

Yvonne Spielmann

Zeit, Bewegung, Raum:

Bildintervall und visueller Cluster

Am Übergang von analoger zu digitaler Gestaltung setzt im Film ein Rekurs auf diejenigen pikturalen Traditionen ein, in denen die Filmkunst steht. Die Verknüpfung von Pikturalem und Filmischem wird auf der Ebene des Materials und der Figuration wichtig, weil für die elektronische Bildgestaltung das Figurative und Graphische, Wort und Bild, Schrift und Ton vereinheitlichte Produktionsgrößen darstellen. Verstärkt durch die Möglichkeiten der elektronischen Montage, liegt der innovative Impuls der Kinematographie nach 100 Jahren Mediengeschichte auf der Verräumlichung des bewegten Bildes. Dazu zählen die Variabilität der Rahmenfunktion, die Verschiebung und Verdichtung sukzessiver Montage zum visuellen Cluster (der innerbildlichen Schichtung von Rahmenfunktionen) und die Reanimation eines eingefrorenen Bewegungsmoments aus der Phasenfotografie im "stehenden" Bild.

Filmregisseure rekurren heute auf Bildraumkonzepte und die Rahmenfunktion aus der Kunstgeschichte, vorzugsweise der Renaissance, um Gestaltungskriterien zu gewinnen, die dieser "Tendenz zur Verräumlichung" (Fredric Jameson) ästhetisch angemessen sind. Die geometrische Konstruktion der Perspektive, ein zentripetaler Bildaufbau und die Fixierung der Betrachterposition vor dem Bild - diese Prinzipien werden beispielsweise von Peter Greenaway als mediengeschichtliche Bezugsgrößen in seinen Filmen herangezogen und für die formale Gestaltung elektronischer Bilder eingesetzt. Der Wechsel vom transparenten zum opaken Bildträger und die akzelerierende Aufhebung medienspezifischer Gestaltungsdifferenzen bedeuten einen grundlegenden Einschnitt in gewohnte Blickdramaturgien und Bildraumkonzepte. *Caméra pinceau*, eine von Godard wie von Greenaway favorisierte Vorstellung, die Kamera wie einen Pinsel zu handhaben, ist in ihrer technologischen Umsetzung, wozu auch die Paint Box zählt, nur eine der zur Verfügung stehenden Möglichkeiten, strukturelle Beziehungen zwischen verschiedenen Kunstformen herzustellen.

Die konzeptionelle Linie verfolgt die Akzentverschiebung von der filmischen Sukzession (einem zeitlichen Organisationsprinzip) zur Konstruktion des filmischen Simultanraumes mittels Inferierung. Die Fokussierung auf die Konzepte von Zeit und Raum beruht auf der These, daß sich der Charakter der Auseinandersetzung mit Gestaltungsfragen, Wahrnehmungsformen und piktoralen Traditionen im Film auf der Raum-Zeit-Achse verschoben hat, und zwar, gekoppelt an die apparativen Bedingungen, vom Zeitfaktor (Sukzessivität und Simultaneität) zum Raumfaktor (Inferierung und Simulation).

Die künstlerischen Darstellungskonzepte des Zeitfaktors vor der Erfindung der Kinematographie unterteilt Michel Baudson in synthetische und kinematische:

Das erste Bindeglied ist die Simultaneität, von der wir besonders synthetische Beispiele in der Renaissance finden. Das zweite ist die kinematische Darstellung, die die Bewegung unter anderem durch ihre Zergliederung studiert und die sich vor allem gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt (Baudson 1985a, 109).

Die Repräsentation von Zeit durch die simultane Organisation sukzessiver Vorgänge in einem einzigen Raum gelangt mit der Perspektivkonstruktion zum perfektionierten Ausdruck. Diese Lösung in der Malerei, "Pluralzeit" und "Singularraum" miteinander zu verbinden, findet eine äquivalente Fortsetzung im illusionistischen Filmraum. Der dramaturgische Einsatz von Schärfentiefe bei Orson Welles bündelt diesen Raum-Zeit-Bezug in der Einheit einer Einstellung, die als Anhäufung (Fokusverschiebung) von Vorzugsperspektiven beschrieben werden kann. Diesen Beispielen einer synthetischen Zeit, die sich "als eine zeitliche Konfrontation in einem durchgehenden Raum" (Baudson 1985a, 113) präsentiert, stellt Baudson die kinematische, auf Dauer ausgerichtete Darstellungsform - das "Bewegungs-Bild" (Gilles Deleuze) - als den im 19. Jahrhundert neuen Raum-Zeit-Bezug des Blicks gegenüber. Geknüpft an die Bergsonsche Kategorie der Bewegung, verfolgt Baudson die kinematische Darstellung der Zeit historisch zurück bis zu Albrecht Dürer. Mit der Begründung, daß auf dem Bildnis "Die Marter der zehntausend Christen" der dramatische Verlauf der Episoden "von der wirklichen Zerlegung eines Ereignisses in konsequent aufeinander folgende Phasen zeugt", prägt Baudson den Begriff "chronophotographisches Werk" für diese Art der Darstellung (Baudson 1985b, 159).

Die auf Geschwindigkeit und Dynamik drängende Verzeitlichung in der Malerei der radikalen Moderne - dieser Anspruch auf Schnelligkeit, den Baudson im Ansatz bereits bei Turner belegen kann - bringt mit der Abkehr vom plastischen Bildraum zugleich ein konzeptuelles Verfahren der Sicht-

barkeit in die bildnerische Gestaltung. Insbesondere die Malerei des italienischen Futurismus und Vertreter des russischen Konstruktivismus gestalten den Sprung in der Zeit, indem sie die Versuchsanordnung für den Phi-Effekt, den Max Wertheimer 1912 zur Beschreibung der Bewegungsillusion erforscht hat, in die bildnerische Komposition integrieren. Ausgehend von den beiden, zur Wahrnehmung von Bewegung erforderlichen, fixierten "Punkten/Linien", treiben Balla und Boccioni die künstlerische Umsetzung des Intervalls ins Extrem. Durch die Maximierung "schöpferischer Augenblicke" (Lessing im *Laokoon*) tritt der Effekt einer vielfachen Überlagerung von "Einstellungen" in einem komprimierten, simulierten "Bewegungsbild" ein. Dieser extensiven Einschaltung der Dimension der Zeit im statischen Bild kommt der Stellenwert zu, den entscheidenden Umschlagpunkt hinsichtlich des Wesens der filmischen Montage festzuhalten. Nach Deleuze stellt die Montage die Organisationsform für Bewegungsbilder bereit, "um an ihnen das Ganze, die Idee, das heißt ein Bild von der Zeit freizusetzen" (Deleuze 1989, 49). Der Einschnitt einer modernen Auffassung des Zeit-Raumes besteht darin, "die Bewegung nicht mehr auf herausgehobene Momente, sondern auf jeden beliebigen Moment zu beziehen" (17). Die aus den unterschiedlichen Experimenten von Marey und Muybridge gewonnene Erkenntnis der technischen Zusammensetzbarkeit und Zerlegbarkeit von Bewegung wird für die filmische Kategorie des Intervalls ebenso bedeutsam wie die von Gilles Deleuze referierte Bergson-These: "Die Bewegung läßt sich nicht mit Punkten in Raum oder Zeit, d.h. mit unbeweglichen 'Schnitten' rekonstruieren [...]: die Bewegung wird sich immer in dem Intervall zwischen ihnen ergeben" (13).

Zusammenfassend hält Deleuze für die Entwicklungsgeschichte des Films fest, daß die Innovation des Mediums in der Verzeitlichung des Bildes bei gleichzeitigem Verlust der "räumlichen Qualität" der Einstellung begründet liegt.

