

# Klingende Bilder, gemalte Töne

## Mediale Schnittstellen in der Film- und Kunstvermittlung

Wie nahe Bilder und Töne zueinander in Beziehung treten können, wie sie in pulsierendem Rhythmus zu verschmelzen scheinen, lässt sich am besten mit einem sinnlichen Erlebnis vermitteln. Eine audiovisuelle Zugfahrt des Musikvideokünstlers Michel Gondry führt mit beeindruckender Rasanz mitten ins Thema der medialen Schnittstellen von Film, Bildender Kunst und Musik hinein:

Zu den Klängen des Stücks *Star Guitar* der Gruppe The Chemical Brothers (2001) platziert uns der Regisseur als imaginäre Reisende in einem Zugabteil und lässt den (Kamera-)Blick zunächst ganz unspektakulär nach Draußen schweifen.<sup>1</sup> Wir bemerken erst nach einer gewissen Zeit, dass wir, aus dem Zugfenster blickend, eine visuelle Struktur der gehörten Musik vorbeiziehen sehen. Je länger die Zugfahrt dauert, desto mehr begreift man, dass die optischen Elemente der Landschaft den überwiegend elektronisch erzeugten und bearbeiteten musikalischen Elementen des dynamischen Musikstückes entsprechen und, gemäss ihrer Dauer und Abfolge, in *loops* Auftauchen und wieder Verschwinden. Zugleitungs- und Elektromasten, Wassertürme, Brücken und Industriegebäude entsprechen bestimmten Tonfolgen und musikalischen Motiven.

So werden etwa satte Beats in der schnellen Abfolge der markanten Leitungsmasten visualisiert, die als vertikale Striche von rechts nach links über die Bildfläche wischen. Oder die unvermittelt kreuzenden Züge fallen jeweils durch ein helles und schnelles Erklingen eines Akkordes auf einer Elektrogitarre auf.

Was man zunächst als filmische Wiedergabe einer tatsächlichen Landschaft identifiziert, entpuppt sich zusehends als visuelle Manipulation der Wirklichkeit. Eine Wirklichkeit, die zunehmend abstrakt wahrgenommen wird. Denn als fast

---

1 *Star Guitar* ist – zusammen mit ebenso gelungenen Beispielen für die Visualisierung von Musik in Videoclips – greifbar auf der 2003 erschienenen DVD *The Work of Director Michel Gondry: A Collection of Music Videos, Short Films, Documentaries and Stories*, in der von Chris Cunningham, Spike Jonze und Gondry etablierten Musikvideo-Serie *Directors Label*.

genauso synthetisch wie die Erzeugung und Bearbeitung der elektronischen Töne durch die Chemical Brothers, erweisen sich hier die Möglichkeiten der Bearbeitung der digitalen Bildinformationen, die gleichsam zu einer Notenschrift werden.

Aber eben nur fast, denn es ist festzuhalten, dass hier gerade deshalb die intermediale Wechselwirkung zwischen Bildern und Tönen, zwischen Musik und Film, so spannungsvoll wird, weil mit der ansonsten für das Medium Film so charakteristischen Abbildungsfunktion gespielt wird: Der Regisseur war sichtlich darauf bedacht, zuweilen die Spiegelung des Interieurs im Zugfenster zuzulassen. Es war ihm offensichtlich wichtig, den Eindruck eines bestimmten menschlichen Blicks und damit die wohlbekannten visuellen Eindrücke einer Zugfahrt zu wahren und nicht das Ganze in die vollständige Abstraktion grafischer Zeichen abgleiten zu lassen. Dies lässt sich neben vielen anderen zeitgenössischen Videoclips zu elektronischer Musik auch in den frühen Experimenten des sogenannten «Absoluten Films» in den 1920er Jahren des letzten Jahrhunderts beobachten. Um das Musikvideo als heute evidente mediale Schnittstelle von Musik und Film nicht als singuläres Phänomen darzustellen, sondern auch eine historische Perspektive auf intermediale Wechselwirkungen zu eröffnen, soll hier später auf die absoluten Filmwerke eingegangen werden.

