blick wieder vom Bewegungsbild der Leinwand und ihrem Illusionseffekt abgewendet, um beide in ihrer apparativen (intermedialen) Entstehung zu kritisieren. Statt der Bewegung erkennt er hier wieder die Differenzen zwischen Momentbildern:

»Unerläßliche Differenzen, damit eine Illusion der Kontinuität, des kontinuierlichen Vorüberziehens [passage] (Bewegung, Zeit) überhaupt kreiert werden kann. Aber nur unter einer Bedingung: sie [die Differenzen] müssen als solche ausgelöscht sein. [...] In diesem Sinn könnten wir sagen, daß der Film – und vielleicht ist er in dieser Hinsicht exemplarisch – von der Verleugnung der Differenz lebt.«²⁷

Nun, Verleugnung der Differenz ist etwas anderes als deren Auslöschung, denn tatsächlich wird die Differenz zwischen den Momentbildern, das ist der Ort der Wiedereinführung ihrer (mechanischen) Bewegung, verdeckt und dadurch unsichtbar gemacht. Was aber geschieht, wenn die Differenz dort, wo sie verdeckt der Illusionsbildung dient, aufgedeckt und sichtbar gemacht wird? Ein technischer Defekt des Basis-Apparates (Baudry) würde sämtliche Differenzen zum Verschwinden bringen. Die Wiedereinführung der Differenz kann also gar kein Effekt des Basis-Apparates sein, sondern kann nur als ›Figur‹ der Auflösung in die Medium/Form-Differenz des Bewegungsbildes selbst eingeführt und dort als (Montage-)Form zum avantgardistischen oder politischen etc. Thema gemacht werden.

Wenn dagegen auf der anderen Seite der ›psychische Apparat‹ des Beobachters seinerseits zur Leinwand als Medium der Unterscheidung wahrgenommener Formen gemacht wird, dann wird auch die Auflösung

27 Jean-Louis Baudry: Ideologische Effekte des Basisapparates, in: *Eikon*, 1993, Heft 5, S. 39.

der Paradoxien des Übergangs in der Figuration der kontinuierlichen Bewegung des Films zum Modell der Ent-Paradoxierung des Bewußtseins im Bewußtseinsstrom der Gedanken²⁸: Nicht mehr versucht die Vorstellung, einen Gedanken momenthaft im Verschwinden zu denken (zu beobachten), sondern die Beobachtungen verschmelzen unscharf gegeneinander, ihre Differenzen werden verzeitlicht, indem sie sich fließend ineinander auflösen. Das Bewußtsein als ›Medium‹ der Gedanken (Formen) hat Freud mit dem Wunderblock, einer Wachstafel, verglichen, auf der jeder vorangegangene Eindruck gelöscht wird, damit ein neuer aufgenommen werden kann (nur Spuren der Eindrücke bleiben erhalten). Thierry Kuntzel überträgt dieses Modell auf die Leinwand, auf ihre Projektionen (Beobachtung), ihre Formen (Eindrücke, Gedanken) und ihr ›Unbewußtes‹ (die Spur des materialen Films). Die Auflösung jeder vorangegangenen (projizierten) Form im (konsistenten) Medium der Leinwand ermöglicht das Erscheinen einer neuen Form in der Figuration kontinuierlicher Bewegung (also Zeit).

»Jede Einschreibung (inscription) wird von der vorangehenden vorbereitet und macht den Weg frei für die nächste. [...] Auf diese Weise bietet die Leinwand meinem Wahrnehmungs-Bewußtseins-System ein fließendes Schauspiel, ohne Überraschungen [...] wahrnehmbar, verständlich.«²⁹

Der zweite Teil wird versuchen, dennoch einige Überraschungen in Form von Auflösungen vorzustellen.

28 Niklas Luhmann: Die Autopoiesis des Bewußtseins, in: *Soziale Welt* (36), 1985, S. 402–446.

29 Thierry Kuntzel: A Note Upon the Filmic Apparatus, in: *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 1, No. 3, 1976, S. 270.

2. Teil

L'arrêt de mort

Um es banal zu sagen, der Filmriß ist die Katastrophe, die sich mit allen anderen Katastrophen³⁰ metaphorisch verbindet: Als ›Ereignis‹ ist der Filmriß nicht darstellbar, weil er wie jedes Ereignis, indem es ›passiert‹, verschwunden ist; beide Enden (Seiten) des Ereignisses reißen auseinander, das Ereignis ›passiert‹ dazwischen, es ist vorbei, passé, bevor es beobachtet werden kann, stattdessen wird es zur Dauer der Unterbrechung.

Das Ereignis oder der Tod als ›mort subite‹ hinterlassen mitunter Fotografien, die ihre paradoxe Unzugänglichkeit vermindern, deren Erscheinen ihrem Verschwinden Aufschub gibt.

»In allen Fotografien haben wir diesen selben Akt des Herausschneidens aus Zeit und Raum, die unverändert bleiben, während die Welt sich weiterhin verändert, sie machen einen Kompromiß zwischen Bewahren und Tod.«³¹

Von ›Rettung‹ sprechen die Medienontologen Kracauer und Bazin³², der sogar von der Mumifizierung der wirklichen Bewegung im Film schwärmt. Metz dagegen unterscheidet zwischen der einzelnen Fotografie und dem Bewegungsbild des Films, das »weniger eine Folge von Fotografien ist, als im weitesten Sinne eine Zerstörung der Fotografie oder genauer ihrer Macht und dessen, was sie bewirkt.«³³ Ihre Trennung von der Kontinuität des Lebens macht sie zum Fetisch und gibt ihr Macht über die Erinnerung; der Film hebt diese Trennung wieder auf, schafft sich sein eigenes Leben auch jenseits seiner Sichtbarkeit. Dort, wo der isolierte Moment zum Fetisch der verlorenen oder verleugneten

30 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: Der Film, Leser des Textes, in: Georg Schmid (Hg.): *Die Zeichen der Historie*, Wien, Köln 1986, S. 311–332.

31 Christian Metz: Photography and Fetish, in: *October*, Nr. 34, 1985, S. 85.

32 Vgl. Anmerkung 5: Kracauers Theorie des Films heißt im Untertitel: »Die Errettung der äußeren Wirklichkeit« und Bazin spricht (S. 25) vom »Bild der Dinge [als] das ihrer Dauer, eine sich bewegende Mumie.«

33 Metz: *Photography and Fetish*, S. 85.

Dauer wird, figuriert die Bewegung in den Zwischenräumen der ›lebenden Bilder‹. Es scheint, daß der Film gänzlich unfähig zur Trauer ist und zum Aufschub des Verlustes in Melancholie.

