

Christina Scherer

### Zwischen Filmtheorie und Filmpraxis. Selbstreflexivität und Selbstreferentialität im Experimentalfilm

2000

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1446>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Scherer, Christina: Zwischen Filmtheorie und Filmpraxis. Selbstreflexivität und Selbstreferentialität im Experimentalfilm. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 31: Filmische Selbst-Reflexionen (2000), S. 20–35. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1446>.

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

**Christina Scherer**

## **Zwischen Filmtheorie und Filmpraxis: Selbstreflexivität und Selbstreferentialität im Experimentalfilm**

Experimentalfilme, so Maya Deren, eine herausragende Vertreterin des amerikanischen Experimentalfilms der vierziger Jahre, sind „Experimente mit der Form des Films an sich“.<sup>1</sup> Der selbstreflexiven Eigenschaft des Experimentalfilms als „Metafilm“, in dem die spezifischen Grenzen und Bedingungen des Mediums Film erprobt werden, soll in den folgenden Streifzügen das besondere Augenmerk gelten. Es muß allerdings vorausgeschickt werden, daß der Begriff des „Experimentalfilms“ als Genrebezeichnung problematisch ist, da man nicht von einem einheitlichen Korpus von Produkten sprechen kann. So werden die unterschiedlichsten Produktionen unter ihm subsumiert, die zum Teil nach unterschiedlichen historischen Periodisierungen in der Literatur auch unter die Begriffe des Avantgardefilms und des Undergroundfilms gefaßt werden. Klassische Avantgarde und Undergroundfilm sind mitgemeint, wenn im folgenden zur Vereinfachung verallgemeinernd von „Experimentalfilm“ gesprochen wird.<sup>2</sup> Wie der Begriff nahelegt, geht es darin vorrangig um das ästhetische

---

<sup>1</sup> Deren, Maya: Magie ist etwas Neues. In: Jutta Hercher/Ute Holl/Karin Reichel/Kira Stein/Petra Wolff (Hrsg.): Choreographie für eine Kamera. Schriften zum Film. Hamburg 1995a (= Hochschule für bildende Künste Hamburg, material 90), S. 19.

<sup>2</sup> Zu den Begriffen vgl. Scheugl, Hans/Schmidt, Ernst: Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms. 2 Bde. Frankfurt/M. 1974 und Schlemmer, Gottfried (Hrsg.): Avantgardistischer Film 1951-1971: Theorie. München 1973, S. 7-15. Als Experimentalfilm wird im allgemeinen die „zweite Phase des Films als Kunst“ bezeichnet: die Filme von Maya Deren, Kenneth Anger u.a. in den vierziger Jahren (nach Schlemmer 1973, S. 8). Davon kaum zu unterscheiden ist der Undergroundfilm, dessen Beginn Schlemmer mit dem Ende der fünfziger Jahre ansetzt. Edward S. Small (Small, Edward S.: Direct theory. Experimental film/video as major genre. Carbondale, Edwardsville/Illinois 1994.) faßt unter das „major genre“ des experimentellen Films und Videos die Genres der europäischen Avantgarde (mit den Subkategorien des dadaistischen, surrealistischen, futuristischen Films etc.), der amerikanischen Avantgarde (mit den Subkategorien des lyrischen Realismus, des Psychodrama, des expressionistischen Films u.a.), des amerikanischen Underground (Kopplationsfilm, abstrakter Expressionismus u.a.), des expanded cinema (Computerarbeiten, „Cinevideo“ u.a.) und des minimalistischen/strukturalistischen Films (Flickerfilme, Filme mit fixierter Kameraposition, Filme, die nur aus einer Einstellung bestehen, u.a.m.). Zu den Begriffen Avantgarde- und Undergroundfilm vgl. auch Biedermann: Historische Definitionen oder „Jedes

Experiment mit dem Filmmedium. Die klassische Avantgarde in den zwanziger Jahren untersuchte den Film als selbständige Kunstform in Abgrenzung zu anderen Medien und erprobte das ästhetische Potential des noch jungen Mediums. In dieser Richtung haben beispielsweise Viking Eggeling, Hans Richter, Man Ray, Marcel Duchamp und Dziga Vertov gearbeitet. Vertov hat seine Suche nach den konstituierenden Eigenschaften des Mediums als „Suche nach dem Filmalphabet“<sup>3</sup> beschrieben (d.h. der „Sprache“ des Films und ihrer Struktur). Ähnlich definiert Maya Deren Jahre später Experimentalfilme als eine Erkundung der dem Film eigenen „visuellen Integrität [...] in filmischen Begriffen“<sup>4</sup> und erklärt: „Meine Arbeit bestand eher im Erkunden des Mediums Film als darin, ein vorgefaßtes Ziel zu erreichen. Ich war genau von denjenigen Aspekten und Methoden des Kinos fasziniert, die bisher undefiniert und kaum erforscht waren.“<sup>5</sup> Der Experimentalfilm stellt in dieser Hinsicht ein Verbindungsglied zwischen Filmtheorie und Filmpraxis dar: eine visuelle Wissenschaft vom Film oder eine unmittelbare „direkte Theorie“.<sup>6</sup> Sie umfaßt dabei die wesentlichen Bereiche der filmischen Produktion und Rezeption: die Reflexion ästhetischer Erfahrung des Autor-Ichs, die Reflexion der Eigenschaften des Mediums und die Reflexion der Wahrnehmung, des Sehens.

Die Erkundung der konstituierenden Eigenschaften des Mediums in ästhetischen Experimenten ist bis heute nicht abgeschlossen: Jede neue technische Entwicklung auf dem Filmsektor zieht weitere Erprobungsphasen nach sich, die zur Zeit vor allem im Bereich des Videos und des computergenerierten Films angesiedelt sind. Zur „Spielwiese“ sind dabei seit den achtziger Jahren vor allem die Musikvideos geworden. ‚Kleinformen‘ wie Musikvideo und Kurzfilme, die ihre ‚Geschichte‘ (im weitesten Sinne) in knapp bemessener Zeit erzählen müssen, sind immer ein Forum für die experimentelle Entwicklung elektronischer Bildbearbeitung gewesen. John Maybury, der in den frühen achtziger Jahren in London Mitglied einer Künstlergruppe war, die sich auf Super 8-Filme und Videoclips spezialisiert hatte, spricht von einer „explosionsartigen ästhetischen Entwicklung im Bereich der Musikvideos“: „[I]n den

---

Wort ist ein Vorurteil“. In: Ingo Petzke (Hrsg.): *Das Experimentalfilm-Handbuch*. Frankfurt a.M. 1989, S. 19-29.