Mit Gondrys Musikvideo lässt sich zunächst einmal zeigen, wie eine Art Zwischenbereich zwischen Seh- und Hörerlebnis gestalterisch so dargestellt werden kann, dass die Medien Film und Musik scheinbar ineinanderfließen. Für die Filmbildung auf allen Aus- und Weiterbildungsstufen (Schüler/innen, Studierende, Lehrpersonen) ist es ein idealer sinnlicher Ausgangspunkt im Prozess des Kennenlernens von Film und Musik: Denn es verweist darauf, dass eine Filmgattung wie das Musikvideo geradezu danach verlangt, unter intermedialen Gesichtspunkten betrachtet zu werden. Und es regt sogleich dazu an, weiter über medienspezifische Fragestellungen nachzudenken: Mit welchen visuellen Mitteln wird Musik sichtbar gemacht? Dies ist bei Musikvideos die vordringlichste Frage, weil hier im Gegensatz zu anderen Filmgattungen der explizite Auftrag lautet, Filme für Musik zu machen und nicht Musik für Filme. Damit geht man im Unterricht einmal ganz bewusst nicht von der klassischen Vorstellung der funktionalen Filmmusik als unterstützendes Gestaltungsmittel aus, sondern konzentriert die Aufmerksamkeit auf das ästhetische Zusammenwirken beider Medien und schärft damit die Wahrnehmung für ihre spezifischen Beiträge zur Gesamtwirkung des Werks.

Die ästhetische Verbindung von filmischen Bildern mit Musik macht die Filmgattung Musikvideo aus. Nicht immer treten aber dabei, das wissen alle aus eigener Fernseh- und Videocliperfahrung, die Strukturen von auditiver und visueller Ebene in ein derart enges Wirkungsverhältnis. In den meisten Musikvideos haben die Bilder einen illustrativen Charakter: Es wird die Performance der Interpreten gezeigt; es werden mit Bezug auf den Liedtext narrative Elemente in die Performance eingefügt, oder es wird mit den Bildfolgen sogar eine durchgehende Filmhandlung



Abb. 1a–b: STAR GUITAR (Michel Gondry)

mit passender Story erzählt. Es gilt also, wenn man sich weitergehend mit Musikvideos beschäftigen will, nicht nur die Wechselwirkungen von Bild und Musik zu beachten, sondern auch diejenigen von Liedtext und filmischer Umsetzung – wobei man schon bei der nächsten intermedialen Bezugnahme angelangt wäre...

Was sich bei Musikvideos, wie gesagt, geradezu aufdrängt, ist bei der Begegnung mit anderen filmischen Erzeugnissen nicht auf den ersten Blick ersichtlich und deshalb in der Filmvermittlung einiges erklärungsbedürftiger:

Es gilt nämlich zu erklären, dass nicht nur Musikvideos, sondern alle Arten von Film nicht für sich alleine bestehen, sondern sich in einem reichen und komplexen Kontext vieler Medien befinden und dadurch stets auf andere Medien bezogen sind. Genauso wie auch Bildende Kunst oder Musik keine singulären Phänomene darstellen, sondern in ihren Entwicklungsgeschichten immer wieder stark von ästhetischen Wechselwirkungen mit anderen Künsten, wie etwa dem Film, geprägt wurden.

Warum sollen solche medialen Schnittstellen in der Filmvermittlung überhaupt nützlich sein und angesprochen werden?