Die Notwendigkeit zur "Zerstörung des plastischen Bildraums" leitet der Kunstsoziologe Pierre Francastel aus dem Zusammenwirken von geographischen, wissenschaftlichen und gesellschaftspolitischen Faktoren ab, die sich nicht länger in ein Repräsentationssystem übersetzen lassen, wie es das Konstrukt in der Renaissance vorsieht. Innovative Bildtypographie muß nach Francastel gleichwohl stets "bestimmte Anteile der Tradition bewahren, um das Bewußtsein des Publikums für das Neue empfänglich zu machen" (1978, 378). Seine analytische Engführung technisch-künstlerischer Entwicklungen mit der Relativität des gesellschaftlichen Imaginationsraums gibt Auskunft über die stufenweise vollzogene Überwindung von Vorstellungen, welche beharrlich "an den festen Rahmen und an die szenographische Sicht der Welt" (385) gebunden bleiben. Die Umgestaltung des

Raumes bei den Impressionisten, die der Lichtanalyse eine zentrale Rolle zuweisen, wertet Francastel als eine Vorform der totalen Neukonzeption des Raumes. Der Status absoluter Modernität bemißt sich auch bei ihm an der Fragmentierung, der Nahsicht und der Multiperspektivität als den unhintergehbaren Indizien eines historischen Bruchs.

Während das Mittelalter den Raum in Segmente zerlegt, die Renaissance ihn szenographisch organisiert, könnte man sagen, daß die moderne Kunst eine begreifende Auffassung vom Raum hat (388).

Diesem Plädoyer gegen unzeitgemäße Raumauffassungen kann mit der These von Fredric Jameson begegnet werden, daß im Zuge einer mit den Stichworten "postmodern" und "Krise der Historizität" belegten hybriden Vernetzungskultur eine erneute "Verräumlichung des Zeitlichen" festzustellen ist. Einleuchtend begründet Jameson eine kategoriale Unterscheidung zwischen der neuartigen Erfahrung von Zeitlichkeit zu Beginn dieses Jahrhunderts und einer seit der Konzeptkunst auftretenden "Tendenz zur Verräumlichung" (Jameson 1991), welche im Bereich der räumlichen Erfahrbarkeit virtueller Realität zur vollen Entfaltung gelangt. Das Paradigma der Zeitlichkeit hält Jameson zur Kennzeichnung des modernen Innovationschubs bereit; für die Bestimmung des intermedialen und interaktiven Bildraumes bietet sich der Terminus Verräumlichung an. Jamesons These ist weitreichend, weil er diese Wende ihrer einseitigen Zuordnung zum Spezialbereich "Postmoderne" enthebt und formal in einer kartographischen Struktur darzulegen vermag. Die "räumliche Form" läßt sich als ein konzeptuelles Zeichen von Systematisierungstechniken bestimmen, angefangen bei der diagrammatischen Darstellungsform in der Gedächtniskunst (Mnemotechnik). Im Hinblick auf die formale Gestaltung erhält die Kartographie als geeignete Ordnungsgröße Gewicht, zeitliche Erfahrung räumlich aufzuzeichnen und zu strukturieren. Dieses Modell gilt gleichfalls für die abstrakte Malerei der Konstruktivisten wie für die Erzeugung simulierter Bilderwelten. Die für Francastel seit dem Impressionismus zerbrochene Konzeption der Szenographie, die eben auch den starren Rahmen und ein Koordinatensystem impliziert, kann in einer zeitgemäßen Darstellungsform zurückgeholt werden. Ihre Besonderheit besteht darin, daß das kartographische Raster Koordinaten bereitstellt, worin ästhetische Heterogenität und medienspezifisch bedingte Differenzen in den gestalterischen Mitteln auf einer Vergleichsebene korrelieren können. Für Jameson bezeichnet die Kartographie diejenige Form der Wahrnehmung, die das Wesen dieser kulturellen Dimension trifft und sich als Repräsentationssystem des gesellschaftlichen Raumes anbietet: "Die Ästhetik dieser neuen (und nur hypothetisch zu fassenden) Kultur möchte ich daher vorläufig als die eines Karto-

graphierens der Wahrnehmung und der Erkenntnis (cognitive mapping) definieren" (Jameson 1986, 96).

Die Tauglichkeit der Metapher der kognitiven Karte für ästhetische Bildtheorien ergibt sich aus der Präferenz graphischer vor mimetischen Modulen für die Verarbeitung räumlichen Wissens. Der Begriff des kognitiven Kartierens scheint geradezu prädestiniert zur Charakterisierung des elektronischen Navigierens in den gespeicherten Programmen der interaktiven Medien. "Mit dem Begriff der 'kognitiven Karte' bezeichnet man nun genau die Repräsentation räumlicher Information im Gedächtnis" (Hartl 1990, 34).

Den Prozeß des Kartierens beschreibt die Kognitionswissenschaft als den Erwerb räumlichen Wissens durch die Mustererkennung von Knoten, Pfaden und Landmarken in Ähnlichkeitsrelationen. Eine "Ästhetik nach dem Muster einer für unsere Wahrnehmung und Erkenntnis orientierenden Kartographie" (Jameson 1986, 99) liefert nicht nur den Systembegriff für die methodische Erfassung von Bildraumkonzepten in den analogen Medien; eine exponierte Station kartographischer Praxis ist auf der Achsenverschiebung vom Geschwindigkeitsrausch zum virtuellen Taumel in der Computergrafik erreicht. Die Technik des 3D-Scanning leistet bereits eine Digitalisierung dreidimensionaler Objekte, bei der die Körper von realen Personen abschnittsweise geometrisch vermessen werden können. Diese per Laser herstellbare "Zerlegung und Neuzusammensetzung" der menschlichen Figur, die im simulierten Raumbild von allen Seiten darstellbar ist (anvisiert ist der "Full Body Scanner"), dieser "abbildlose" Prozeß des Einscannens birgt weitere plastische Dimensionen.

* * *

Ohne Anspruch auf Ausschließlichkeit und Vollständigkeit erheben zu wollen, lassen sich auffällige Anzeichen benennen, die dafür sprechen, daß zwischen dem Aufbruch in die Geschwindigkeit (der Malerei) und der Wiederaneignung des plastischen Bildraumes im Film ein Sprung klafft, der wesentlich auf den Wechsel von analogen zu digitalen Bildtechniken zurückzuführen ist. Zur Vermeidung eindimensionaler Schlußfolgerungen muß an dieser Stelle der Hinweis stehen, daß eine Unterscheidung in zeitliche und räumliche Kategorien weit davon entfernt ist, definitorischen Dogmatismen zu verfallen. Eine hypothetische Trennschärfe, die das Konzept "Zeit" absolut von der Funktion des Raumbildes abhebt, kann der Komplexität ästhetischer Praxis, wie sie beispielsweise bei Peter Greenaway vorzufinden ist, nicht wirklich gerecht werden. Gleichwohl ist es für eine medientheoretische Untersuchung zulässig, den konzeptuellen Charakter dominanter Bildtypen zu fokussieren, um paradigmatische Einschnitte in

der Bildorganisation erfassen zu können. Ihre Legitimation bezieht diese Vorgehensweise schon daraus, daß die elektronische Reanimation eines eingefrorenen, fotografisch fixierten Bewegungsbildes (Marey, Muybridge) in einem Film nicht mehr den Schnitt in der Zeit darstellt, sondern vielmehr einen Faktor der räumlichen Organisation bezeichnet. Bereits das Phänomen der exponierten Verzeitlichung in den statischen Kunstformen hat gezeigt, daß die Analyse von Bildtypen einer Ebene strukturübergreifender Zuordnung bedarf. Eklatanter stellt sich die Medienfrage heute für die Beurteilung computeranimierter Bilder, denn die Begehbarkeit, die angestrebte körperliche Erfahrbarkeit simulierter Raumbilder stellt den Status, die Funktion "Bild" vollständig in Frage. Angelegt wird deshalb eine konzeptuelle und strukturelle Trennung in Zeit- und Raumfunktionen, die beide Medien, Malerei und Film, einbezieht.