<sup>3</sup> Vertov, Dziga: *Wir*. Variante eines Manifestes. In: Ders.: *Schriften zum Film*, hg. von Wolfgang Beilenhoff. München 1973, S. 10 (im Original kursiv).

<sup>4</sup> Deren 1995a, S. 20.

<sup>5</sup> Ebd., S. 21.

<sup>6</sup> Begriff nach Small 1994. Small beschreibt den Experimentalfilm in seinen reflexiven Eigenschaften als einen Typus der Theorie, ohne den Umweg und die Begrenzungen separater semiotischer Systeme wie der gesprochenen oder geschriebenen Sprache (S. XV), die die Wahrnehmung und Erfahrung eines Films nicht einholen können.

achtziger Jahren ging es um die Technologie.“<sup>7</sup> Was die Videoclip- und Kurzfilmer an ästhetischen Experimenten vorführen, hat seine Vorläufer bereits in den Arbeiten von Fischinger, Richter und anderen in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren. Maybury: „Die Ironie ist, daß so vieles, was wir in MTV sehen, direkt aus der Avantgarde kommt. Entweder der europäischen Filmavantgarde der zwanziger Jahre oder der amerikanischen Avantgarde der vierziger, fünfziger und sechziger Jahre. In jeder halben Stunde MTV wird für fünf Minuten ein Stück Avantgarde sichtbar.“<sup>8</sup> Die Chance für das experimentelle Ausprobieren neuer Formen liegt dabei im „Wegwerfcharakter“<sup>9</sup> der Videoclips. Tatsächlich sind sie zu einem großen Teil industriell gefertigte Massenware und zeichnen sich durchaus nicht immer durch Experimentierfreude und visuellen Ideenreichtum aus. Sie bieten jedoch auch Underground- und Experimentalfilmern eine Möglichkeit, ihre Arbeiten einem größeren Publikum und nicht nur einem Insider-Kreis bekannt zu machen.

Im folgenden soll die Eigenschaft des Experimentalfilms als „direkte Theorie“ bzw. seine reflexiven Eigenschaften in Bereich der Produktion und Rezeption des Films an einigen Beispielen schlaglichtartig beleuchtet werden. Zunächst geht es um die Reflexion von Wahrnehmung und Erfahrung von Filmautor und Zuschauer im Experimentalfilm, dann um die Reflexion von filmischen Konstituenten des Films wie Kadrierung, Materialität des Filmbilds, Bewegung u.a.m.

<sup>7</sup> Maybury, John: Tapetenwechsel. John Maybury im Interview mit Karola Gramann. In: Sound and Vision. Musikvideo und Filmkunst. (Katalog zur Ausstellung im deutschen Filmmuseum Frankfurt a.M., 16. 12. 1993 - 3. 4. 1994). Frankfurt/M. 1993, S. 31.

<sup>8</sup> Ebd., S. 34. Vgl. auch Weibel, Peter: Musik-Videos. Von Vaudeville bis Videoville. In: Veruschka u. Gábor Bódy (Hrsg.): Video in Kunst und Alltag. Vom kommerziellen zum kulturellen Videoclip. Köln 1986, S. 24-41., der feststellt, daß Musikvideos zum Teil die direkte popularisierte Umwandlung des Avantgarde-Films darstellen (S. 36) und erklärt: „Im gegebenen historischen Moment findet die größte Kreativität in den populären Künsten im Bereich der Musik-Videos statt. Musik-Videos bilden ein kommerzielles Laboratorium für fortgeschrittene Bildtechnologie und neue ästhetische Strategien.“ (S. 37) Zu Recht kritisiert Perée, Rob: Into Video Art. The characteristics of a medium / De karakteristieken van een medium. Rotterdam, Amsterdam 1988 an diesem Rückgriff auf die Bildsprache der Avantgardefilmer und Videokünstler, daß er oft nicht mehr als ein bloßes Zitieren von Kitsch sei, da diese Bildästhetik im Musikvideo aus ihren originären Kontexten herausgelöst erscheine (S. 40).

<sup>9</sup> Maybury 1993, S. 34: „Mit einem schlechten Musikvideo kann man sich nicht den Ruf ruinieren, weil man gleich ein neues macht.“

## *Ästhetisches Experiment, Wahrnehmung und Erfahrung*

Musikvideos und Experimentalfilme wirken auf die Filmästhetik zurück und haben ihr neue Impulse gegeben. So hat der britische Filmemacher Derek Jarman in den achtziger Jahren einzig in den Musikvideos eine Erweiterung der kinematographischen Sprache gesehen.<sup>10</sup> Zahlreiche Regisseure haben den experimentellen Kurzfilm genutzt, um neue Erzähl- und Darstellungsweisen zu entwickeln. Super 8-Film und später Video haben unabhängige und wenig personal- und kostenintensive Produktionsweisen begünstigt und Experimentierfelder für individuelle ästhetische Erfahrungen eröffnet. Das ästhetische Repertoire, das in experimentellen Filmen erarbeitet wurde und wird, bildet einen Grundstock produktionsästhetischer Erfahrung, und andererseits wirken individuelle Erfahrung und Wahrnehmung auf den Film zurück und finden dort ihren Ausdruck. Experimentalfilme können im Zusammenhang mit ‚Langfilmen‘ als vorbereitende oder begleitende Reflexionen über Film dienen,<sup>11</sup> bestehen aber ebenso als eigenständige Form. Gerade die Videotechnik hat die Möglichkeiten des filmischen Experimentierens erheblich erweitert. Ein Beispiel hierfür ist Godard, der Video in den Scénarios (*Scénario du film Passion* und andere) und in *Histoire(s) du cinéma* (1989ff.) als Instrument der kritischen Analyse von Film im Film vorführt. Video wird als Werkzeug der Dekomposition und Rekomposition von Bildern genutzt, zur Entwicklung einer neuen Form des „Schreibens“ mit Film und zum Entwurf neuer Bilder. Diese Video-Essays bewegen sich parallel zu den Filmarbeiten. Kino und Video beobachten und reflektieren einander: „the one thinking here what the other creates there.“<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Vgl. Jarman, Derek: *The Last of England*, hg. von David L. Hirst. London 1987, S. 12.