Zum Einen kann damit ein direkter Bezug zu den traditionellen Schul- und Studienfächern wie Literatur, Musik und Kunst geschaffen und das schon vorhandene Wissen in diesen Bereichen genutzt und bereichert werden. Film mit im Bildungsbereich etablierteren Künsten in Berührung zu bringen ist hier keinesfalls als Legitimierungsstrategie für die in den Augen vieler Pädagogen immer noch minderwertige Kunstform Film beabsichtigt. Auch soll es nicht die Bestrebungen unterlaufen, Filmbildung wie die Medienbildung überhaupt endlich als eigenständigen schulischen Bereich zu entwickeln. Pädagogisch gewinnbringend und zeitgemäss ist es aber sicherlich nicht nur für die Filmbildung, sondern auch für die anderen Fächer, über die mitunter künstlichen Fachgrenzen hinaus zu blicken und einmal von den medialen Schnittstellen auszugehen. Wie sich in der Lehrpraxis auf verschiedenen Ausbildungsstufen schon gezeigt hat, ist eine solche Zugangsweise für Studierende sowie Schülerinnen und Schüler ohnehin selbstverständlicher als für viele Dozierende:

Gerade in den Medienbiografien jüngerer Generationen ist, wohl nicht zuletzt durch die Nutzung des Internets und multimedialer Kommunikationsmittel wie dem Handy, die Auffassung separierter (Mono-)Medien schon länger in Auflösung begriffen.

Zum Zweiten lassen sich über die Analyse der Gemeinsamkeiten und Differenzen mit anderen Medien die spezifischen Merkmale des Films – und nebenbei auch der anderen Künste – sehr einleuchtend aufzeigen. Das bedeutet für den Unterricht, dass sich der Film nicht mehr nur als massenmedialer Zusatz und Unterhaltungsmittel – etwa beim beliebten Thema «Literaturverfilmungen» – in den Fächerkanon einfügt. Sondern dass gerade die Vermittlung der Schnittstellen Möglichkeiten bietet, Film in seiner Eigenständigkeit als Kunstform sichtbar und verständlich zu machen. Ich werde darauf weiter unten nochmals zurückkommen.

Im Folgenden soll mit der knappen Darstellung der Intermedialität zunächst ein theoretischer Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit medialen Schnittstellen vorgeschlagen werden. Dabei handelt es sich bei der Theorie der Intermedialität eher um Hintergrundwissen für Dozierende und Lehrpersonen und weniger um konkreten Unterrichtsstoff. Hingegen sollen die thematisch möglichst weit gestreuten Filmbeispiele durchaus konkrete Anregungen für die Behandlung im Unterricht bieten und letztlich zur Sensibilisierung für intermediale Phänomene beitragen.

Zum Schluss dieses Aufsatzes geht es, wie gesagt, darum, das eingangs angeschnittene Thema der Visualisierung von Musik nochmals aufzugreifen und mit dem Absoluten Film ein besonders geeignetes historisches Beispiel für die Schnittstellen von Film, Musik und Malerei vertiefend zu behandeln.

## 1. Intermedialität als Ansatz der Filmvermittlung?

Unter Intermedialität werden, um dies gleich vor auszuschicken, zuweilen verschiedene Dinge verstanden: Zum einen wird damit eine neuere medienwissenschaftliche Forschungsrichtung bezeichnet, die die Beziehungen zwischen Medien reflektiert. Zum anderen werden mit dem Begriff auch die Prozesse und Wechselwirkungen, die sich zwischen Medien ergeben, benannt. Es wird also von der Intermedialität als Theorie und von intermedialen Bezugnahmen gesprochen.

Auf der Basis von Jens Schröters Begriffsdiskussion könnte man den Kernpunkt der Intermedialität für die Filmvermittlung folgendermaßen formulieren:<sup>2</sup>

---

2 Vgl. Jens Schröter: Intermedialität: Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs, In: *Montage a/v*, 7/2 1998. S. 129–154. Auf diesem grundlegenden Aufsatz basieren die folgenden Darstellungen und Überlegungen zur Intermedialität. Ein wichtiger Hintergrund bilden auch die Publikationen von Jürgen E. Müller: *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster 1996; Ders.: Intermedialität und Medienwissenschaft: Thesen zum State of the Art. In: *Montage a/v*, 3/2 1994. S. 119–138. Sehr empfehlenswert als Einführung in das Thema ist auch das Kapitel zu Intermedialität und Intertextualität in: Nils Borstnar / Eckhard Pabst / Hans Jürgen Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz 2002, S. 74–83.