Peter Greenaways cineastischer Erforschung von künstlerischen Regelwerken kommt in diesem Kontext exemplarische Bedeutung zu. Die Regularien des gemalten (statischen) und des filmischen (bewegten) Bildes stehen im Zentrum dieser analytischen Medienkunst, und zwar bezogen auf die Anwendbarkeit von Bildherstellungsregeln und Kompositionstechniken für die filmische Gestaltung. Greenaways Anspruch, eine szientifisch-ästhetische Untersuchung der medialen Differenz zwischen der traditionellen und der technischen Bildherstellung nahezu enzyklopädisch leisten zu wollen, hat ein für die intermediale Problemstellung gewichtiges Motiv. An einer Auseinandersetzung mit der Geschichtlichkeit des filmischen wie des digitalen Bildes interessiert den Maler Greenaway vorrangig das dynamische Netzwerk von apparativen Bedingungen und den Formen des Sehens. Anders ausgedrückt: Greenaways Spezifikum, das schier unerschöpfliche Vorexerzieren der Historizität von Bildtechniken, kann als eine Manie insofern bezeichnet werden, daß seine Programmatik der Sichtbarkeit deutlich Kontur erhält: Die Befragung von Wahrnehmungsformen nach ihrer Modellierung durch Bildformen ist eine durchgängige Maxime.

Ungewöhnlich für das Selbstverständnis eines filmenden Malers wirken der bevorzugte symmetrische Bildaufbau, der Einsatz von Plan-Tableaus und eine selbst in ihrer Mobilität starre, "gefesselte" Kameraführung nur auf den ersten Blick. Ganz anders als Godard, der die Kamera taktil wie einen Pinsel und dabei auch in den Himmel führt (PASSION, 1982), bleibt Greenaways Konzept der *caméra pinceau* einem durch die Geschichte der Malerei definierten, geschlossenen Bildfeld verhaftet. Die Mobilität der Kamera ist einer geometrisierten Bewegungsdynamik unterworfen, sie erschöpft sich in der Beschreibung von Vertikalen und Horizontalen. Greenaways kinematographische Referenz an die Malerei privilegiert die Techniken der Systematisierung des Visuellen in und seit der Renaissance. Die pikurale Tradition

des Films knüpft er eng an bildnerische Vorstellungen einer geometrischen Ordnung des Sichtbaren, wie sie sich in der symmetrischen und zentralperspektivischen Komposition niederschlagen. Eingebunden in einen formal-ästhetischen Diskurs über die Medien Malerei und Film kommen die beiden Bildtypen, die aus Verzeitlichung und Verräumlichung hervorgehen, in der analogen und in der digitalen Gestaltung zum Einsatz.

Exemplarisch für das zeitliche Organisationsprinzip bei Greenaway kann die Visualisierung des Verlaufs einer imaginären Reise durch die 92 Bildstationen einer Ausstellung stehen. *A WALK THROUGH H* (1978), der Gang mit der Kamera durch die in einer Galerie arrangierte Anordnung von Zeichnungen, die auch als Karten ausgegeben werden, bedeutet eine Zeitreise am Ort. Die von Greenaway selbst angefertigte "Kartenkunst" entspricht als verebnetes, verkleinertes und durch Signaturen erläutertes Grundrißbild den Anforderungen der modernen Kartographie. Die gewählte Aufsicht der Kamera, und zwar die in Steilaufnahme gefilmte Malerei, die ihrerseits auf perspektivische Wirkungen zugunsten einer aviatischen Optik verzichtet, legt es nahe, dieses Abtasten von Bildoberflächen als einen selbstreferentiellen Diskurs über den ontologischen Status des Filmbildes zu lesen. Gerade der Verzicht auf Plastizität macht den inneren Mechanismus eines jeden Filmbildes in seiner Ambivalenz sichtbar: eine Kippbewegung zwischen illusionistischer Raumwirkung und faktischer Zweidimensionalität. Greenaway setzt den Betrachter sogar mitten ins Bild, denn mit dem Startsignal der Reise verengt sich die Einstellungsgröße von der gerahmten Gesamtansicht auf die Innenflächen von Kompositionen, die geschlossen sind. Das variable Auge verfängt sich in dem graphischen (kartographischen) Netz auf den rahmen-, meist randlosen Bildausschnitten. Mit dem Kunstgriff, den Konflikt von Stasis und Dynamik als eine Flächenbeziehung aufzufassen, klammert *A WALK THROUGH H* den Raumfaktor weitestgehend aus. Dieser Kurzfilm hat die Homogenität im zeitlichen Kontinuum zum Thema. Der inszenierte "Fluß" der Zeichnungen/Karten stellt sich nach dem Prinzip der Anschlußkarte ein. Greenaways Dynamisierung einer Serie von statischen Bildern achtet darauf, die Übergänge nahtlos und die Intervalle unmerklich zu gestalten.

Geradezu entgegengesetzt wirkt die Distanzierungstechnik in *THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER* (1989). Szenische Zwischenschritte rücken durch die Verwendung von Schwarzfilm ins Bild. Farbbild und Nichtbild alternieren an den Stellen, die den Übergang von einem Raum zum anderen markieren. Den Sprung in der Zeit, das Intervall, baut Greenaway zu einem szenischen Element innerhalb einer linearen Raumdramaturgie um. Kamerafahrten, die sich strikt an die "180 degree rule" des klassischen Hollywood-Kinos halten, führen durch voneinander schwarz

abgesetzte, einfarbig blau und grün, rot oder weiß ausgeleuchtete und ausgestattete Studioräume - durch eine Reihe monochromer Malerei. Die sichtbar gemachte Auslassung zwischen den verschiedenen "Zeit-Räumen" bringt den Modus der Sukzession im Film zum Vorschein.

Den strukturellen Ansatz, die Zwischenzeit zwischen den Bildern zu betonen, verschärft die Lichtkonzeption des Spielfilms *A ZED & TWO NOUGHTS* (1985). Die aus dem Bereich des Experimentalfilms übernommene Modellierung des Projektorstrahls bringt den "Impuls zu sehen" (Krauss 1988) ebenso ins Spiel wie die Konstitutionsbedingungen des Bewegungsbildes: den Flicker-Effekt und das Intervall-Konzept. Unterstützt durch die strategische Immobilität der Kamera, die entsprechend der Betrachterposition in der Renaissancekunst vor dem inszenierten Tableau verharrt, verlagert Greenaway die Darlegung des Bewegungsimpulses von der filmischen Sukzession zum gestalteten Intervall. Der in Greenaways Lichtkonzept angelegte Formalismus operiert entlang des Wechsels Ein/Aus. Das Nichtbild, repräsentiert durch das Bild einer gerahmten weißen Plakatwand/Leinwand, bildet als visuelle Leerstelle den Gegenpol zum Schwarzfilm. Beide Prinzipien einer Tabula rasa, das zum Schwarz verlöschende Bild und das Weißen/Auswischen der Bilder zur reinen Fläche der Leinwand, treten in *A ZED & TWO NOUGHTS* zu einer visuellen Polyvalenz gebunden auf. Der Film verhandelt Schwarzweiß einerseits als farbliches Selektionskriterium für geeignete Zootiere und erhebt andererseits dieses Stilelement zum Träger der Polarität von Bild und Nichtbild. Die Modulation ist im wesentlichen aufgesplittet in das Intervall und den Flicker-Effekt. Den Auf- und Abblenden innerhalb eines Plan-Tableaus korrespondiert die inszenierte Darstellung der Beleuchtungsintervalle, die der Aufnahme von Einzelbildern in einer Versuchsserie dienen. Den Flicker setzt Greenaway unmittelbar konzeptuell ein, sobald die Kamera den Lichtimpuls im Projektorstrahl während der Kinovorführung erfaßt, die als Film im Film abläuft. Derselbe Evolutionsfilm ist hiervon getrennt auf einem Monitor zu sehen. Auf dispositiver Ebene kann somit ein interner Medienvergleich über Bildtypen angestellt werden. Szenisch fungiert der Videoschirm als Fenster, worin allerdings kein tatsächliches Außenbild erblickt, sondern vielmehr eine sekundäre Ebene der Mediatisierung vorgestellt wird. Das bewegte Innenbild reflektiert die Binnenstruktur des Mediums Film: Bewegung und Zeitlichkeit. Strukturell muß dieser intermediale Diskurs als Indiz für eine Verschiebung auf der Achse der Sichtbarkeit verstanden werden. Interessanterweise verbindet Greenaway in der Einheit eines Kunstwerkes, seinem Film, das filmische Zeitbild (das sichtbar gemachte Intervall) mit dem Raumfaktor, wie er für die elektronische Bilderzeugung bedeutsam ist. Das bildintegrierte Monitorbild trägt eine doppelte visuelle Metapher in sich:

Diegetisch ist diese gerahmte Bildstelle dem Prinzip der Abimierung (der Einspiegelung des Außerhalb) verpflichtet; bezogen auf den televisionären Status kommt ihr jedoch die extra-diegetische Funktion einer Inferierung zu, wobei die (beliebige) Einfügung anderer Bilder im Format beschränkt bleibt.

Für das Verständnis des gerahmten Bildraumkonzepts bei Greenaway ist aufschlußreich, wie hier entlang der Bildmotive Gitterraster, Tür- und Fensterdurchblicke filmisch ein Verweisspektrum in Szene gesetzt wird. Unter den geometrischen Formen werden speziell die Vertikal-Horizontal-Kompositionen bevorzugt. Mit *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT* (1982), einem in höchstem Maße selbstreferentiellen Film, tritt der apparative Aspekt der Kadrierung selbst ins Bild. Auf der Bildebene des Films wird ein optisches Zeichengerät eingesetzt, durch das die vorbildnerische Szene für eine wirklichkeitsgetreue Aufzeichnung erfaßt werden kann. Dieser Kadrierungsapparat ist diskursiv in der Figur eines Zeichners im Film motiviert und geht unmittelbar auf Albrecht Dürers *Underweysung der Messung* (1538) zurück. Das Modell, bestehend aus dem geometrischen Konstrukt eines in quadratische Einzelsegmente zerlegten Bildraumes, rastert die Objektebene und vervielfacht die Rahmenfunktion auf der Bildebene. Gegenüber Dürers Vermessung eines liegenden Frauenaktes, die übrigens als die erste pornographische "Einstellung" bezeichnet werden kann, und dem von Leonardo da Vinci gezeichneten perspektivischen Fenster liefert Greenaways Rekurs den filmtechnischen Fortschritt gleich mit. Der Aufbau der optischen Kadrierungshilfe vereint den Sucher und das Objektiv auf einer Achse. Auf diese Weise legt die gerahmte Bildebene zusammen mit dem ihr vorgelagerten Sichtfenster den Mechanismus der Kamera schematisch dar.

Dem Raumkonzept der perspektivischen Malerei nähert sich der Filmregisseur dadurch an, daß der Aufbau des Bildfeldes den zentripetalen Aspekt des Filmbildes vor dem zentrifugalen betont. Zur Unterscheidung der beiden Prinzipien ist für André Bazin noch die Mediendifferenz von der Malerei zum Film entscheidend. In Abgrenzung zu dem Rahmen eines Gemäldes, der nach Bazin den Bildraum um- und abschließt, ist dem Leinwandbild eine zentrifugale Qualität eigen (vgl. Bazin 1975, 95; 1967, 166). Die Definition eines Rahmens, wodurch das Bild von der äußeren und der dargestellten Wirklichkeit abgetrennt wird, muß Bazin für die Malerei reserviert halten, um die Besonderheit des Filmbildes, das von einer beweglichen Maske begrenzt ist, akzentuieren zu können. Spätestens Gilles Deleuze hat die Unhaltbarkeit einer ontologischen Differenz zwischen zentripetalem Rahmen der Malerei und zentrifugaler Filmleinwand filmhistorisch zur Evidenz gebracht:

In beispielhafter Weise kommt diese Dualität zwischen Renoir und Hitchcock zum Ausdruck: für den einen greifen Raum und Handlung stets über die Grenzen

des Bildfeldes, das lediglich von einer Fläche eine Probe nimmt, hinaus; für den anderen 'schließt sich' das Bildfeld 'um alle Bestandteile' und wirkt eher als eine Art Webrahmen denn als Bild- oder Bühnenrahmen (Deleuze 1989, 32).

Die Konstruktion eines zentripetalen Bewegungsbildes entsteht in der Eröffnungssequenz von *PROSPERO'S BOOKS* (1991) durch die filmische Kadrierung eines Bühnenraumes. Der Bühnenraum kann nach Bazin nicht anders als zentripetal organisiert sein, weil er vollständig auf den Innenraum und die Rampe ausgerichtet ist. Der theatrale Raum stellt in dieser Argumentation wie das gemalte Bild einen innerhalb seines Rahmens definierten "ästhetischen Mikrokosmos" dar. Den "grundsätzlichen Widerspruch", den Bazin zu dem filmischen Bildfeld erkennen zu müssen glaubt, das eben "nur einen Teil des Geschehens erkennen läßt" (Bazin 1975, 94), löst Greenaway mit *PROSPERO'S BOOKS* in räumliche Kohärenz auf. Die auf eine als solche erkennbare Drehbühne montierte Filmszene fährt vor der Kamera entlang und spielt somit den anschließenden Außenraum in das Bildfeld sukzessiv ein. Die simultane Darstellung des Sukzessiven, den Zeitfaktor aus der Malerei (Prinzip Collage) und die sukzessive Zerlegung des Simultanen, das Potential der technischen Bilder (Prinzip Montage), faßt Greenaway mit einer strategischen Verschiebung von analog zu digital im simulierten Bildraum zusammen. Per Computeranimation generierte, kontinuierliche Bewegungsabläufe im feststehenden Rahmen simulieren beispielsweise Tiere, die wie auf der Stelle laufen, und die Drehbewegung einer geometrischen Figur um die eigene Achse. Solche digitalen Verfahren der stationären Beschleunigung, die den Prozeß der Phasenerlegung aus der Fotografie umkehren, lassen sich längst nicht mehr mit den Kriterien der Serienfotografie bemessen. Die Geschwindigkeit stellt eine variable Gestaltungsgröße dar, sie kann vom stillgestellten bis zum unscharfen Bewegungsbild differieren. Der elektronische Bildstillstand bedeutet, daß auf, genauer: in der Oberfläche eines "stehenden" Einzelbildes die innerbildliche, partielle oder vollständige Bewegung einer Figur endlos auf derselben Position im Filmbild läuft. Die Struktur der Bewegung zwischen den Bildern schrumpft zu einer hyperdynamischen Bildstelle (Bildstele).

Exemplarisch für das räumliche Organisationsprinzip bei Greenaway steht die elektronische Montage von Bildformaten und -räumen in *PROSPERO'S BOOKS*. In der transparenten Überlagerung von zwei Bildebenen durch Inferierung, das heißt einer integrativen Einfügung mit harten Begrenzungskanten, stoßen wie in einer Collage zwei Texturen aneinander. Davon abgesetzt bilden Karyatidenfiguren, die das Innenbild halten und umrahmen, ein thematisch motiviertes Abgrenzungselement. Diese inszenierte Schachtelung mit verstärkten Bildgrenzen unterstreicht figurativ die Komplexität des Rahmens, denn die bei Greenaway lebendigen Karyatiden repräsentieren

nicht nur Subjekt und Objekt der Blicke, sondern legen auch die Blickrichtung des Kinozuschauers fest. Dieses Verfahren stärkt die Diskontinuität zwischen äußerem und innerem Bild, wogegen das erste beide Bildebenen verschmelzen läßt zu einem Dritten. Das zentrifugale Bewegungsprinzip des Filmbildes, wie es in Eisensteins intellektueller Kinematographie der Begriffe wirksam ist, erfährt durch das Greenawaysche Schachtelungsverfahren, bei dem die Darstellungsebenen sich wechselseitig durchscheinend überlagern, einen Richtungswechsel zum zentripetalen. Die in der einzelnen Einstellung vorgenommene innerbildliche Montage nimmt die Bildgrenze mit in die Gestaltung des Bildfeldes hinein und definiert sie homolog zur klassischen Malerei. Das Film- und Videobild verhält sich zum Betrachter hin abgeschlossen und erweitert sich kaum in den virtuellen Raum des *hors-champ*.