<sup>11</sup> Ein Beispiel dafür ist Peter Greenaway, dessen Spielfilme von Barchfeld, Christiane: *Filming by Numbers*. Peter Greenaway: Ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino. Tübingen 1993 als Fortsetzungen der Themen und Medienreflexionen der frühen Experimentalfilme aufgefaßt werden. „d.h. sein Übergang vom Experimentalfilmemacher zum Regisseur von kommerziellen Spielfilmen hat zu keinem Bruch mit seinen zentralen Themen und Intentionen geführt.“ (S. 11).

<sup>12</sup> Dubois, Philippe: *Video thinks what cinema creates*. Notes on Jean-Luc Godards work in video and television. In: Raymond Bellour/Mary Lea Bandy (Hrsg.): *Jean-Luc Godard. Son + Image 1974 – 1991*. New York 1992, S. 169. Ähnlich stellt Paech, Joachim: *Der Schatten der Schrift auf dem Bild. Vom filmischen zum elektronischen "Schreiben mit Licht" oder "L'image menacée par l'écriture est sauvée par l'image même"*. In: Michael Wetzel/Herta Wolf (Hrsg.): *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*. München 1994, S. 213-23. fest, daß sich im Werk Godards elektronische und traditionelle Filmproduktion durchdringen und gegenseitig nachahmen (S. 229).

Experimentalfilme können als das Ergebnis eines ästhetischen Erfahrungsprozesses charakterisiert werden, der in selbstreflexiver und selbstreferentieller Form im Film gespiegelt wird und sich darin in gleichsam ‚auskristallisierter‘ Form mitteilt. Experimentalfilme beinhalten sowohl Beschreibungen als auch Aufzeichnungen ästhetischer Erfahrung. Zentral ist hierbei das individuelle kreative Potential, denn die Freiheit in der Produktionsform macht die Vorgehensweisen und künstlerischen Entscheidungen allein von der Beurteilung des Filmautors abhängig. Deren erklärt, Experimentalfilme handelten von der inneren Erfahrung eines Menschen.<sup>13</sup> Entsprechend wird sie in ihren Filmen selbst zu einer zentralen Figur und inszeniert innere Erfahrung in einem psychoanalytischen Sinn als eine fortwährende Selbstbegegnung im Film, vor allem in *Meshes of the Afternoon* (1943), in dem sich das Ich im Traum in mehrere Personen aufspaltet. Deren trifft als Protagonistin ihres eigenen Films auf eine verhüllte Figur, deren Gesicht durch einen Spiegel ersetzt ist: In diesem Spiegel wird der oder die Andere zum Ich. Auch Raum und Zeit werden gemäß einer ‚innerphysischen Wirklichkeit‘ transformiert: Die Zeit verzweigt sich in Wiederholungen und Schleifen, Traum und Wachen werden ununterscheidbar, und der Raum unterliegt nicht mehr den physikalischen Gesetzen (Deren bewegt sich beispielsweise an der Decke entlang). Maya Deren unterscheidet die beschreibende Filmarbeit von der schöpferischen. Die beschreibende Arbeit ist Ausfluß und Ergebnis von Erfahrung, sie nähert sich der schöpferischen, „insofern sie [...] eher der Erfahrung von Wirklichkeit als der Wirklichkeit selbst



Maya Deren, *Meshes of the Afternoon*

verpflichtet ist.“<sup>14</sup> Realität kommt unter der Perspektive individueller Erfahrung zur Darstellung.

Die Kamera ist dabei nicht mehr in erster Linie ein Instrument der Aufzeichnung von (vor-filmischer) Wirklichkeit, sondern der kreativen Erschaffung einer spezifisch filmischen Wirklich-

keit, an der sowohl das technische Gerät als auch die Wahrnehmung und die Interpretation des Gesehenen durch Filmautor und Zuschauer beteiligt sind:

<sup>13</sup> Deren 1995a, S. 20.

<sup>14</sup> Deren, Maya: Film als Kunstform. In: Jutta Hercher/Ute Holl/Karin Reichel/Kira Stein/Petra Wolff (Hrsg.): Choreographie für eine Kamera. Schriften zum Film. Hamburg 1995b (= Hochschule für bildende Künste Hamburg, material 90), S. 36.

Die mechanische Ähnlichkeit zwischen Linse und Auge ist weitgehend dafür verantwortlich, daß die Kamera immer eher als aufzeichnendes denn als kreatives Gerät benutzt wird. Jedoch erst im Gehirn, *hinter dem Auge*, erhält das aufgezeichnete Material seine Bedeutung und Wirksamkeit. Im Film wurde diese Erweiterung oft übersehen. Die Bedeutung eines Ereignisses oder einer Erfahrung wird der *Wirklichkeit vor der Linse* zugeschrieben, anstatt dem kreativen Akt des Mechanismus' (einschließlich des Menschen) hinter der Linse.<sup>15</sup>

Der Film ist das Feld, auf dem sich die individuelle Erfahrung des Filmautors mit derjenigen des Zuschauers und seinen ‚traumhaft-inneren‘ Bildern überschneidet. Eine Videokollektion von Derens Filmen (Mystic Fire Video, New York 1986) zitiert zu Beginn Deren mit den Worten: „And what more could I possibly ask as an artist than that your most precious visions, however rare, assume, sometimes, the forms of my images.“ Daraus spricht die Hoffnung, die „Visionen“, die Wahrnehmungen und Erfahrungen des Betrachters mögen sich in denjenigen des Filmautors spiegeln. Insofern ist das Spiegelgesicht der Figur in *Meshes of the Afternoon* nicht nur eine Fläche, in der sich Deren als Figur ihres eigenen Films spiegeln kann, sondern auch eine Leerstelle für das Bild des Betrachters. In Derens Filmen verschränken sich die ‚Landschaften‘ des inneren Erlebens, der Psyche und des Traums, mit der äußeren Landschaft, in der die Filme spielen, indem die alltägliche wahrnehmbare Umwelt vor allem durch Montagetechniken und die Choreographie in den Bewegungen der Protagonisten zu einer fremden Welt wird (vor allem in *Meshes*, *At Land*, 1944, und *Ritual in Transfigured Time*, 1945-46). Die ‚Landschaft‘ der alltäglichen Wahrnehmung wird zu einem besonderen Wahrnehmungsraum.