Anhalten und Auflösung als Figurationen zwischen Medium und Form wollen auch im Film Aufschub des Verschwindens, Verzeitlichung des Ereignisses, Beobachtung des Übergangs. Sogar im Medium der Fotografie ist diese Figur der Verzeitlichung im Verhältnis Medium/Form selbst beobachtbar: Der Erzähler in Ingomar von Kieseritzkys Erzählung: »*Trägheit oder Szenen aus der Vita activa*« (1990) hat Fotografien dauerhafter Sonnenbestrahlung ausgesetzt.

»Jeden Tag zur Teezeit prüfte ich den Grad des Verblässens und des Verschwindens. Es war schön und beruhigend zu sehen, wie die Gegenstände, Landschaften, Häuser oder Menschen sich behutsam in einen anonymen Nebel verflüchtigten; zuerst verschwand (Corp. San.) Veras Lächeln auf einem Givenchy-Bild; [...]«

Der Erzähler beobachtet (und unterscheidet also) verschiedene Stufen des Verschwindens, deren Differenzen interpretiert werden. »Eine vergrößerte Fotografie von Vera (im Format 20 x 30 cm) verschwand nicht, sondern veränderte sich. Ich hatte diese Aufnahme (Corp. Wien) für meine höchst egoistischen Zwecke der Selbsterregung durch Fotografien in Abwesenheit hergestellt; sie war sehr munter und wohl auch ein bißchen erregt von meinen für die Aufnahme nötigen technischen Manipulationen«. ³⁴ Veras Verschwinden wird in der Auflösung ihres Fotos nachvollzogen und auf diese Weise verzögert.

Im Bewegungsbild des Films geht es noch viel mehr darum, dem Tod im Verschwinden noch ein Schnippchen zu schlagen: ›Verweile doch ...‹. Das Anhalten ›auf‹ dem Bild wird dann zu einer Intensivierung der Auflösung der Medium/Form-Differenz in die Verzeitlichung, eine Verstärkung des Aufschubs also, die der Dauer Gewicht gibt. Aber das Risiko, daß das Anhalten des Bildes zur Krise des Bewegungsbildes im Übergang vom Medium der Form (Bewegung) zur apparativen Form des Mediums (Einzelbild im Momentschnitt) wird, ist groß, denn genau

34 Ingomar von Kieseritzky: *Trägheit oder Szenen aus der »Vita activa«*, München 1990, S. 9.

diese Grenze darf nicht überschritten werden. Das Anhalten auf dem Bild muß eine Figur der Bewegung selbst bleiben (ebenso wie die Auflösung der Fotografien in Kieseritzkys Text aufgehoben war). Während in der Figur ›Stehkader‹ oder ›freeze frame‹ das Bild anzuhalten scheint, geht die apparative Bewegung in der konstitutiven Differenz zwischen den Einzelbildern weiter, nur die Formdifferenz zum Medium bleibt die gleiche, der Eindruck der Bewegung löst sich auf in der Dauer der Figur des angehaltenen Bildes. Diese Figur ist kein Medieneffekt, sondern ein Formeffekt und deshalb auch immer auf das Sichtbare der Darstellung bezogen. Das wird deutlich, wenn man zwei Ebenen dieser Figur unterscheidet. In René Clairs Film »*Les deux timides*« von 1928 wird die Szene im Gericht zu einem ›Tableau vivant‹ angehalten, wenn das Geschehen, auf das verwiesen wird, eingefügt wird: der Fortgang der Verhandlung wird aufgeschoben, bis das fragliche Geschehen jeweils aus der Sicht der Kontrahenten dargestellt ist. Am Ende von Truffauts Film »*Les 400 coups*« von 1959 wird die ›filmische‹ Bewegung Doinels eingefroren: Es ist der Film selbst, der Aufschub wünscht, da er kurz vor Schluß nicht entscheiden will, wie das Leben Doinels weitergehen soll.

Auch Godards Verzögerung der Bewegung im Unfalltod seines alter ego Paul Godard (»*Sauve qui peut [La vie]*«, 1979) findet sich fast am Ende, hatte aber Vorläufer an anderen Stellen des Films. J.-L. Godards Interesse gilt hier den Übergängen selbst, in denen die Bewegung figuriert, Auflösung heißt also Dekomposition der Sukzessivität der Bewegung und ihrer Richtung ins Paradigma weiterer Möglichkeiten für Anschlüsse.

»Sobald man ein Bild in einer Bewegung stoppt [...] wir einem klar, daß es in einer gerade gefilmten Einstellung, je nachdem wie man sie stoppt, plötzlich eine Unzahl von Möglichkeiten gibt.«³⁵

Die gleiche Funktion hat übrigens das Einfügen eines bestimmten ›Bildes‹, der Kopula ›und‹ (»Ich hätte schon Lust gehabt, das eine und

35 Jean-Luc Godard: *Liebe, Arbeit, Kino. Rette sich, wer kann (Das Leben)*, Berlin 1981, S. 49.

36 Ebd., S. 52; vgl. zum UND bei Godard: Gilles Deleuze: Drei Fragen zu ›six fois deux‹ (Godard), in ders.: *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt/Main 1990, S. 57–69, zuerst *Cahiers du Cinéma*, Nr. 271, 1976.

das andere zu filmen«³⁶). In die Verkettung der Bewegungsbilder soll die Kontingenz wieder eingeführt werden, die den Spielraum für Entscheidungen öffnet für ein Zögern gegenüber einer narrativen Dynamik, die Paul Godard in Jean-Luc Godards Film dem Tod ausliefert.



Abbildung 3: René Clair: Les deux timides, 1928.



Abbildung 4: François Truffaut: Les 400 coups, 1959.



Abbildung 5: Jean-Luc Godard: Sauve qui peut (La vie), 1979.

Joseph Roth ist in seiner Kritik des Kinos (dem »*Antichrist*«) der Beobachter folgender Kinoprojektion: Gezeigt werden Regimenter marschierender Soldaten (im russisch-japanischen Krieg):

»sie kamen, klein zuerst, wie Staubkörner, aus dem Hintergrund der Leinwand, der ja gar kein Hintergrund war, wuchsen immer mehr, schwellen an und marschierten also geradewegs, immer riesiger, auf uns zu, [...].«

Roth versucht, beides gleichzeitig zu beobachten, die Form des Mediums (die Leinwand, den Film) und das Medium der Form (das Anwachsen der Figuren, die Gestalten der Soldaten). Die Angst, zertreten zu werden (das ist dieselbe Angst der ersten Filmzuschauer, vom Eisenbahnzug, der in den Bahnhof von La Ciotat einfährt, überfahren zu werden), löst sich auf, als er anfängt, die Seite des Mediums der Form zu beobachten:

»Aber da verschwanden sie, eben wie Schatten verschwinden. Denn außerhalb der Leinwand hatten sie nichts zu suchen.«

Er sagt auch, warum die Gestalten sich zu Schatten auf der Oberfläche der Leinwand aufgelöst haben:

In »dem Maße, in dem sie riesiger wurden, in dem gleichen Maße wurden sie auch flüchtiger und nichtiger, und schon zeigte sich zwischen der kolossalen Gefährlichkeit ihrer beschlagenen Stiefel das Gewebe der Leinwand. Zwar wurden sie groß, die Schatten, aber auch porös. Löcher erschienen, helle Löcher, mitten zwischen ihren gewaltigen Körpern.«

Die Gestalten lösen sich in ihrer Übergröße und zu großen Nähe auf, d.h. das Medium definiert nicht mehr die Prägnanz dieser (nichtigen) Gestalten, es hat an Definitionskraft eingebüßt, die geringe Auflösung in der Struktur der Leinwand wird erkennbar, was Roth wie einen Effekt der Annäherung von beiden Seiten, auch der des Beobachters, beschreibt. Löcher markieren Zwischenräume, »unmarked spaces« in der Differenz zwischen Medium und Form. Auf den Schrecken vor den scheinbar heranrückenden Soldaten, folgte ein anderer, »ontologischer« Schrecken,

»dieser bestand darin, daß wir wußten, die Regimenter, die ja gegen unsere [Kino-]Reihen heranmarschierten, seien ja die Abbilder wirklicher Doppelreihen. In dem Augenblick, in dem man sie aufgenommen hatte, waren sie ja als Lebendige so marschiert. Dadurch allein aber, daß man sie aufgenommen hatte, waren sie schon Schatten geworden, die sie erst später hätten werden sollen und die sie eine Weile nach der gelungenen Aufnahme auch wurden.«³⁷

Abgesehen davon, daß Joseph Roth die Angst (Balzacs z.B.³⁸), daß die Fotografie den fotografierten Körper selbst zu ihrem Schatten macht, in seinem »*Antichrist*« kolportiert, wird für ihn die Auflösung der Gestalten in Schatten des Films synonym mit ihrer Auflösung als lebendige Körper in den Tod, dem der Film nur für einen Moment der Täuschung hat Aufschub geben können. Was der Film in der Präsenz des Mediums seiner Figuren zu ihrer einfachen filmischen Beobachtung entparadoxisiert hatte, wird in der Selbstbeobachtung des Zuschauers Roth wieder zum Paradox: Die Gleichzeitigkeit des dargestellten mit dem Ereignis

37 Joseph Roth: *Der Antichrist*, in ders.: *Romane, Erzählungen, Aufsätze*, Köln, Berlin 1964, S. 629/30.

38 Vgl. »Balzac und die Daguerreotypie«, in: *Nadar: Als ich Photograph war*, Frauenfeld 1978, S. 19–25.

der Darstellung. Das Paradox zweier Gleichzeitigkeiten kann erst mit der Unterscheidung zweier Wirklichkeiten, der Beobachtung des aktuellen Mediums Kino/Film und dem wirklichen Tod als Faktum einer uneinholbaren Vergangenheit, ›gelöst‹ werden.

Noch einmal, das Risiko, daß das Anhalten des Bildes zur Krise des Bewegungsbildes wird, das sich in die Differenz von Form und Medium auflöst, ist groß, denn genau diese Grenze darf nicht überschritten werden. Diese Gefahr teilen offenbar die bewegten Bilder mit der Schrift, es ist die Gefahr, im aktualisierten Paradox die Fähigkeit zur kontinuierlichen Sinnkonstruktion zu verlieren. Diese Gefahr droht von zwei Seiten, von der Seite der Auflösung durch Faszination und der Auflösung durch Beschleunigung.

Die Auflösung durch Faszination ihrerseits hat zwei Seiten, indem einmal der Beobachter sich (sein Bewußtsein) in den Gegenstand seiner Beobachtung auflöst³⁹ oder der Blick des faszinierten Beobachters die beobachtete Bewegung verlangsamen und schließlich erstarren läßt. Diese Seite der Faszination hängt eng mit den Paradoxien des Beobachters ›in zweiter Dimension‹ zusammen (Luhmann) und ist eine der charakteristischen Erfahrungen der Moderne. In Hofmannsthal's »Brief« des Lord Chandos (1902) nimmt der Briefschreiber und Beobachter seiner selbst Lord Chandos Dinge des täglichen Lebens in unheimlicher (fasziniertes) Nähe wahr, »so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte.«⁴⁰ Derselbe Hyperästhesien (Simmel) sind psychosomatische Reaktionen auf die Erfahrung des Sinnverlusts in der Auflösung der Fähigkeit zur Entparadoxierung der Beobachtung der (sinnvollen) Einheit ›lesbarer‹ Formen. Daher heißt es weiter bei Hofmannsthal:

»Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen.«⁴¹

39 Vgl. die chinesische Legende vom Maler, der in seinem Bild verschwindet. »Im Kopfe eines Amerikaners in Hollywood [...] hätten ohne weiteres auch solch seltsame Geschichten entstehen können!« (Béla Balázs: *Der Film, Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien 1972, S. 40–41).

40 Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief, in ders.: *Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, Frankfurt/Main 1979, S. 466.

41 Ebd.

In den Augen des Textes beobachtet der Leser sich selbst, fasziniert und verstört zerfällt ihm der Text. Das Symptom zu großer Nähe, das den Leser Lord Chandos auf die Selbstbeobachtung verweist, ist bei Paul Valéry durch das Symptom der äußerst sensiblen Lesegeschwindigkeit ersetzt, deren Auflösung in zu große Beschleunigung oder Verlangsamung, gar Anhalten, die Brücke über die Differenz von Medium und Form zerbrechen läßt, »und alles stürzt in die Tiefe«⁴². Dasselbe läßt sich an Hand der rotierenden Schriftscheiben in Marcel Duchamps und Man Rays Experiment »*Anémic Cinéma*« (1924–26) nachvollziehen: Ein Satz wie »L'aspirant habite javel et moi j'avais l'habite en spirale« ist spiralförmig von außen nach innen auf einer Scheibe aufgetragen. Aber nicht der Leser liest den fixierten Satz, sondern die rotierende Scheibe gibt den Satz einem (dann notwendig) fixierten Blick des Lesers zu lesen. Diese letzte einer Reihe von ähnlichen Scheiben im »*Anémic-Cinéma*« wiederholt das Spiegelprinzip im Titel des Ganzen: Aber erst muß die kontinuierliche Wortfolge in der spiralförmigen Rotation aufgelöst werden, damit die Silben ihre neuen Beziehungen von innen nach außen mit dem »et moi« im Zentrum herstellen können⁴³. Alles hängt ab von der richtigen Dreh-(=Lese-)geschwindigkeit der Scheiben, die in einem engen Spielraum subjektiver Lese-(Dekonstruktions-)fähigkeit des Beobachters nicht über- oder unterschritten werden kann: Figur (und Sinn) lösen sich dann in die rotierende Form des Mediums auf.