Die Aufzeichnungs- und Distanzierungsfunktionen des Rahmens (Kadrierungstechniken, geometrisches Fenster) liefern dem Filmkünstler Greenaway zusammen mit geometrischer Perspektive die kunsthistorische Ebene, um den filmischen Simultanraum mittels Inferierung kartographisch zu konstruieren. Unterschieden von anderen Funktionen filmischer Plastizität, der Tiefenperspektive und der Abimierung (Einspiegelung des *hors-cadre*), ist die Inferierung direkt an ein Montagekonzept gebunden. In Anlehnung an Eisensteins Kollisionsmontage bedeutet die innerbildliche Schichtung von Rahmenfunktionen eine Verschiebung von der linearen (sukzessiven) zur simultanen Bildorganisation, die zur punktuellen Verdichtung tendiert. Dieses Bildraumkonzept kann als ein visueller Cluster beschrieben werden. Sein Prinzip ist dem zentripetalen Bildaufbau der Malerei als auch der graphischen Notation (z.B. bei Cage) strukturverwandt.

Cluster, ein Terminus aus den Theorien moderner Musik zur Bezeichnung des Phänomens der Tontrauben, wird von Ulrich Dibelius definiert als der "Grenzpunkt zwischen Klang und Geräusch":

Das gleichzeitige Erklingen aller chromatischen Töne innerhalb eines gegebenen Umfangs von mindestens einer kleinen Terz bewirkt dreierlei: die Tonhöhenwahrnehmung wird unscharf, und an ihre Stelle tritt ein Registereindruck; der Dissonanzcharakter erhöht sich rasch bis zu einem Maximum an Klangrauigkeit, die vor allem durch Überlagerungen und Reibungen im Obertonbereich schon ausgesprochen geräuschhaft erscheint; der Verschmelzungsgrad des äußerst dichten, dissonierenden Zusammenklangs verhindert die Unterscheidung und läßt als Resultat eine Art von Klangfarbe entstehen (Dibelius 1984, 319).

Für die visuelle Gestaltung macht der Begriff Cluster Sinn, um die Simultaneität des Differenten in der Einheit einer Einstellung zu kennzeichnen. Cluster, beziehungsweise "visueller Cluster" bedeutet folglich eine Gleichzeitigkeit, die als innerbildliche Verschachtelung diaphaner Bildebenen auf-

tritt und, elektronisch unterstützt, zur absoluten, punktuellen Verdichtung strebt. Inferierung schließt serielle, sukzessive und andere kontinuierliche Verlaufsformen in einer neuen Montageform kurz zu einem kartographischen Bildraum. Die Metaphern des "Webrahmens" (Deleuze) und der "Veräumlichung" (Jameson) erfahren bei Greenaway eine konkrete Umsetzung durch die Akkumulation der Rahmenfunktion und ihre Verdichtung zu einem kinematischen Bildcluster.

Konstitutiv für Greenaways Ästhetik sind Bipolaritäten, wie sie zwischen der zentripetalen und zentrifugalen Ausrichtung, dem Raum- und dem Zeitfaktor des Bildes zum Ausdruck kommen. Anstatt solche Pole dialektisch zu vermitteln oder in ein Kontinuum zu stellen, sind gerade die Divergenzen hervorgehoben. Der Konflikt von Stasis und Dynamik wird nicht zwischen, vielmehr innerhalb der bildnerischen, filmischen und elektronischen Gestaltung ausgetragen. In der Inferierungsmontage stehen die beiden Zeitkategorien Sukzession und Simultaneität in Dissonanz zueinander. Greenaways Kunst besteht nicht zuletzt darin, diese Spannung zu halten. Die intermedialen Operationen mit offengelegten Konstruktionsverfahren zielen darauf, strukturverwandte Wesensmerkmale in den einzelnen Kunstformen für ein ästhetisches Experiment zu gewinnen, das es erlaubt, Gestaltungskategorien erneut zur Disposition stellen zu können. Mit den vorgeführten Kompositionstechniken entlang der Parameter Intervall und Cluster bezieht Greenaway ästhetisch Extrempositionen, so daß die reine Funktion der Bildtypen kenntlich wird. Seine Haltung ist die eines Formalisten, der in der strukturellen Richtung des Experimentalfilmkinos verwurzelt ist. Seine Methode entspricht auf der Stufe der technischen Bilder dem konzeptuellen Kunstbegriff, die Strategien des Films als Kunst deutlich zu machen.

* * *

Zur Kennzeichnung der Beziehung beider Medien ist die von Jacques Aumont in seinem Aufsatz "Projektor und Pinsel" hervorgehobene Ungleichzeitigkeit von Film und Malerei zu berücksichtigen. Eine wechselseitige Perspektivierung und ein kategorialer Vergleich setzen die Festlegung der "einzigen historischen Ebene [voraus], wo sich beide treffen können, der Ebene des *Sichtbaren*" (Aumont 1992, 79; Herv.i.O.). Aus der Definition des "*variablen Auges*" als Funktion der Malerei und Prämisse des Kinos leitet Aumont das Intervall als diejenige Bezugsgröße ab, die es erlaubt, "die Sackgasse aller Reflexionen über den Film als *belebte Malerei*" (80; Herv.i.O.) zu vermeiden und stattdessen auf die strukturellen Korrespondenzen in der Bild-Entwicklung einzugehen. Die Manifestationen des "*variablen Auges*" bezeichnet Aumont im Sinne Vertovs als "Intervall". "Die Malerei (oder die Photographie) treffen in der Tat quasi automatisch

auf die genannte Modalität des Intervalls, wenn sie die Repräsentation der Veränderung in der Zeit frontal angehen wollen" (86).

Die von Jacques Aumont vorgeschlagene Richtung der Untersuchung des Verwandtschaftsverhältnisses von Film und Malerei kann für die theoretische Auseinandersetzung mit intermedialer Kunst als produktive Basis dienen, denn sie

impliziert [...] weder ein Plagiat der einen Kunst durch die andere noch ein paralleles Arbeiten über gemeinsame Problemstellungen, sondern einzig die Wiederaufnahme von Fragen, Konzepten, Prinzipien, die im Laufe der Geschichte der repräsentativen abendländischen Malerei (zum größten Teil vor der Erfindung des Kinos) entwickelt wurden, durch den Film oder vielmehr durch die Kunst des Films als visueller und narrativer Kunst (79; Herv. i. O.).