Weitere eindrucksvolle Beispiele für Reflexionen von Wahrnehmung und Erfahrung im Film sind die Videoarbeiten von Bill Viola. In ihnen ist ein starkes Interesse an der Darstellung einer ‚mentalen‘ oder ‚imaginären‘ Zeit und eine ‚Wendung nach Innen‘ zu beobachten, die nicht zuletzt aufgrund von fortschreitenden technischen Möglichkeiten der Bildbearbeitung und der Gestaltung filmischer Zeit möglich geworden ist. Viola erklärt:

„Es ist mein Ziel, audio-visuelle Zeitkompositionen zu produzieren, die sich der Sprache der Erfahrung bedienen, Bilder und Töne der realen Welt auf Videoband zu sammeln und sie dann mit den Strukturen unserer persönlichen und subjektiven Weltvorstellung – Wahrnehmung, Imagination, Erkenntnis, Traum und Erinnerung – zu überlagern.“<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Ebd., S. 40.

<sup>16</sup> Viola, Bill: Bill Viola. In: Bettina Gruber/Maria Vedder (Hrsg.): Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler. Köln 1983, S. 204.

Der Prozeß des Editings bildet bei Viola die subjektive Komponente der Erfahrung von Wirklichkeit nach. Dabei spielt das Gedächtnis eine besondere Rolle: es überführt aktuelle Erfahrung in ästhetische Erfahrung: „As if memory were a sort of filter, another editing process. In fact the editing is going on all the time. Images are always being created and transformed...“.<sup>17</sup>

Die Verbindung der Videotechnik mit der Computertechnologie hat die Möglichkeiten des Editing erweitert: Bilder werden geschichtet, verfremdet, collagiert, filminhärente Zeitstrukturen durch Beschleunigung und Verlangsamung verändert, kontinuierliche Bildräume und zeitliche Abläufe auseinandergenommen oder aufgelöst. Filmische Zeit wird von der ‚Realzeit‘ hin zu einem Nachvollzug subjektiver Zeiterfahrung transformiert, den mentalen Strukturen von Wahrnehmung, Gedächtnis und Traum ähnlich. Die Struktur der sich in der Zeit entfaltenden Bilder bildet Zeitstrukturen und die Prozeßhaftigkeit von Bewußtseinsbewegungen nach: „Awareness of time brings you into a world of process, into moving images that embody the movement of human consciousness itself.“<sup>18</sup> Wie Deren reflektiert auch Viola subjektive Erfahrung, Bewußtsein und Wahrnehmung im Film vor allem durch Selbstinszenierungen, Spiegelungen des Ich, die die Wahrnehmungsstrukturen des Films reflexiv auf den Film-Autor zurückbeziehen, beispielsweise in *The Passing* (1989). Viola inszeniert sich dort als nächtlichen Wachträumer: traumartige Passagen wechseln mit Einstellungen auf Viola, der sich im Bett wälzt, die Augen offen. Den Passagen zwischen Traum und Wachen werden Passagen zwischen Leben und Tod zur Seite gestellt: die sterbende Mutter, die Geburt des Kindes. Zahlreiche Szenen mit Viola spielen sich unter Wasser ab, wobei das Wasser in alchimistischer Tradition als Symbol für den Geist gelten kann und im Film zur Verfremdung alltäglicher Wahrnehmungsweisen dient: so stellt Viola Stuhl und Tisch, auf dem sich eine Lampe befindet, unter Wasser auf, wodurch die Alltagswahrnehmung außer Kraft gesetzt wird und sich das Arrangement zu einer geistigen oder psychischen Szene wandelt.

Es ist die besondere Wahrnehmungssituation, die der Film eröffnet, mit der sich vor allem in den fünfziger und sechziger Jahren Stan Brakhage auseinandersetzt: Sein zentrales Thema ist das Sehen, die visuelle Wahrnehmung. Er will mit seinen Filmen neue Seherfahrungen eröffnen, dem Sehen das „Aben-

---

<sup>17</sup> Viola zitiert nach London, Barbara: Bill Viola: The Poetics of Light and Time. In: Susan Weiley (Hrsg.): Bill Viola. Installations and Videotapes. (Katalog zur Ausstellung Bill Viola, 16. Oktober 1987 – 3. Januar 1988, The Museum of Modern Art, New York). New York 1987, S. 9.

<sup>18</sup> Viola, Bill: Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973 – 1994, hg. von Robert Violette in Zusammenarbeit mit dem Autor. London 1995, S. 173.



teuer“ zurückgeben: Brakhage träumt von einem „unruled eye“, einem „unge-schulten Auge“, das sieht, anstatt das Gesehene gemäß früherer Seherfahrungen und erlernter Benennungen begrifflich einzuordnen: „How many colors are there in a field of grass to the crawling baby unaware of ‚Green‘? [...] Imagine a world alive with incomprehensible objects and shimmering with an endless variety of movement and innumerable gradations of color. Imagine a world before ‚the beginning was the word.‘“<sup>19</sup>