Die Intermedialität fordert dazu auf, den Film nicht als Einzelphänomen zu betrachten, sondern ihn innerhalb medialer Konfigurationen, also in Bezug auf andere Medien, zu denken.

Gerade audiovisuelle Produkte wie Musikvideos oder auch viele digitalisierte Medientexte haben uns in den vergangenen Jahren mit Erzeugnissen konfrontiert, die sich längst von den althergebrachten medialen und gattungsspezifischen Eingrenzungen gelöst haben und in neuen intermedialen Dispositiven zu situieren sind. Diese Prozesse sind nicht zuletzt ein Grund dafür, dass der Begriff der Intermedialität in den medientheoretischen Diskussionen in den Achtzigerjahren des letzten Jahrhunderts auftaucht und seither zunehmend wichtiger wird.

Trotz der häufigen aktuellen Verwendung des Begriffs im groben Einverständnis, dass Medien stets auf andere Medien bezogen sind, muss deutlich gesagt werden, dass keine einheitliche Theorie der «Intermedialität» auszumachen ist. Entsprechend ihrer noch jungen Geschichte, aber auch entsprechend ihrer Komplexität ist die Theorie der Intermedialität als Baustelle zu bezeichnen. Als Baustelle auf der einige Fundamente für Theoriegebäude vorhanden sind. Eine kohärente und etwa für pädagogische Zusammenhänge anwendungsbereite Theorie der Intermedialität kann hier also nicht vorgestellt werden.

Nach Jürgen E. Müller geht es in der Praxis einer intermedial orientierten Forschung vor allem darum, anhand von konkreten Beispielen und deskriptiven Rekonstruktionen Aufschlüsse über die Art und Qualität intermedialer Prozesse zu gewinnen. Was die Geschichte des Films anbelangt, ist der Blick von vielen Forscherinnen und Forschern nach rückwärts gerichtet. Das heißt, es geht in vielen intermedialen Studien darum, den Film im Kontext der klassischen audiovisuellen Medien der Moderne, Radio und Fernsehen, zu untersuchen. Oder es geht noch häufiger um die Wechselwirkungen des Films mit den traditionellen Künsten wie Theater, Malerei, Architektur, Literatur, Musik und nicht zu vergessen auch der Fotografie als mediale Voraussetzung des Dispositivs Film. Hauptsächlich aus diesen Forschungsfeldern lassen sich daher ergiebige pädagogische Ansatzpunkte für die Filmvermittlung in Schule und Studium gewinnen.

Als allseits vertrautes Beispiel intermedialer Bezugnahmen soll hier nicht von ungefähr die schon vieldiskutierte Literaturverfilmung herausgegriffen werden. Man denkt dabei sofort an Werke der Weltliteratur, die kunstvoll ins Medium Film transformiert wurden: *TOD IN Venedig* (Luchino Visconti, I 1970), *DAS PARFÜM – DIE GESCHICHTE EINES MÖRDERS* (Tom Tykwer, D/F/Spain 2006), *SINN UND SINNLICHKEIT* (*SENSE AND SENSIBILITY*, Ang Lee, GB/USA 1995). Um die ganze Bandbreite der Intermedialität bewusst zu machen, müssen aber auch Produktionen genannt werden wie *THE SHINING* (Stanley Kubrick, GB 1980, nach Stephen King), *HARRY POTTER UND DER GEFANGENE VON ASKABAN* (*HARRY POTTER AND THE PRISONER OF AZKABAN*, Alfonso Cuarón, USA 2004) oder *WINNETOU UND SEIN FREUND OLD FIRE-*

HAND (Alfred Vohrer, BRD/Jugoslawien 1966). Denn egal auf welchem Niveau von Literatur oder Film man sich befindet, es handelt sich auch bei den letztgenannten Filmwerken um Verfilmungen von Literatur. Es sind alles Adaptionen bei denen es in der Analyse der intermedialen Bezugnahme zu berücksichtigen gilt, dass zwischen dem Prä- und Folgetext, zwischen literarischem Werk und Spielfilm, ein Wechsel des Mediums stattfindet und der literarische Text mit den spezifischen Mitteln des Film umgesetzt wird.