Strenggenommen steckt in der von Aumont angeführten Befreiung von der Exaktheit in der Malkunst, ausgelöst durch die Einführung des modernen (variablen) Auges, bereits die Absage an das Diktum des Abbildbezuges für die Filmkunst. Ein flüchtiger, flanierender und extravagante Positionen einnehmender Kamerablick, der beliebig Vorzugsperspektiven kulminieren kann, steht aufgrund dieser Eigenschaft der Vorstellung des "schöpferischen Augenblicks" bei Lessing - einem sichtbar artifiziell festgelegten Kulminationspunkt von ereignishafter Dramatizität - näher als dem vermeintlichen Realitätsgehalt fotografischer Bilder. Diese Annahme über ein wirklichkeitstreu abgebildetes Abbild beruht im wesentlichen auf dem in der Fotografie eingeschlossenen Zeitfaktor - der Spur des Gewesenen. Die historische Entwicklung verdeutlicht, daß das zur Widerspiegelung der Wirklichkeit für tauglicher befundene Medium Fotografie die Malerei aus der Abbildpflicht entlassen hat. Mit dem Sprung von analog zu digital ist der Wirklichkeitsbezug technisch erzeugter Bilder von vornherein obsolet geworden. Vom Widerspiegelungszwang befreit, den schon die Avantgarde zu Beginn des Jahrhunderts heftig attackiert, kommt der Film zu sich selbst und wird konzeptuell. Das hybride Raumkonzept der Cluster und die darin implantierte Simulation von Bewegungsbildern - diese beiden Motoriken elektronischer Gestaltung verketten den Zeitcharakter des Films mit dem plastischen Bildraum, so daß der Hang zum Anti-Illusionismus Form findet. Inferierung, die digitale Montage, die auch die textuelle Heterogenität des Collage-Prinzips umschließt, läßt jede panoramierende Überbietung zusammensurren auf einen "vantage point", der seine raumzeitliche Konfiguration mitliefert.

Der Bruch erfaßt die Repräsentation von Bewegtheit im Breitwandformat ebenso wie den Modus einer Repräsentation von Unendlichkeit im, mittels Schärfentiefe perfektionierten, Illusionsraum. Die Konsequenz, die für Aumont zählt, sobald die Kunst der "Exaktheit" entbunden ist, liegt in der

Aneignung des "Sehen[s] als Instrument der Erkenntnis" (1992, 81). Das so geschärfte Bewußtsein vergegenwärtigt auch den prozessualen Charakter der Wahrnehmung. (Bei Deleuze sind Wahrnehmungen als "partielle und parteiische, subjektive Erfassungen" [1989, 94] determiniert.) Das, was die Konstitutionsbedingungen des filmischen Mechanismus' auszeichnet, "variables Auge" und Flicker-Impuls, betrifft gleichermaßen die ständige Veränderung im konstanten Sehen wie die Konstruktion von Bildern. Das Intervall, und dies ist die aufschlußreiche These bei Aumont, darf nicht nur als die Grundvoraussetzung des mobilen apparativen Blicks diskutiert werden, sondern muß als ein Phänomen aufgefaßt werden, das die "verschiedenartige", d.h. intermediale, "Manifestation" der "raum-zeitlichen Variabilität des Blicks" darstellt (1992, 87). Aumonts Zusatz, daß der Blick auf etwas gerichtet sei, was unserer Sicht zugänglich ist, bedarf einer Einschränkung hinsichtlich der dreidimensionalen Computergrafik, die gerade das unserer Sicht Unzugängliche zu simulieren in der Lage ist. Obwohl hier zutreffender der raumtypologische Bildbegriff Cluster den Gestaltungsprozeß charakterisiert, kann der Erkenntnisbegriff, der auf der Kategorie der Sichtbarkeit fußt, in der Weise aufrechterhalten werden, wie das "Sichtbare und das Verborgene" (Berger 1990) nicht in einem Konkurrenzverhältnis gedacht sind. Für John Berger, der die Sichtbarkeit auf eine sich in der erkennenden Anschauung enthüllende Identität bezieht, ist nichts hinter den Erscheinungen verborgen. "Es ist möglich, daß Sichtbarkeit bereits die Wahrheit *ist* und das, was außerhalb der Sichtbarkeit liegt, nur 'Spuren' dessen sind, was sichtbar gewesen ist oder werden wird" (236; Herv.i.O.).

Ein steter Austausch zwischen der reinen Sichtbarkeit und dem Undurchsichtigen findet nach Gilles Deleuze in einem spezifischen Zeitkontinuum statt. Das aktuelle und sein virtuelles Bild stellen in dieser Theorie die beiden reziproken Aspekte eines Kristallbildes dar, "das durch die grundlegendste Operation der Zeit konstituiert" (1991, 111) wird.

Der Kristall tauscht unaufhörlich die beiden Bilder aus, die es konstituieren, das vorübergehende aktuelle Bild der Gegenwart und das sich bewahrende virtuelle Bild der Vergangenheit: [...] Das Kristallbild ist der Punkt der Ununterscheidbarkeit zwischen den beiden verschiedenen Bildern, dem aktuellen und dem virtuellen, während dasjenige, was man in dem Kristall sieht, die Zeit selbst [ist], [...] die sich an ihnen unablässig erneuert (112).

Der Austausch beider Komponenten, der in einen inneren Kreislauf eingeschmolzen ist, kann im Extremfall eine "Spitze (pointe) oder einen Punkt (point)" bilden (98), der allerdings bei Deleuze strikt als Zeit- und nicht als Raumfaktor verstanden ist. Der kinematographische Ausdruck wird unterteilt in das vollkommene Kristall (Ophüls) und den Riß im Kristall bei Renoir, der dadurch entsteht, daß "die Schärfentiefe unentwegt in den Kreis-

lauf einen Hintergrund ein[führt], durch den etwas entweichen kann" (116). Zusammen mit dem keimenden Kristall bei Fellini und dem im Verfall befindlichen Zustand (Visconti) sind die Auffächerungen ausschließlich der vierten Dimension zugeordnet. Die Irritation, die durch das Werk Renoirs in der Einheit eines Austausches auftritt, welcher für Deleuze im Anschluß an Bergson sowohl "das Ganze trägt und als innere Grenze dient" (96), markiert symptomatisch den Abschluß des Zeitbildes von der räumlichen Auffassung, zumal Deleuze Fluchtpunkt und Makel in einem Atemzug schreibt. Die aktuell-virtuelle Umkehrbarkeit im "Zeit-Bild" sieht Deleuze von der zerbrechenden Glaskugel aus *CITIZEN KANE* geradezu verkörpert, wiewohl hierbei die Tatsache, daß es sich bei der Kugel um einen Raumkörper und nicht um eine Spiegelscheibe handelt, unbeachtet bleibt.

Deleuze neigt vor allem dann, wenn er den Spiegel, speziell das Spiegelkabinett aus *THE LADY FROM SHANGHAI*, zum perfekten Kristallbild deklariert, zu einer Bildauffassung, die der Definition des "flatbed picture plane" (Steinberg 1972, 82) nahekommt. Mit Robert Rauschenberg und Jean Dubuffet setzt Anfang der fünfziger Jahre eine von Steinberg als "Denaturalisierung" charakterisierte Wende von der Vertikal- zur Horizontalkomposition ein, zu der die räumliche Desorientierung im Spiegellabyrinth bei Orson Welles eine auffällige Parallele aufweist.

What I have in mind is the psychic address of the image, its special mode of imaginative confrontation, and I tend to regard the tilt of the picture plane from vertical to horizontal as expressive of the most radical shift in the subject matter of art, the shift from nature to culture (Steinberg 1972, 84).

Die Zertrümmerung des Raumbildes durch die Aufhebung der axialen Ordnung, die über den Verzicht auf perspektivische Wirkungen in der radikalen modernen Kunst hinausgeht und die Konzeption des Bildfeldes aus den Gesetzen der Schwerkraft (oben - unten) löst, hat als anti-illusionistische Manifestation Gewicht.

Im Unterschied zum Konzeptualismus, der, wie Fredric Jameson betont, die erneute Wende zu einem multiplen Raumkonzept in sich trägt (vgl. Jameson 1991), bedeutet die Fokussierung auf Zeitlichkeit bei Deleuze zumindest dann eine obsessiv zu nennende Geste, wenn seine Untersuchung zum "Bewegungs-Bild" in erster Linie die Zeit in Beziehung setzt:

Die Komposition der Bewegungs-Bilder gibt das Bild der Zeit immer unter zwei Aspekten: die Zeit als Intervall und die Zeit als Ganzes, die Zeit als veränderliche Gegenwart und die Zeit als Unermeßlichkeit von Vergangenheit und Zukunft (Deleuze 1989, 74).