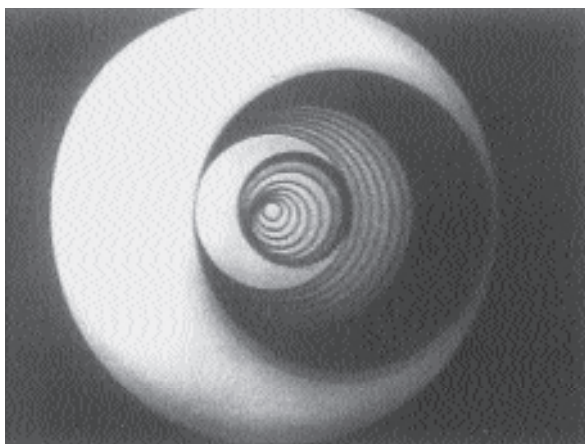


Abbildung 6: Marcel Duchamp: *Anémic Cinéma*, 1925–26.

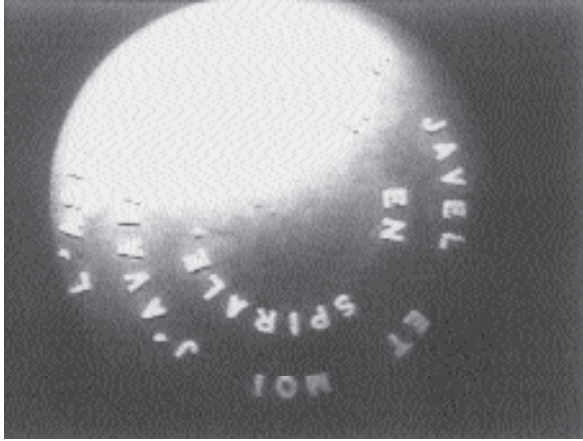


Abbildung 7: Marcel Duchamp: Anémic Cinéma, 1925–26.

Oder aber es ist der Blick selbst, der im Blick eines Anderen die Bewegung des Unterscheidens anhält:

»Der böse Blick ist das *fascinum*, das, was durch seine Wirkung die Bewegung stocken läßt und buchstäblich das Leben ertötet.«⁴⁴

Während Walter Benjamin den ›innehaltenden Leser‹ mit den Fragmenten aufgelöster und nur mühsam allegorisch zusammengehaltener Sinneinheiten als Melancholiker zurückgelassen hat⁴⁵, hat Simmel die Strategien der Moderne analysiert, wieder zur Entfaltung (Auflösung) der Paradoxien zu gelangen »in der Tendenz, die Dinge möglichst aus der Entfernung auf sich wirken zu lassen«⁴⁶, indem »Nähe durch Di-

42 Karlheinz Stierle: Walter Benjamin: Der innehaltende Leser, in: Lucien Dällenbach und Christian L. Hart Nibbrig (Hg.): *Fragment und Totalität*, Frankfurt/Main 1984, S. 337.

43 Katrina Martin: Marcel Duchamp's Anémic-Cinéma, in: *Studio International*, Vol. 189, 1975, S. 60.

44 Jacques Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (Das Seminar, Buch XI), Weinheim, Berlin 1987, S. 125.

45 Stierle, S. 338.

46 Georg Simmel: Soziologische Ästhetik, in ders.: *Das Individuum und die Freiheit*, Berlin 1984, S. 174.

stanz«⁴⁷ zum Beispiel in der dispositiven Anordnung des Kinozuschauers zu den Großaufnahmen der Leinwand hergestellt wird. Hier nun wird die andere Seite der Faszination als Selbstverlust des Beobachters an das Bild wirksam. »Warum Faszination?« fragt Maurice Blanchot.

»Sehen setzt Distanz voraus. [...] Aber was geschieht, wenn einen das, was man sieht, obgleich es distanziert ist, durch einen ergreifenden Kontakt zu berühren scheint, wenn die Sehweise eine Art Berührung ist, wenn Sehen ein Kontakt auf Distanz ist? [...] Was uns durch den Kontakt auf Distanz gegeben wird, ist das Bild, und Faszination ist die Anziehungskraft des Bildes, das Bild als Leidenschaft und Leiden. Was uns fasziniert, hebt unsere Möglichkeit der Sinngebung auf [...] Wer fasziniert ist, nimmt keinen wirklichen Gegenstand wahr, keine wirkliche Gestalt.«⁴⁸

In der Faszination ist die Selbstbeobachtung unmöglich geworden, aber droht der Beobachter nicht grundsätzlich die Fähigkeit der Unterscheidung, zumindest der Mediendifferenz zwischen Bild- und Realbeobachtung, zu verlieren? Erst wenn Licht auf das Objekt der Faszination fällt, löst es sich auf: So geschieht es dem bösen Geist Nosferatu in Murnaus Film, den die Sonne auflöst, deren erste Strahlen durch das Fenster fallen; aber ebenso hätte ihn das Saallicht unsichtbar gemacht, das zu früh im Kino eingeschaltet, nicht nur den Vampir verschwinden lässt, sondern auch die faszinierten Beobachter ins Leben und zu sich selbst zurückholt. Dieses Gefühl der Rückkehr ins Leben »beim Verlassen des Kinos« hat Roland Barthes am meisten am Kinobesuch geschätzt.⁴⁹

47 Georg Simmel: Soziologie des Raumes (1903), in ders.: *Schriften zur Soziologie*, Frankfurt/Main 1983, S. 231.

48 Maurice Blanchot, Das Bild, in ders.: *Die wesentliche Einsamkeit*, Berlin 1959, S. 41–44.

49 Roland Barthes: Beim Verlassen des Kinos, in: *Filmkritik*, Nr. 235, 1976.

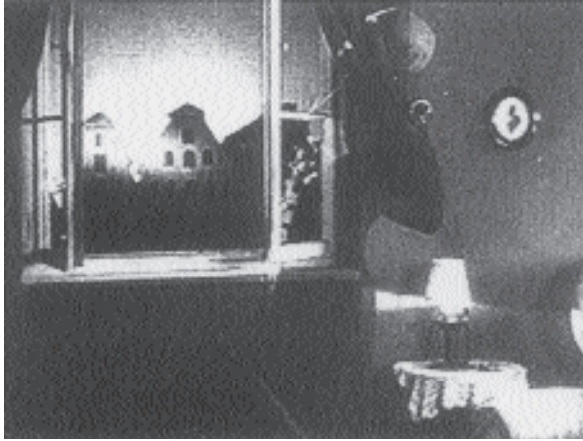


Abbildung 8: Friedrich Wilhelm Murnau: Nosferatu, 1921–22.