Es können sich bei solchen Studien verschiedene Modi der Umsetzungen zeigen, die Borstnar, Pabst und Wulff folgendermaßen zusammengefasst haben:

- «• Illustrierte Version der Vorlage: Der Film versucht, möglichst dicht an der literarischen Vorlage zu bleiben, indem er Bilder und Kernaussagen nachbildet.
- Komplementäre Gestaltung: Zentrale Strukturen und Elemente werden für zentrale Aussagen übernommen, oberflächentextuell können deutliche Abweichungen realisiert sein.
- Interpretation der Vorlage: Freieste Umsetzung, bei der nur einige Elemente und Strukturen übernommen werden und auch neue hinzugefügt sind.»<sup>3</sup>

Ein bekanntes Beispiel für eine eher illustrative Umsetzung ist die Verfilmung des autobiografischen Romans *Out of Africa* der dänischen Autorin Karen Blixen. Es ist auch ein Beispiel dafür, dass ein Film weit populärer als seine literarische Vorlage werden kann und damit dem Absatz des Buches einen späteren Schub verleiht: So findet Karen Blixens *Out of Africa* durch die Verfilmung von Sidney Pollack (*JENSEITS VON AFRIKA*, USA 1985) nachweislich ca. 100.000 Leserinnen und Leser mehr – so viel zu den ökonomischen Wechselwirkungen zwischen den Künsten.

«I had a farm in Africa.» mit diesen Worten lässt Blixen ihr Buch beginnen. Der Film dagegen zeigt in der ersten Einstellung traumartige Bilder von retrospektiven Lebenseindrücken, die offensichtlich von der Hauptfigur des Films kommentiert werden. Nachdem wir sie zunächst im Bett liegend als Träumende identifiziert haben, sehen wir in den nächsten Aufnahmen, dass sie auch die Schreibende, die Schriftstellerin Karen Blixen, selbst ist, die ihre Geschichte niederschreibt. Und sie schreibt, was sie uns gleichzeitig als Erzählstimme sagt: «I had a farm in Africa». Mit diesen Worten wechselt die Perspektive des Films: Wie um die medialen Unterschiede von literarischem und filmischem Erzählen zu demonstrieren, entfernt sich die Kamera an dieser Stelle von der Schriftstellerin in der Schreibkammer und eröffnet uns einen Blick zum Fenster hinaus. Ein Blick, der zum Rückblick wird

3 Nils Borstnar / Eckhard Pabst / Hans Jürgen Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz 2002, S. 78.

und das Publikum erst jetzt in die eigentliche Filmerzählung eintauchen lässt: Wir begegnen der Protagonistin abermals, jetzt aber als junge Dame inmitten einer noblen Jagdgesellschaft in der verschneiten dänischen Landschaft.

Für einen Moment wird uns durch das Fenster bewusst gemacht, dass wir ab jetzt gleichsam die Geschichte sehen und hören: Sie wird uns nicht mehr nur durch Wort-Sprache als einziges Mittel der literarischen Erzählung vermittelt, sondern von der Kamera als zentraler Instanz erzählt, wir sollen uns auf die audiovisuellen Mittel des Films einlassen.

Wenn man so will, kann dieses kleine Beispiel als Aufforderung verstanden und auch weiterverwendet werden, bei der Analyse von Literaturverfilmungen die spezifischen medialen Bedingungen der Umsetzung in Bilder und Töne zu berücksichtigen. Denn bei einer Adaption von Literatur entsteht in jedem Fall eine neue mediale Form der Erzählung.