Auch bei Brakhage ist der Filmautor zentrale Vermittlungsinstanz zwischen der subjektiven, ‚inneren‘ Wahrnehmung und der filmischen Form, in der sie reflektiert wird: „Of necessity I become instrument for the passage of inner vision, thru all my sensibilities, into its external form.“<sup>20</sup> Brakhage versucht nun, diese innere Vision formal nachzubilden. Bewußt läßt er beispielsweise Filmbilder grobkörnig erscheinen, was reflexiv auf materielle Grundlagen des Films verweist (Filmemulsion und Korn) und damit auf die Grundlagen filmischen Sehens, darüber hinaus aber für Brakhage ein Äquivalent der „closed-eye vision“ darstellt, der Wahrnehmung mit geschlossenen Augen. Bei dieser closed-eye vision geht es nicht mehr darum, *was* zu sehen ist, sondern um das *Wie* des Sehens selbst: „this grain field in 8 mm is like *seeing* yourself *seeing*“.<sup>21</sup> Thematisiert wird demnach der Wahrnehmungsakt selbst, indem Brakhage in all seinen Filmen den Bildern zugleich Verweise auf den Sehakt implementiert. Diese versteht er als Dokumentationen des Sehens: „I am the most thorough documentary filmmaker in the world because I document the act of seeing as well as everything that the light brings me...“.<sup>22</sup> Das filmische Bild erscheint in diesem Sinne als eine „Visualisierung des Sehvermögens“.<sup>23</sup> In vielen Experimentalfilmen wird die spezifisch filmische Konfiguration des Sehens und die visuelle Wahrnehmung im Bild des Auges reflektiert: bei Vertov beispielsweise in Verbindung mit der Kamera-Linse als Kamera-Auge (*Der Mann mit der Kamera*, 1929). Bei Deren, Viola, Brakhage und vielen anderen spiegelt das Auge im Film das Auge des Betrachters und wird zu einer Metapher für ein Sehen des Sehens.

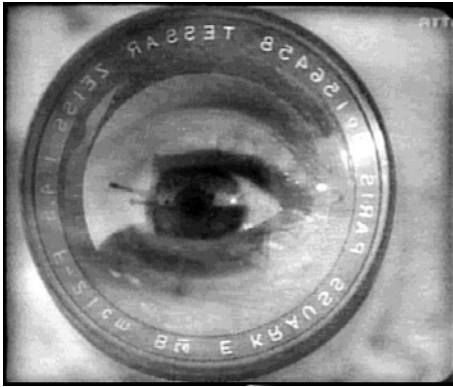
<sup>19</sup> Brakhage (Brakhage, Stan: Brief an Ronna Page. In: Schlemmer (Hrsg.), 1973, S. 62-67.) zitiert nach James, David E.: *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton/N.J. 1989, S. 43.

<sup>20</sup> Ebd., S. 39 (im Original in Versalien).

<sup>21</sup> Ebd., S. 45.

<sup>22</sup> Ebd., S. 39.

<sup>23</sup> Zum kinematographischen Bild als „visualization of sight“ vgl. Wees, William C.: *Light Moving in Time. Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992, S. 31ff.



Dziga Vertov, *Der Mann mit der Kamera*



Maya Deren, *Meshes of the Afternoon*

Brakhages Filme sind, um es mit dem Titel einer Sammlung seiner Schriften zum Film zu sagen, „metaphors on vision“. Die Kamera wird nicht im Sinne der Reproduktion verwendet, als Abbildungsinstrument, sondern in Hinblick auf ihre autonomen Ausdrucksmöglichkeiten erkundet. David James erläutert: „Like the eye, the camera was to be seen *with* rather than *through*“.<sup>24</sup> Mit der anstatt durch die Kamera zu sehen heißt, daß das Medium nicht transparent ist, sondern selbst sichtbar und Quelle visueller Aktivität, Quelle neuer Wahrnehmungsmöglichkeiten. In *Dog Star Man* (mehrteilig, 1961-64) und *The Art of Vision* (1961-64) verwendet Brakhage anamorphotische Linsen, blendet Bilder übereinander, kratzt in den Film, ver-

letzt, verbrennt die Filmemulsion, filmt durch gefärbtes Glas, verfremdet Bilder farbig, läßt abstrakt Farben aufblitzen, verändert die Ablaufgeschwindigkeit der Bilder etc. In *Scenes from under childhood* (1967-1970), werden die Bilder häuslicher Szenen mit ihm, seiner Frau und seinen Kindern in ähnlicher Weise bearbeitet, bis hin zur Unkenntlichkeit, zum erratischen Bild, so daß gleichzeitig mit dem, was zu sehen ist, auf das Wie des Sehens verwiesen wird.<sup>25</sup> Brakhage versucht damit zur unvoreingenommenen Wahrnehmung des Babys und Kleinkindes zurückzugehen. William Wees interpretiert diese Vorgehensweise im Sinne des Ideals des „unruled eye“ als „making the viewer aware of seeing as a physiological, nerve-centered event before it becomes a conscious recognition of labeled and familiar objects and events.“<sup>26</sup>

<sup>24</sup> James 1989, S. 47.

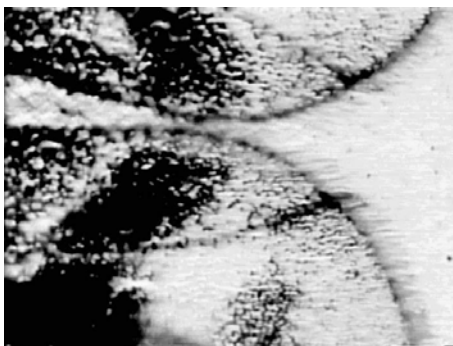
<sup>25</sup> Zu den Filmen von Brakhage vgl. die Synopsen bei Barrett, Gerald R. und Wendy Brabner: Stan Brakhage: a guide to references and resources. Boston/Mass. 1983.

<sup>26</sup> Wees 1992, S. 85.