Jede Auflösung einer Illusion ist mit Ent-Täuschung verbunden, der Filmriß ist als ›Ereignis‹ eine Katastrophe, ein ›mort subite‹. In dem Maße, in dem die Simulakren der Bilder durch ihre Präsentation ins Präsenz unserer Erfahrungen eindringen, sind sie es, die das Risiko des Katastrophalen tragen, dessen Darstellung in den Bildern aus der Distanz die nötige Distanzierung ermöglicht hatte. Mit anderen Worten: Angst und Schrecken sind in den Bildern als Formen von ihren Medien unterscheidbar; sollte diese Grenze des Unterscheidens überschritten werden, dann könnten Formen der Medien, die Spuren des Katastrophalen tragen, auf der Formseite beobachtbar und ›hautnah‹ in der Nähe der Distanz zu den Bildern erfahrbar werden. Der Tod im Krieg teilt sich ›unmittelbar‹ mit, wenn er mit dem Tod eines Kriegsberichterstatters verbunden ist, dessen Kamera weiterläuft, während sie zu Boden fällt. Darum geht es: Nicht das Medium der Form (Kamera, Film) darf sich auflösen, sondern die Form des Mediums muß im Bild die Spur des Todes bewahren können. Im ersten Teil von John Fords Kriegsreportage »*The Battle of Midway*« (1942) sind Filmaufnahmen vom japanischen Überfall auf Pearl Harbour zu sehen. Die Kamera befindet sich so nahe am Geschehen, daß die Erschütterungen der Bombeneinschläge den Film in der Kamera für Augenblicke (angeblich?) aus der Perforation springen lassen. Die reale Gefahr des Todes im Film teilt sich dem Zuschauer als Risiko des ›Todes des Films‹ mit.

Das Risiko des ›Todes des Films‹ ist durch die Auflösung des Film-

materials vor allem der frühen Filme ganz real. Das Medium zerstört selbst die Formen, deren Gestalten zunehmend von ihrem Grund, dem Film selbst, ununterscheidbar werden. Aber dem filmhistorischen Melancholiker erwächst Rettung in neuen Formen, mit denen das Medium seine Formseite selbstreferenziell überlagert; das ›Nitrat‹ wird geradezu ›lyrisch‹ (Pieter Delpout: *Lyrik Nitrat*, 1990) und gewinnt einen neuen formalen Reiz, der so nachhaltig ist, daß er auch bewußt durch die graduelle Zerstörung der Oberfläche belichteten Filmmaterials hergestellt wird (Schmelzdahin: *Stadt in Flammen*, 1984). Es ist geradezu ein Merkmal ›postmodernen‹ Kinos, daß in der ›Form der Zerstörung des Films‹ das Medium auf sich selbst als Medium rekurriert. Eine große Zahl neuerer Filme enthält Kinosequenzen, in denen die Zerstörung des Films den Abbruch herbeiführt. In »*Gremlins II*« (Joe Dante, 1990) sind es sogar die Figuren der Fiktion, die Gremlins selbst, die den Film, der sie gerade zeigt, zu zerstören drohen (ein besonders reizvolles Paradox, das Parallelen in der sich selbst ausradierenden Comicfigur hat). Aber das Ereignis ist nie der Filmriß, sondern das langsamere Durchschmelzen der Filmschicht, das die Zerstörung in der Verzeitlichung als Auflösung wieder beobachtbar macht. Umso tiefer sitzt der Schock, wenn die Beobachtung der Auflösung das Band (des Films), das kurz zuvor in einem Tunnel unterhalb von Rom zur Vergangenheit der Antike geknüpft wurde, zerreißen lassen. Das Entdecken ist im selben Moment das endgültige Verdecken oder Auflösen der Präsenz (der Bilder) einer Vergangenheit, die in demselben Augenblick, in dem sie ›sichtbar‹ wird, endgültig unsichtbar wird, d. h. verlorengelht (Fellinis ROMA, 1971).

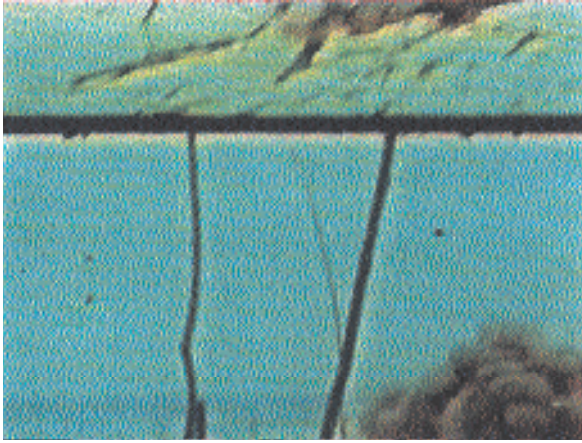


Abbildung 9: Ford: Battle of Midway.

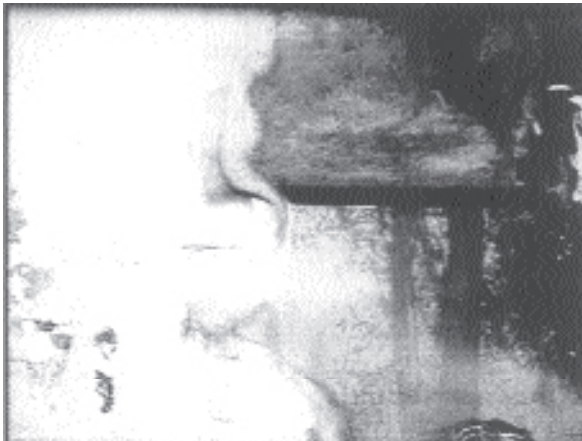


Abbildung 10: Delpeut: Lyrik Nitrat.

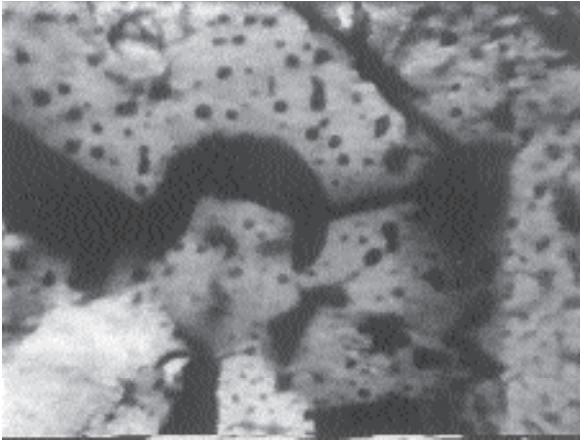


Abbildung 11: Gruppe Schmelzdahin: Stadt in Flammen.



Abbildung 12: Fellinis ROMA.



Abbildung 13: Fellinis ROMA.