Ausgeführt am Beispiel Abel Gance, kommt der relativen Bewegung (und damit dem Intervall) die sukzessive Vertikalmontage zu, wohingegen die

absolute Bewegung (die Zeit als Ganzes) in der horizontalen Simultanmontage Form findet. Die Dichotomie der Sichtbarkeit zu einem Zeit-Bild und den "Metamorphosen" des Bewegungs-Bildes (Wahrnehmung, Aktion, Affekt) erstaunt, weil selbst im Zentrum des "Wahrnehmungsbildes" ein Zeitkonzept, nämlich die Intervall-Theorie von Vertov, steht, so daß beide Bildtypen Funktionen der Verzeitlichungen repräsentieren. Das bei Deleuze auf den übergreifenden Argumentationsebenen wie in den einzelnen Analyseschritten vorherrschende Dualitätskonzept kann unter medienkritischen Gesichtspunkten zu der Trinität Zeit - Bewegung - Raum für erweiterungsbedürftig empfunden werden.

Ein Strukturvergleich zwischen den visuellen Künsten/Medien, der darauf zielt, den jeweiligen "schöpferischen Augenblick" zu benennen, mit dem Film und Malerei an ihre jeweiligen, historischen Darstellungsgrenzen geraten und auf konzeptueller Ebene - beispielsweise bezogen auf Bildherstellungsregeln und Kompositionstechniken - wechselseitig produktiv werden können, muß neben dem Intervall zumindest den Cluster einführen. Als eine Art Zwischenschritt ist der Konzeptualismus zu berücksichtigen. Die Betonung der konstruktiv-formalistischen Linie im bildnerischen Konstruktivismus (El Lissitzky), im formal avantgardistischen Film und in der Concept Art vermittelt Einsichten über die formalästhetische Funktion des Rahmens und die Definition der Bildgrenze (Bild - Nichtbild), deren Bedeutung in der elektronischen Medienkunst wächst. Folglich muß mit der Öffnung der Vergleichsebene Film - Malerei auf intermediale Vernetzung hin auch das analytische Instrumentarium entsprechend der Verschiebung von analog zu digital ergänzt werden. Abweichend von den Paradigmen der Bildorganisation, wie sie Deleuze terminologisch im "Zeit-Bild" und im "Bewegungs-Bild" faßt, soll im Anschluß an Fredric Jameson von einem "Zeit-Bild" in Unterscheidung zu einem "Raum-Bild" die Rede sein.

Für die Frühphase des Films als Kunst ist zweifellos der Dynamisierungsschub entscheidend, den die abstrakte Malerei mit ihrem Impuls, die raumzeitliche Beschränkung des Tafelbildes zu überwinden, auslöst. Im Hinblick auf den Film "as a graphic art" (Nilsen 1985) ist bedeutsam, daß die Ablösung der Zentralperspektive durch Multiperspektivität, A-Perspektivität und das Experiment der aviatischen Optik im Geometrischen Konstruktivismus bis hin zu Rodtschenkos Lineismus die Auffassung des Bildes als Fläche und den Zeitfaktor stärken. Das mit der modernen Malerei seit der Renaissance verbundene "Zeit-Bild" (Deleuze) bedeutet entweder eine komprimierte Bewegungsdarstellung (Simultaneität im Kubismus, Geschwindigkeit bei Turner, "Chronophotographie" bei Dürer [vgl. Baudson 1985b, 159]) oder die Differenz in der Wiederholung (Serialität bei Monet, also Sukzes-

sion). Im Film werden diese beiden Zeitfaktoren aus der bildenden Kunst an unterschiedlichen Stellen zum Gestaltungsprinzip.

Für die formalistische und konstruktivistische Richtung im Film (die historisch mit der bildnerischen Abstraktion zusammenhängt) sind die Faktoren Sukzession, Serie und Fragment entscheidend bei der Erprobung von dynamischen Relationen auf der Fläche. Zur Disposition stehen die Begrenzungslinien des Filmbildes (Vertikal-Horizontal-Komposition), das feststehende, statische Format und die darin bewegliche, dynamische Form sowie der Intervall-Rhythmus (vgl. Eisensteins Plädoyer für die quadratische Leinwand und Vertovs Intervall-Montage). Die simultane Darstellung der Sukzession hat für zwei Arten von filmischen Raumkonzepten Folgen: zum einen für die Tiefenperspektive (Schärfentiefe); zum anderen für die innerbildliche Schichtung von Rahmenfunktionen (Abimierung und Inferierung).

Im strukturellen Film und in der Konzeptkunst ist die Auseinandersetzung mit der Modellierung von Wahrnehmungsformen durch Bildformen in den Diskurs der Selbstreflexivität eingebunden. Mit der gleichen Radikalität gehen bildende und Film-Künstler gezielt an die Grenzen des Sichtbaren. In dem Netzwerk von apparativen Bedingungen und Formen des Sehens geht es dem Experimentalfilm der sechziger/siebziger Jahre um die Erweiterung perzeptiver und performativer Möglichkeiten. Ausschlaggebend ist in diesem Zusammenhang, daß konzeptuelle Tendenzen in der bildenden Kunst und im Film zeitgleich und mit vergleichbaren Strategien auftreten: Zerschnittene Leinwand (Lucio Fontana) und zerkratztes Filmbild (Paul Sharits) sind Ausdruck exzessiver Auseinandersetzung mit der Materialität und Sichtbarkeit von Bildern.

Die Visibilität von filmischen Strukturen und die vorgeführte Variabilität der Konstitutionsbedingungen (Begrenzungslinien) sind in der Entwicklungsgeschichte des Mediums Film einer Richtung zuzuordnen, die Narrativik nicht einfach ausspart, sich vielmehr mit ihrem Anspruch eines "structural/materialist film" (Peter Gidal) dezidiert als nichtgegenständliche Filmkunst zu behaupten versteht. Das Konzept im Experimentalfilm, die Grenzen des Wahrnehmbaren auszuloten und die Beschränktheit des Filmbildes zum integrativen Gestaltungselement zu erheben, transfiguriert Peter Greenaway zu einem ästhetischen Diskurs über die sichtbare Bildgrenze. Sein Versuch, eine puristische Studie über die vertikale Bildgrenze mit Aufnahmen durchzuführen, auf denen Stangen und Bäume, Holzstäbe und Telegrafmasten sowie weitere Objekte jedes Bildfeld vertikal zerteilen, kommt zu vergleichbaren formalen Lösungen. Die Vertikale als die ins Bild von VERTICAL FEATURES REMAKE (1978) hineingenommene Bildgrenze, die in der Wiederholung von Einstellungen und Sequenzen ihre Position variiert,

hat eine Parallele in dem Film *S:TREAM:S:S:ECTION:S:SECTION:S:SECTIONED* (1971) von Paul Sharits. Bei jedem Durchlauf eines Filmstreifens begrenzter Dauer fügt Sharits neue Kratzer auf dem Material hinzu, bis die Gesamtzahl dieser Vertikalen 24 erreicht hat. Diese Vorführung der Bewegungsrichtung und Geschwindigkeit von Filmbildern, die in der Regel (aber im Experimentalfilm nicht zwangsläufig) mit 24 Bildern in der Sekunde durch den Projektor laufen, teilt mit dem Greenawayschen Verfahren die Absicht, das Verborgene als eine Funktion des Sichtbaren kenntlich zu machen.