### *Reflexionen des filmischen Bildes: Licht, Bildtextur, Bewegung, Raum, Kadrierung*

Experimentalfilme reflektieren – dies gilt zumindest für die genannten Beispiele, die sich noch erweitern ließen – individuelle Erfahrung und damit einhergehend subjektive Weltvorstellungen und die psychischen Wirklichkeiten von Traum und Erinnerung. Sie finden im Film einen formalen Ausdruck, an die sich wiederum die Erfahrung des Rezipienten anbinden kann. Die formalen Verfahren verweisen auf die apparativen und physiologischen Grundlagen der visuellen Wahrnehmung. Im Bereich des Filmbildes (als Kreuzungspunkt der visuellen Wahrnehmung und Erfahrung von Filmautor und Rezipienten) umfaßt Selbstreflexivität im Experimentalfilm sämtliche Konstituenten wie Licht, Materialität des Filmstreifens, Kadrierung, Bewegung/Montage und den filmischen Raum.<sup>27</sup> Hierzu sollen im folgenden noch einige Beispiele herangezogen werden.

Mit Brakhages Interesse für das Sehen geht die Aufmerksamkeit für das Licht, das sehen läßt, einher. Für *Mothlight* (1963) hat Brakhage Mottenflügel, Blätter, Blüten, Halme und andere organische Materialien mit unterschiedlicher Lichtdurchlässigkeit auf einen durchsichtigen 16 mm-Streifen geklebt. Das Ergebnis ist ein Flickerfilm, in dem die montierten Komponenten in ihrer schnellen Abfolge gerade noch sichtbar sind. Der Film verweist auf die Verbindung von Materie und Licht (des Projektors) im Film und ist in seinem Verzicht auf jegliches abbildlich-mimetische Bild selbstreferentiell: Licht und Bewegung bzw. Licht, das sich in der Zeit bewegt, sind die wesentlichen Eigenschaften des Films, d.h. das Filmbild referiert nicht auf eine außerfilmische Wirklich-



Stan Brakhage, *Mothlight*

<sup>27</sup>Die Darstellung konzentriert sich hier auf den visuellen Bereich des Films; tatsächlich sind sehr viele Experimentalfilme Stummfilme, was aber nicht darüber hinwegtäuschen soll, daß Selbstreflexivität im Experimentalfilm auch die Tonspur umfassen kann. Im Bezug auf die Montage und die Bewegung im Film sind selbstreflexive Züge vor allem anhand des Vergleichs mit der Musik auszumachen. Brakhage beschäftigte sich mit musikalischer Notation als Schlüssel zur Filmmontage (Brakhage 1973, S. 62) und Deren erklärt, die Struktur ihrer Filme sei der Musik ähnlicher als der Literatur (Deren, Maya: Vorlesung. In: Schlemmer (Hrsg.), 1973, S. 33).



Maya Deren, *Ritual in Transfigured Time*

keit, sondern auf das filmische Medium selbst.

*Mothlight* verweist auf die Materialität des Filmbildes, indem er gerade kein herkömmliches Filmmaterial verwendet und die fotografischen Belichtungsverfahren umgeht. Derartige selbstreflexive und selbstreferentielle Verweise auf die Materialität des

Films sind insbesondere im Zusammenhang mit „reflektierter Intermedialität“ zu beobachten, der Suche nach den Konstituenten des Films im Vergleich und in Konkurrenz mit anderen Künsten wie beispielsweise der Fotografie und der Malerei.<sup>28</sup> In Solarisierungen und Negativ-Effekten rekurriert der Film auf seine fotografischen Grundlagen. So kehrt Deren am Ende von *Ritual in Transfigured Time* das Filmbild ins Negativ um. Der Vergleich mit der Malerei hat u. a. zur Idee der „caméra pinceau“ geführt,<sup>29</sup> in der die Kamera als ein Malinstrument erscheint oder der Film als ein Malen mit Licht. So hat George Landow in den sechziger Jahren seine „malerische Denkweise“ auf den Film angewendet und mit der Textur, mit dem Korn experimentiert, die Farbschicht auf dem Trägermaterial angelöst und in Bewegung versetzt, bis hin zum Verschwinden des Pigments an manchen Stellen, so daß „reines Licht“ hindurchkam.<sup>30</sup>

Nicht nur Farbe, Textur und Licht, auch Kadrierung und Bewegung sind Komponenten des Films, die in intermedialen Konstellationen mit der Malerei erkundet werden. Der Film *Low* (1991), den James Herbert zum gleichnamigen Musikstück von REM gedreht hat, reflektiert alle jene Bereiche. Herbert hat seinem Film drei amerikanische Gemälde des 19. Jahrhunderts zugrunde gelegt, eines davon ist „Das Bekenntnis“ von Elizabeth Jane Gardner. Dazu hat er weitere Aufnahmen in ähnlichen Szenerien gedreht und Filmstreifen, die auf

<sup>28</sup> Mit dem Begriff der „reflektierten Intermedialität“ schließe ich mich Paech, Joachim: Intermedialität. In: Jörg Helbig (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin 1998, S. 14-30 an.

<sup>29</sup> Zum Verhältnis von Film und Malerei vgl. etwa de Kuyper, Eric: *Caméra-stylo, caméra-crayon, caméra pinceau. Notes sur le visuel et le tactile.* In: Raymond Bellour (Hrsg.): *Cinéma et peinture. Approches.* Paris 1990, S. 165-173., Aumont, Jacques: *L'Œil interminable. Cinéma et peinture.* Paris 1989., Aumont, Jacques: *Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film.* In: *montage/av* 1/1, 1992, S. 77-89.