Überblendung

Obwohl damit eine kurzzeitige Verdoppelung der Bilder gemeint ist, ist die Überblendung ebenfalls eine ›Figur der Auflösung‹⁵⁰. Gerade weil auf der Leinwand das Verschwinden (des vorangehenden) das Erscheinen des (nachfolgenden) Bildes im Fluß des Bewegungsbildes ermöglicht, kann das Verschwinden als Verlust empfunden werden. Die Überblendung ist nicht nur eine syntaktische Figur (Metz), sondern vor allem eine Figur des Erinnerns, also der Überbrückung zu Abwesenheiten, die zurückgeholt werden und auch von Abwesenheiten durch Ellipsen (Leerstellen, z.B. durch Beschleunigung) im Film. Hinzukommen meta-phorische Funktionen bei der Bildung starker Kontraste wie arm/reich, Stadt/Land, normal/verrückt, Traum/Wirklichkeit etc. Technisch handelt es sich um Doppelbelichtungen, formal wird der Anfang der folgenden über das Ende der vorangehenden Sequenz kopiert: Mit dem Erscheinen der folgenden löst sich die ›scheinbar‹ darunterliegende vorangehende in die folgende Sequenz auf. Für einen kurzen Moment entsteht die paradoxe Figur der Gleichzeitigkeit in der Binnendifferenz oder Überlagerung zweier Formen, deren Auflösung oder gegenseitige Durchdringung zugleich die Form des (fotografischen) Mediums be-

50 Marc Vernet: *Figures de l'absence*, Paris 1988 (besonders »Surimpressions«, S. 59–88).

tonen. Auf- und Abblenden dagegen liefern die Formen noch stärker ihrem Verschwinden im Medium aus, wenn sie im Weiß oder Schwarz, aus dem sie zu kommen und in das sie zurückzukehren scheinen, unbeobachtbar werden.

Erst die Auflösung der Überblendung in die Prägnanz einer ihrer Formen löst auch das Paradox, das sie mit der Überlagerung zweier Formen produziert hat. Wenn zwei Objekte (Formen) denselben Raum besetzen, entsteht eine Unentscheidbarkeit, in der keine Differenz die Identität der Formen definieren kann, es sei denn, es gelingt, zwischen beiden zu oszillieren⁵¹, erst die eine und dann die andere zu sehen, was kurzzeitig die Auflösung ihrer Gleichzeitigkeit in ein Nacheinander der Beobachtung versucht. Im Film wird die Auflösung des »Rätsels dieses Paradoxes« von vornherein dadurch ermöglicht, daß die Narration einen Kontext vorgibt, in dem die unterschiedliche Zuordnung der Formen vorgegeben ist. Ist das nicht der Fall, zum Beispiel in avantgardistischen Filmen, dann behalten die Überblendungen oft ihre paradoxe Rätselhaftigkeit.

Rahmung, Rasterung, Netz und Gitter

Yves Barel ordnet das Paradox der Überlagerung demjenigen der Redundanz zu, was bedeutet, daß das, was sich unterscheidet, auf diese Weise zur selben Sache (redundant) wird. Zunächst ist einsichtig, daß die deutliche Unterscheidung von Medium und Form auch zur Information des unterscheidenden Beobachters beiträgt. Mit Luhmann ist eingangs gesagt worden:

»Was immer als Medium dient, wird Form, sobald es einen Unterschied macht, sobald es einen Informationswert gewinnt, den es nur dem Kunstwerk verdankt.«⁵²

51 »Die Paradoxie läßt den Beobachter oszillieren, nämlich ganz kurzzeitig (aber immerhin: kurzzeitig) zwischen der einen Feststellung und ihrem Gegenteil pendeln.« (Luhmann: *Stenographie*, Delfin, Heft 2, 1988, S. X, 8).

52 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 176.

Zugleich wird die Auflösung dieser ›Unterscheidung‹ der Form zum Medium oder in anderen Formen (zum Beispiel durch Überlagerungen oder überhaupt durch Paradoxien) mehr Redundanz oder ein weniger an Information bedeuten. Information (ebenso wie Redundanz) bezieht sich nicht auf eine Qualität, sondern auf den Unterschied, den ihre Unterscheidung macht. Meßbar ist ›dieser Unterschied, der einen Unterschied macht‹, an im Kontext vorgegebenen Zuordnungen (Rahmungen) oder vom Beobachter mitgebrachten Rastern, die wie Netze oder Gitter die ›Ordnung des Unterscheidens‹ unterscheiden lassen. In diesem Sinne soll mehr Ordnung Information und weniger Ordnung Entropie heißen. Hier allerdings geht es nicht um Information oder Entropie⁵³, sondern um die Rolle von Rahmung, Rasterung, Netz und Gitter, die sie im Zusammenhang von ›hoher und geringer Auflösung‹ für die hohe oder geringe Definition von Information und Entropie spielen. Damit nähert sich auch die Diskussion der Paradoxien der Auflösung der Grenze analoger und digitaler Medien, die, wenn nicht überschritten, so doch berührt werden soll: Die Kalkulierbarkeit als Grenze zwischen analogen und digitalen Bildern hat als Innenseite analoger Bilder die Grenze ihrer Kalkulierbarkeit. Analoge Medien unterscheiden in der Kontingenz der Vielfalt ihrer Formen im Modus der Differenz zu anderen Formen, zu denen auch das Medium gehört, wenn es als Form auf der Formseite des Mediums wieder eingeführt wird. Digitale Medien dagegen definieren unterscheidbare (beobachtbare) Formen im Kalkül ihrer medialen Operationen selbst. Im Raster (Rahmen und Matrize, Gitter und Maske) haben nicht nur Formen analoger Medien das Maß für Information (hohe Auflösung) oder Entropie (geringe Auflösung), sondern zugleich die Schnittstelle ihrer Kalkulierbarkeit im Verhältnis zu den digitalen Medien. Der Raster (Rahmen usw.) ist daher als Figuration der Differenz von Medium und Form zugleich die privilegierte Figur der Intermedialität.

Was das zum Beispiel für das analoge Medium Malerei bedeutet, hat Rudolf Arnheim mehrfach herausgearbeitet. Über die Rahmenfunktion heißt es, daß sie das (Verständnis des) Kunstwerk(s) überhaupt erst ermöglicht, weil »Rahmen [...] Begrenzungen (sind), die sich dem Bil-

53 Vgl. Günther Palm: Information und Entropie, in: *Konkursbuch* (14), Tübingen 1985, S. 95–109 und Peter Gendolla: Schrift und Entropie: Konstruktionen der Auslöschung, in: Arno Bammé / Peter Baumgartner / Wilhelm Berger / Ernst Kotzmann (Hg.): *Technologische Zivilisation und die Transformation des Wissens*, München 1988, S. 165–176.