Darstellungs-dramaturgien im Film, die Sichtbarkeit thematisieren, das Wahrnehmungsvermögen überbieten oder den Projektorstrahl modellieren, betonen die Priorität von Form und Konzept vor Narration und Repräsentation. Ihre Modalitäten lassen sich in drei Diskurse auffächern: den kognitiven Diskurs über den Wahrnehmungsimpuls und den festgehaltenen Augenblick im Tableau/Einzelbild; den visuellen über das zusammengesetzte, das multiple Bild; den technisch/apparativen über die Diskontinuität in der Aufzeichnung und Projektion. Auf der historischen Folie betrachtet, durchläuft der Ausdruck filmischer Selbstreflexivität eine Verschiebung, die in Abhängigkeit von der formalistischen, der konzeptuellen und der intermedialen Filmpraxis prägnante Stationen aufweist. Die zum Bildobjekt erhobene und im multiplen Einsatz demonstrierte Kameratechnik bei Vertov bezieht die exponierteste Position in der frühen Filmavantgarde, den technischen Apparat auf der Ebene der Aufnahmeverfahren zu reflektieren. Das strukturelle Kino legt den Akzent auf die Materialität des Filmstreifens, seine direkte und mittels experimenteller Vorführtechnik mögliche Be- und Weiterverarbeitung, einschließlich der Endlosschleufe. Symptomatisch stehen mit der Perforation, mit Bildstrich und Farbwerten sowie der Verwendung von Found Footage die Modalitäten der Projektion im Vordergrund dieser Experimentalfilme. Aus der grundlegenden Veränderung des Bildträgers, der in den elektronischen Medien Blickdichte statt Lichtdurchlässigkeit bietet, resultiert ein Sprung in der Referentialität, der auf die Festlegung der Ebene künstlerischer Gestaltung rückwirkt. Selbstreflexivität, ein Konzept, das jeweils auf derjenigen Ebene einhakt, die für innovative künstlerische Prozesse offen ist, kommt bei digitalen Verfahren hauptsächlich in der kartographischen Anlage von Bildoberflächen zum Ausdruck. Prototypisch leistet hier Inferierung die Aufgabe, die Selbstvergewisserung über die Voraussetzungen und Grenzen der Kunst mit bewegten Bildern in einer Form zu erfassen.

Im Gesamtkunstwerk von Peter Greenaway sind selbstreferentielle Techniken eingebunden in eine übergreifende Systematik, die den Funktionsmechanismus von künstlerischen Ordnungssystemen erforscht. Stets von neuem wird eine Unterscheidung zwischen konstitutiven und variablen

Elementen der Bildgestaltung gezogen. Eine formalistische Dramaturgie steuert die Struktur der Filme auf den Punkt hin, an dem ein geometrisches, ein graphisches, ein formales Konzept in Konflikt tritt zur Narrativik, zur Repräsentation und zur Symbolik. Zeit- und Raumbild als symbolische Formen bringen bestimmte Auffassungen und ästhetische Entscheidungen mit sich. Selbstreflexivität, die durchaus als filmanalytische Figur ironischer Überbietung auftreten kann, wird letztlich von Greenaway zu einem kalkulierten Maßstab forciert, um daran die Dichotomie der Bildbegriffe zur Evidenz zu bringen: Sie besteht darin, das Intervall als einen Funktionsbegriff von dem Systembegriff Cluster abzusetzen.

Die dramaturgische Funktion der Bildtypen läßt sich wie folgt skizzieren: Im Konzept des Zeit-Bildes steht die Auslassungsfunktion des Rahmens an erster Stelle. Das Konzept des Raum-Bildes hat vorrangig Integrationsfunktion; betont werden Einschließung und Verdichtung. Den Rahmen erhebt Greenaway zum Träger zweier Darstellungsmodalitäten, die medienspezifische Relevanz aufweisen: Begrenzung und virtueller Raum. Die zentripetale, bisweilen auch symmetrische Anordnung macht etwas sichtbar, was in den elektronischen Bildwelten zu verschwinden scheint: eine Trennung zwischen Bild und Nichtbild. Der Rahmen definiert eine finite ästhetische Grenze. Das Bewegungsbild im Rahmen markiert den ästhetischen Gegenpol zur interaktiven Gestaltung, zum virtuellen "Bildprogramm", dessen Wirkung (Funktion) gerade darauf beruht, Rahmen und Begrenzung nicht sichtbar (bewußt) werden zu lassen.

Die bei Aumont als weiterführende Problematik angesprochene Relation der Künste auf materialer und figurativer Ebene hat in zumindest einem Lösungsmodell Form gefunden: dem Cluster im intermedialen Bild. Die dezidierte Programmatik der Sichtbarkeit, wie sie bei Greenaway als Instrument intermedialer Gestaltung zum Einsatz gelangt, schließt an Aumonts Begründung der Sichtbarkeit im Sinne einer analytischen Schnittstelle der Medien/Künste an. Inferierung und Simulation heißen die beiden Parameter, mit denen der Paradigmenwechsel in der Kinematographie deutlich zum Ausdruck kommt: von der Priorität des Zeit-Bildes zur Bevorzugung eines Raum-Bildes, anders ausgedrückt: von der Serialität zur Kartographie. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang, daß die Koordinaten der Simulation (der virtuellen Realität) in der geometrischen Konzeption des Bildfeldes angelegt sind.

Die konzeptionelle Linie Zeit - Konzept - Raum akzentuiert den Wechsel von der Repräsentation von Zeit (Licht) im Intervall zur Repräsentation von Raum im Cluster im Verhältnis von Film und Malerei. Aus der Perspektive des Films ist zu beachten, daß die Zeitkonzepte von Schnelligkeit und Dauer

("variables Auge" im 19. Jahrhundert) an der Schnittstelle von analoger und digitaler Technik in Konflikt treten zum Raumfaktor (Perspektive, Bildraum der Renaissance). Mit Intervall und Cluster, so die Aumont weiterführende These, sind die beiden Ebenen der Sichtbarkeit angesprochen, auf denen ein struktureller Medienvergleich möglich ist.

Literatur

- Aumont, Jacques (1990) *L'Image*. Paris: Nathan.
- (1992) Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film. In: *Montage/AV* 1,1, pp. 77-89.
- Baudson, Michel (Hrsg.) (1985) *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*. Weinheim: Acta Humaniora der VCH.
- (1985a) Pluralzeit - Singularraum. In: Baudson 1985, pp. 109-113.
- (1985b) Von der kinematischen Darstellung zur vierten Dimension. In: Baudson 1985, pp. 159-166.
- Bazin, André (1967) *Painting and Cinema*. In: André Bazin. *What Is Cinema? 1*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, pp. 164-169.
- (1975) *Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films*. Hrsg. v. Hartmut Bitomsky, Harun Farocki & Ekkehard Kaemmerling. Köln: DuMont.
- Berger, John (1990) *Das Sichtbare und das Verborgene*. München/Wien: Hanser.
- Deleuze, Gilles (1989) *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (1991) *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Dibelius, Ulrich (1984) *Moderne Musik I. 1945-1965*. München/Zürich: Piper.
- Francastel, Pierre (1978) Die Zerstörung des plastischen Bildraums. In: *Seminar: Literatur und Kunstsoziologie*. Hrsg. v. Peter Bürger. Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 371-393.
- Hartl, Anton (1990) Kognitive Karten und kognitives Kartieren. In: *Repräsentation und Verarbeitung räumlichen Wissens*. Hrsg. v. C. Freska & C. Habel. Berlin [u.a.]: Springer, pp. 34-46.
- Jameson, Fredric (1986) Postmoderne - Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hrsg. v. Andreas Huyssen & Klaus R. Scherpe. Reinbek: Rowohlt, pp. 45-102.
- (1991) Postmoderne und Utopie. In: *Postmoderne - globale Differenz*. Hrsg. v. Robert Weimann & Hans U. Gumbrecht. Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 73-109.
- Krauss, Rosalind (1988) *Der Impuls zu sehen*. Bern: Benteli.
- Nilsen, Vladimir (1985) *The Cinema as a Graphic Art*. New York/London: Garland.
- Steinberg, Leo (1972) *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*. London/Oxford/New York: Oxford University Press.
- Wertheimer, Max (1912) Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegungen. In: *Zeitschrift für Psychologie* 61, pp. 161-265.