<sup>30</sup> Landow, George: George Landow im Interview mit P. Adams Sitney. In: Schlemmer, 1973, S. 96.

eine Leinwand projiziert wurden, Bild für Bild abfotografiert und sie mit Überblendungen, zeitlichen Dehnungen, Veränderungen der Dichte, Farbe etc. der malerischen Textur angenähert.<sup>31</sup> Die Grenzen von gemalten Bildern und (zusätzlich gedrehten) Filmbildern verwischen. Herbert versetzt die gemalten Bilder in Bewegung: gemalte geschlossene Hände öffnen sich und es ent-



James Herbert, *Low*

schlüpft ein Schmetterling. *Low* verzeichnet unmerkliche Übergänge zwischen bewegtem und unbewegtem Bild, überschreitet die Kadrierung des gemalten Bildes und transformiert den einzelnen ‚Frame‘ des Tafelbildes in eine zeitliche Abfolge von Bildern. Dabei sind die Bewegungen zum großen Teil nicht fließend, sondern leicht ruckartig mit Zeitverzögerungen, wodurch sich das Filmbild wiederum der Malerei annähert. Vergleich und Differenz der Medien von Malerei und Film lassen deren Eigenheiten hervortreten: zeitliche Arretierung, Festlegung des Bildausschnitts auf Seiten der Malerei, Bewegung und die Möglichkeit ‚mehrdimensionaler‘ Ansichten auf Seiten des Films. Doch ihr Verbindendes, vor allem das Licht und die malerische Textur, weisen auf ihre materiellen Grundlagen und darauf, daß beide Formen von Repräsentationen einer ganz eigenen Bildwirklichkeit sind, Ergebnis eines kreativen Schaffensprozesses und Blickkonfigurationen jenseits der alltäglichen Wahrnehmung.

Film und Malerei, so macht das Beispiel von *Low* deutlich, unterscheiden sich vor allem hinsichtlich der Parameter Bewegung und Zeit. Deren versteht den Film in erster Linie als eine Zeit-Form: „Die schöpferische filmische Arbeit erstreckt sich vor allem auf die Manipulation von Zeit und Raum.“<sup>32</sup> Die Manipulation von Zeit und Raum findet sich bei Deren beispielsweise in der Form der „vertikalen Montage“, dem Durchschreiten diskontinuierlicher Räume während eines kontinuierlichen Zeitablaufs: In *Meshes of the Afternoon* setzt die Protagonistin einen Schritt vor den anderen: Der erste Schritt führt sie

<sup>31</sup> Die Produktionsinformationen sind dem Kommentar zum Film in „Snark“ übernommen, einem inzwischen eingestellten Magazin des Senders arte mit Kurz- und Experimentalfilmen.

<sup>32</sup> Deren, Maya: Kamera-Arbeit: Der schöpferische Umgang mit der Realität. In: Jutta Hercher/Ute Holl/Karin Reichel/Kira Stein/Petra Wolff (Hrsg.): *Choreographie für eine Kamera*. Schriften zum Film. Hamburg 1995c (= Hochschule für bildende Künste Hamburg, material 90), S. 65.



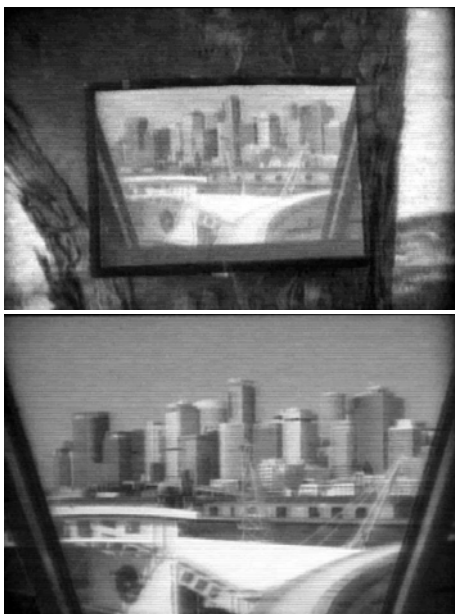
Maya Deren, *At Land*

an einen Meeresstrand, den zweiten setzt sie auf Erde, den dritten ins Gras, den vierten auf Steinplatten und der letzte lässt sie in ihrem eigenen Haus ankommen, in dem sie schlafend in einem Stuhl liegt. In *At Land* zieht sich Deren an einem Baumskelett am Strand hoch und kriecht von dort auf einen Tisch, an dem eine Abendgesellschaft sitzt. Die Einstellungen, in denen sie über den Tisch kriecht, wechseln mit Einstellungen, in denen sie durch ein Gebüsch kriecht, mit der gleichen, kontinuierlichen Bewegung. In dieser Verbindung von zeitlicher Kontinuität und räumlicher Diskontinuität, in der die Schnittstellen

sichtbar bleiben, reflektiert der Film Montage als eine Konfiguration von Raum und Zeit, wie sie nur im Film wahrnehmbar ist. Weitere Formen der Zeitreflexion sind die choreographierten Bewegungen der Protagonisten etwa in *Ritual in Transfigured Time*: Bewegungen, die Raum greifen und sich in der Zeit entfalten. *Ritual* enthält in der Konfrontation der tänzerischen Bewegungen der Protagonisten mit Skulpturen von Tänzern auch eine intermediale Komponente: die gleichsam eingefrorene Bewegung der Skulpturen wird von einigen Figuren des Films nachgestellt, und der Film hält die Bewegungen der Protagonisten in Stehkadern immer wieder an.

Ein besonders listiger Kommentar zu Zeit und Raum im Film ist Gregory Godhards Film *Wormholes* (1993). Die Kamera bewegt sich schnell durch einen städtischen Raum und stößt dort auf Bilder, die an Bäumen, Portalen, Grabsteinen, Mauern etc. angebracht sind und in die sie (und mit ihr der Betrachter) einzutauchen scheint. In der urbanen Umwelt finden sich Passagen, Wurmlöcher, durch die man in eine andere Zeit, in einen anderen Raum gelangt. So ist an einem Baum ein Bild mit einer Hochhausszenerie angebracht, auf das die Kamera zu und scheinbar hineinfährt: die nächste Einstellung zeigt die Fahrt mit einer Hochbahn durch eben jene Szenerie, bis ein neues Bild in Sichtweite kommt, in das die Kamera ‚eintaucht‘ usw., bis die Kamerafahrt durch die verschiedenen Bildräume schließlich rückwärts abläuft und sich der

Rezipient am Ende an seinem Ausgangspunkt wiederfindet. Godhard hat den Film *Bild für Bild* auf Super 8 gedreht, auf Video überspielt und bearbeitet und anschließend auf 16 mm-Film transformiert, die Bilder sind farblich leicht verfremdet und haben durch die Bearbeitungsvorgänge ebenfalls eine leicht ‚malerische‘ Textur angenommen. Der Raum durchläuft in *Wormholes* eine Metamorphose vom fotografischen und unbewegten zweidimensionalen Bildraum zu einem dreidimensionalen Bildraum, durch den sich die Kamera bewegen kann: Zeit und Raum werden in ihrer Relativität ansichtig – und der Film in seiner Macht der Definition von Raum und Zeit.