de, oder worum es sich sonst handelt, entgegengesetzt«⁵⁴, indem sie die Kontingenz oder Auflösung des Bildes in seine Umwelt verhindert. »Der Rahmen wird zur ›Figur‹, die den Bildraum als Grund überschneidet.«⁵⁵ Zugleich wird dem Betrachter ein Platz »an der richtigen Stelle«⁵⁶, d.h. vor dem gerahmten Bild der ›Meninas‹ von Velasquez z.B. zugewiesen, was in der ›trompe l'œil‹-Malerei des Panoramas z.B. nicht (oder anders) der Fall ist. Der Rahmen »hält das Bild an und definiert seinen Bereich, indem er das Bild von allem anderen trennt, was nicht das Bild ist und zugleich schafft er dem Bild ein ›hors cadre‹, ein Jenseits des Rahmens, was nicht mit einem hors champ (einem virtuellen Raum, über den nur das Bewegungsbild des Films verfügt) verwechselt werden darf.«⁵⁷ Der Rahmen, heißt es außerdem bei Louis Marin, schließt das Bild ein und definiert es historisch, sozial und kulturell⁵⁸. Als Figuration von Intermedialität im Verhältnis zum Film verändert sich die Bedeutung des Rahmens und tendiert dazu, von der Randbegrenzung im Kasch der Leinwand zur Figur der Differenz im Bewegungsbild selbst zu avancieren. Die zentripetale Richtung der (figurativen) Malerei, ihre ›Macht der Mitte‹, löst sich durchaus nicht einfach in die zentrifugale Dynamik des Bewegungsbildes auf (wie André Bazin angenommen hat⁵⁹), sondern wird notwendig kompensiert durch interne Rahmungen, Bild im Bild-Wiederholungen, Personen- und Objekt-(Form-)Zentrierungen etc., Rasterungen also, die verhindern, daß sich das Bewegungsbild ad indefinito verläuft.

Rahmen, Raster, Gitter, Netze etc. sind zunächst keine Elemente des Mediums, die auf der Formseite der Unterscheidung von Medium und Form operieren, sondern Figurationen der ›kalkulierbaren‹ Unterscheidung zwischen Medium und Form. So trifft zu, wenn Rosalind Krauss verneint, daß das Gitter im Unterschied zur Perspektivkonstruktion (die allerdings ebenfalls als Gitter oder Raster fungieren kann) irgendeinen

54 Rudolf Arnheim: *Die Macht der Mitte*, Eine Kompositionslehre für die Bildenden Künste, Köln 1983, S. 69.

55 Ebd., S. 63.

56 Ebd., S. 57.

57 Jacques Aumont: *L'Image*, Paris 1990, S. 108.

58 Louis Marin: *The Frame of the Painting or the Semiotic Functions of Boundaries in the Representative Process*, in: Chatman: *A Semiotic Landscape*, The Hague 1974, S. 777–782 (hier S. 777).

59 André Bazin: *Peinture et Cinéma*, in ders.: *Qu'est ce que le cinéma?* Ed. définitive, Paris 1981, S. 188.

dargestellten Raum, eine Landschaft oder eine Personengruppe auf die Oberfläche (der Malerei) projiziert; nur bedingt richtig ist, daß »sie immer, was es auch sei, die Oberfläche der Malerei selbst projiziert«⁶⁰, wenn mit der Oberfläche ›Form‹, nicht Medium gemeint ist. Wenn das Medium (als Form) betroffen ist, handelt es sich in der Regel um eine selbstironische Pointe, wie in einem Cartoon von Tex Avery, in dem die Beschleunigung der Verfolgung dermaßen hoch ist, daß der Verfolgte ›aus dem Rahmen‹ der Cadrierung des Films zu schleudern scheint. Zwei Beispiele können sehr schön deutlich machen, wie die Gitter- oder



Abbildung 14: Tex Avery: Droopy. Dump Hounded.

Rasterfigur als Differenz in der Unterscheidung zwischen Medium und Form figurieren: In Peter Greenaway Film »*A Z and Two Noughts*« (1985) experimentieren die beiden Zwillinge, um den Prozeß der Verwesung zu dokumentieren, mit Tierkadavern, bevor sie sich tödlich in die Paradoxie eines Selbstversuchs verstricken. Die Verwesung der Tierkadaver wird von den beiden Beobachtern im Zeitraffer gefilmt, die Aufnahmen werden mit Meßgittern versehen, die die Veränderungen der Objekte raum-zeitlich im Bild bestimmen lassen. Die Auflösung des Kadavers wird als ›hohe Auflösung‹ im Gitter des Bildes, d.h. als Information meßbar. Es ist offensichtlich, daß das Gitter nicht Element

60 Rosalind Krauss: Grilles, in: *Communications*, Nr. 34, 1981, S. 169.

des Mediums noch der Form, die es unterscheidet, sondern das Kalkül der Meßbarkeit ihrer Beziehung ›als Information‹ ist. Erst am Schluß des Films wird die spezifisch paradoxe Untersuchungsanordnung das Medium in Mitleidenschaft ziehen, die Vorgänge der Verwesung, der sich die beiden Beobachter ausgesetzt haben, schaltet sie selbst als Beobachter aus, die Filmapparate ab (vgl. Morels Erfindung⁶¹) und macht jede weitere Unterscheidung unmöglich. Damit endet auch Greenaways Film, der als einziger sein Ende wiederholen kann. Gábor Bódy hat in einem intermedialen Projekt – eine Beziehung zwischen den ›Bildern von Bewegung‹ Eadweard Muybridges und deren Rekonstruktion per Video – die bewegten Figuren (Formen) mit Gittern ›überformt‹. Hier dient das Gitter als symbolischer Hinweis auf die Funktion der Rahmung oder Rasterung kalkulierter, also meßbarer Bewegungsabläufe, die sie vom Beginn der Filmgeschichte an hatten und die im Kalkül elektronischer Bilder wieder ›offensichtlich‹ geworden sind.



Abbildung 15: Peter Greenaway: *A Z and Two Noughts*.

61 Bioy Casares: *Morels Erfindung*, Frankfurt/Main 1984.

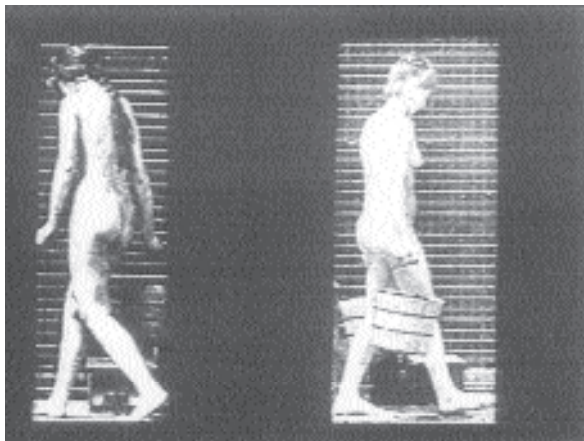


Abbildung 16: Gábor Bódy: Hommage à Muybridge.

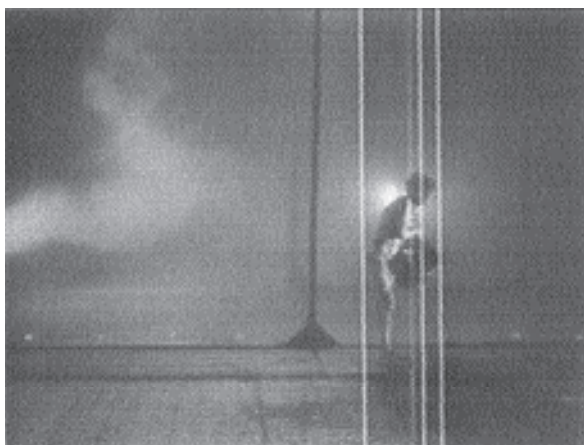


Abbildung 17: Gábor Bódy: Hommage à Muybridge.

Als Beispiel für Entropie in der Malerei hat Rudolf Arnheim ein Experiment von E. H. Gombrich angeführt. Ein Gemälde von Nicolas Poussin wurde für den Blick des Betrachters durch eine präparierte Glasscheibe verändert, die Formen lösten sich in ihrer Prägnanz auf, wurden verschwommen, als ob sie in einem Kameraobjektiv in die Unschärfe gezogen worden wären. Dabei handelt es sich gerade nicht, wie Arnheim betont, um einen Übergang von Ordnung zu Unordnung, sondern von Information zu Entropie, zu einer anderen Ordnung, die im

Blick (oder der »Rasterung, durch die ein Subjekt die Welt sieht und deutet«⁶², Subjekt können Maler und Betrachter sein) eines Beobachters eine bestimmte Auflösung der Unterscheidung von Medium und Form einführt. Für Arnheim bedeutet das Verlust, weil eine irgendwie kosmisch begründete »gute Form« aufgelöst wird⁶³, für die Malerei der Moderne bedeutet das sicherlich eine neue Offenheit formaler Gestaltung, die so weit geht, daß sie Raster, Gitter und Netze, die der Renaissance zur Meßbarkeit ihrer perspektivischen Visualisierungen gedient haben und selbst unsichtbar bleiben mußten, ihrerseits zu Formen ihrer Malerei (z.B. Mondrian, vgl. R. Krauss) gemacht haben.

Die folgenden beiden Filmbeispiele könnten die Vielschichtigkeit der Verwendung von Rasterungen in einem Medium belegen, das noch keineswegs die Matrix für die Monitorbilder zur Grundlage ihrer Formen gemacht hat. Jean Renoir und Alberto Cavalcanti haben 1927 im Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm den kompletten Film »*La petite Lili*« durch das Netz eines Vorhangs gedreht. Die Textur des Gewebes kehrt an anderer Stelle als geschriebener Text wieder, der ganze Film verleugnet vor allem jegliche Tiefe, seine reine Oberfläche verbirgt keine tiefere Bedeutung, hinter dem Vorhang ist nichts. Der Vorhang figuriert genau in der Differenz zwischen Medium und Form, Kamera und Bild, Oberfläche und räumlicher Tiefe. Die geringe Auflösung des Rasters »symbolisiert« den Anteil an Entropie, der in der Verweigerung von »tieferer Bedeutung« deutlich von der Information abzuziehen ist. Komplizierter verhält es sich mit dem eher stilistischen Verfahren Josef von Sternbergs in vielen seiner Filme, in denen Licht- und Schatteneffekte Rasterungen und Gitter herstellen, die vielmehr Oberflächen betonen, um magische Tiefen der Bilder ahnen zu lassen. In dem Film »*The Scarlet Empress*« (1934) empfängt die Zarin (Marlene Dietrich) den Popen, um sich von ihm für den Thronfolger, den sie erwartet, segnen zu lassen. Sternberg zeigt den Kopf der Zarin in den Kissen ihres Bettes durch den leichten Vorhang, der ihr Bett umgibt: Allmählich löst sich das Gesicht in dem Raster auf, der sich stattdessen wie ein »Film« über sie legt. Das Gesicht ist hinter dem Netz des Vorhangs wie ein Geheimnis unter einer undurchdringlichen Oberfläche, die es bewahren will, verborgen, so, wie ein Text

62 Palm, S. 107.

63 Rudolf Arnheim: *Entropie und Kunst*, Ein Versuch über Ordnung und Unordnung, Köln 1979, S. 50 (»Es handelt sich dabei um das formbildende kosmische Prinzip«).

vorgibt, das Geheimnis seiner Bedeutung zu verbergen. An dieser Stelle purer Entropie (und Magie, was hier aufs Gleiche hinausläuft) ist es der Raster, der sich wie ein Schleier über das Verschwinden des Figurativen des Gesichts legt. Die Oberfläche wird zunehmend undurchdringlich, aber es ist nicht die körnige Oberfläche des Filmmaterials, sondern das Maß der Auflösung des Figurativen und damit der Entropie ist der Raster, mit dem die Unerreichbarkeit des Geheimnisses einer imaginären Tiefe an der Oberfläche der Form des Mediums gemessen wird. Paradoxien der Auflösung dienen im System der Kunst und der tech-

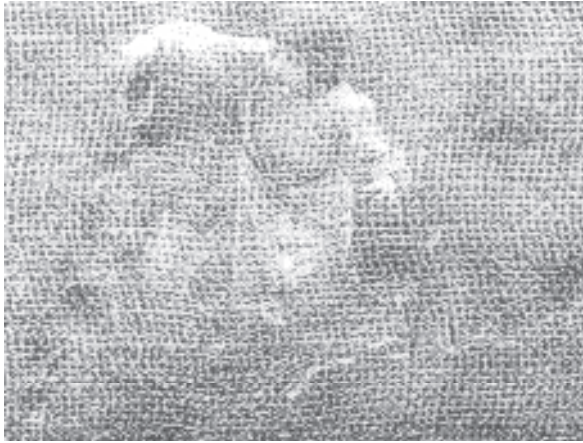


Abbildung 18: Jean Renoir und Alberto Cavalcanti: *La petite Lili*, 1927.



Abbildung 19: Josef von Sternberg: *The Scarlet Empress*, 1934.

nischen Bilder des Films der Auflösung von Paradoxien durch die Verzeitlichung der Gegenwart von Ereignissen, die als Ent- und Unterscheidungen von Medium und Form operational geworden sind. Fernsehen, Video und das Medium Computer forcieren diese Tendenz der Auflösung paradox als Einheit erlebter Widersprüche, indem sie nicht nur innerhalb der Medien die Unterscheidungen von Medium und Form scheinbar in reine verzeitlichte Formdifferenzen auflöst (das Medium wird nurmehr in der Form des Mediums im re-entry als Programm wahrgenommen), vielmehr wird behauptet, daß diese Auflösung paradoxer ›Präsenz‹ (der Gegenwart von Ereignissen) im Fernsehen oder auf den Datenautobahnen selbst ›im Präsenz‹, in Echtzeit vor sich geht. Der Beobachter tut das seine, um sich der Paradoxie dieser Behauptung zu entziehen und löst zappend diese Echtzeit der Medien in ihre Programmbestandteile auf. Die Geschichte medialer Auflösungen, die sich andeutet, muß vorerst hier abgebrochen werden.