Gregory Godhard, *Frame*

Eine bedeutsame Komponente in der Definition des filmischen Raums ist der Rahmen, die Kadrierung. Richard Serra hat mit seinem Film *Frame* (1969) diese Komponente untersucht. Er verwendet etwa zwanzig Minuten damit, diverse Frames auszumessen: Der Film beginnt mit einer starren Kameraeinstellung auf eine weiße Wand. Es kommen zwei Hände ins Bild, die mit einem kleinen Lineal die äußere Begrenzung des Feldes ausmessen, das von der Kamera erfaßt wird. Offenbar steht jemand hinter der Kamera und gibt dem Messenden Anweisungen, damit er das Lineal auch richtig anlegt. Dann wird eine Pappe oder eine weiße Holzplatte vor die Kamera geschoben und das Messen beginnt von neuem. Schließlich wird die Platte weggeschoben und gibt den Blick auf einen Fensterrahmen frei, der nun seinerseits ausgemessen wird. Durch den Rahmen ist eine belebte Straße zu sehen. Zuletzt projiziert Serra das Bild des Fensterrahmens auf die zuvor ausgemessene Wand und mißt den Rahmen des projizierten Fensters nach. Übrigens ergeben alle Messungen, daß die jeweiligen Rahmen nicht genau rechteckig sind und die Messungen stimmen auch nicht überein. Serra spielt hier mit der Funktion des Frames, des Rahmens, der die Bildfläche definiert, wobei im Bild nichts als das Ausmessen des Rahmens zu sehen ist. Dieser Rahmen hat die Funktion eines Fensters, das

Richard Serra, *Frame*

den Blick auf die Bild-Welt eröffnet und deren Grenzen definiert. Ohne den Rahmen wäre das Bild kein Bild. Die ‚Übung‘ scheint den Zweck zu haben, das projizierte Bild in den Rahmen des zuvor ausgemessenen Wandfeldes, das die Kamera erfasst, einzupassen. Das projizierte Bild weist auf die Eigenschaften des Filmbildes: kein ‚Fenster zur Welt‘, sondern eine Projektion der Welt, die nur

innerhalb des Frames existiert.

Das Problem der Kadrierung bzw. Rahmung hat einige Filmemacher beschäftigt, da Rahmen und Format das Filmbild erheblich normieren. Woody Vasulka macht den Rahmen sogar für alle narrativen Tendenzen des Films verantwortlich. Man kann darüber spekulieren, wie er zu dieser Einschätzung kommt: möglicherweise, weil der Rahmen eine lineare Erzählweise fördert und die Wahrnehmung auf ein Bildfeld konzentriert. Es scheint Vasulka jedenfalls auf Simultaneität und eine nicht-lineare Erzählweise anzukommen, denn seine Gegenstrategie ist die Mehrfachprojektion und die Veränderung des rechteckigen Formats:

Meine Aufmerksamkeit richtete sich gegen die kinematischen Geräte selbst. Zuerst machte ich zwei Dreifach-Leinwand-Filme („Ziellose Menschen“, „Gefahr im Orbit“) und versuchte dabei, den horizontalen Rahmen zu prolongieren. Dann konstruierte ich ein rahmenloses Kino, wofür ich einen kontinuierlichen Filmtransport durch einen engen Schlitz verwendete und die Umwelt durch einen rotierenden Spiegel aufzeichnete, der mit der Filmbewegung synchronisiert war. Auf diese Weise produzierte ich mehrere 360-Grad-Aufnahmen.<sup>33</sup>

Auf das Problem des Bildrahmens reagiert Vasulka nicht nur mit dem Versuch der Auflösung, sondern unterläuft die ‚narrative Funktion‘ des Rahmens beispielsweise in *The Art of Memory* (1987) in Form von Bild-in-Bild-Einblendungen, in denen Rahmen als Bildgrenze und Teil der Bilddefinition gerade betont wird. Doch die Grenzen der Rahmen sind hier – im „multidimensionalen“ elektronischen Bildraum – fließend, veränderlich, schon die Form des Rechtecks gilt nicht mehr unbedingt. Insofern hat der Rahmen im elektronischen Bild auch einen Teil seiner definatorischen Macht verloren. Für das ‚her-

<sup>33</sup> Vasulka, Woody: Eine Syntax binärer Bilder. In: Computerkulturtag Linz. ORF-Videonale 1986 im Rahmen der Ars Electronica, 20. – 27. Juni 1986, S. 64.



kömmliche' Filmbild kann gelten, daß das Bild durch seinen Rahmen bzw. die Bildhaftigkeit durch die Bildgrenze und die Bildfläche bestimmt wird.<sup>34</sup> Das Kadrierte, die Einstellung, ist immer auch Teil einer ‚anderen Welt‘, die nicht im Bild ist, aber ins Bild kommen könnte. Der Bildausschnitt ist eine bewegliche ‚Maske‘, die das Gezeigte vom nicht Gezeigten scheidet. Im elektronischen Bild ist der Rahmen gegenüber der mathematisch definierten Bildfläche untergeordnet (er erscheint einzig als Grenze zwischen definierter Bildfläche und dem Nicht-Definierten). Es gibt auch kein ‚Jenseits‘ des Kadrierten mehr: Gilles Deleuze konstatiert, daß die elektronischen Bilder kein ‚Äußeres‘ mehr haben (kein *hors-champ*): „Sie sind Gegenstand einer fortlaufenden Reorganisation, bei der ein neues Bild aus einem beliebigen Punkt des vorhergehenden Bildes entstehen kann.“ Deleuze vergleicht diese Bilder mit einer „Informations-tafel“, eine undurchsichtige Oberfläche, auf der „Daten“ verzeichnet sind.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar 1996, S. 46f.

<sup>35</sup> Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2 [1985]. Frankfurt/M. 1991, S. 339f.