Die Überwindung der im Literaturunterricht oftmals nur inhaltsbezogenen Analysen kann daher nicht zuletzt auf Basis eines Bewusstseins für die Intermedialität stattfinden: So beinhaltet nach Jürgen E. Müller die Produktion von Spielfilmen seit dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts grundsätzlich einen medialen Transformationsprozess: Den Transformationsprozess vom Text des Szenarios in filmische Bilder und Einstellungen.<sup>4</sup>

Die Tatsache, dass wie die Literatur viele andere Medien von Anfang an ihre Spuren im Medium Film hinterlassen haben und dieser seinerseits viele andere Medien ebenso lange schon beeinflusst hat, ist nicht nur beeindruckend. Sie zeigt vor allem auch, dass die Entwicklung des Films als intermediale Konstitution aufgefasst werden muss und nicht ohne intermediale Bezugnahmen beschrieben werden kann. Mit den Worten von Jürgen E. Müller:

«Die Geschichte der modernen Medien ist keine Geschichte isolierter, einzelner Medien und medialer Monaden; die Entwicklung von Fotografie, Phonograf und Film ist untrennbar miteinander verbunden – und dies gilt ebenfalls für deren Verhältnis zu den alten Schrift- und Druckmedien, sowie zur Malerei und zum Theater.»<sup>5</sup>

Zu den «Allianzen» des Films mit Literatur, Theater, Malerei, Fotografie und Musik schreibt Müller weiter: «Seine mediale Gestalt hat sich in beständigem Wechselspiel zwischen und mit diesen anderen Medien entwickelt.»<sup>6</sup>

4 Vgl. Jürgen Müller: *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster 1996, S. 52–53.

5 Müller 1996, S. 38.

6 Müller 1996, S. 52.

Die Frage, die sich nun angesichts dieser regen intermedialen Wechselwirkungen stellt ist: Lassen sich gewisse Typen oder Ansätze von Intermedialität unterscheiden?

Auch hier muss konstatiert werden, dass keine einheitliche Auffassung von dem was die Intermedialität als unterschiedliche Kategorien bezeichnet und untersucht, auszumachen ist: Während die einen beispielsweise nur die Fusion mehrerer Medien zu einem neuen Medium – ein «Intermedium» – als intermedialen Prozess bezeichnen, verstehen andere in komparativen Studien auch strukturelle Formhomologien zwischen verschiedenen Kunstformen als Intermedialität.

Hier soll kurz die Ausdifferenzierung unterschiedlicher Typen von Intermedialität von Jens Schröter in seinem schon erwähnten Aufsatz vorgestellt und auch probeweise als Raster für die Ausbreitung von weiteren Beispielen intermedialer Wechselwirkungen benutzt werden. Weil es sich um ein Modell handelt in dem gerade die Klassifizierungen nicht immer einfach und trennscharf vorgenommen werden können, scheint mir die Diskussion der Zugehörigkeit der verschiedenen Typen nur auf höheren Ausbildungsstufen sinnvoll, wo man zugleich das Raster thematisieren und hinterfragen kann. Ansonsten vermögen die Überlegungen Schröters vor allem das Bewusstsein der Dozierenden für mögliche theoretische Ausdifferenzierungen der Intermedialität zu schärfen.

In seinem Aufsatz unterscheidet Schröter vier Typen von Intermedialität: «Synthetische Intermedialität», «Formale oder Trans-mediale Intermedialität», «Transformationale Intermedialität» und «Ontologische Intermedialität».

Der erste Typus der *Synthetischen Intermedialität* ist für die Filmvermittlung als eher marginal zu bezeichnen. Mit synthetischer Intermedialität bezeichnet Schröter Modelle von Intermedialität, bei der es um die Fusion mehrerer Medien zu einem neuen Medium geht, einem eigentlichen Intermedium, das mehr wäre als die Summe seiner Teile. Was den Filmbereich anbelangt, wäre beispielsweise die Fluxus-Bewegung der Sechzigerjahre des letzten Jahrhunderts zu nennen, deren Künstler versuchten mit intermedialen Ereignissen, sogenannten Kunst-Happenings, neue Inhalte zu erreichen. Bei diesen Happenings kam es zum Einsatz aller möglichen Medien: Musik, Skulptur, Malerei, Fernsehen, Telefon und auch Film mit dem erklärten Ziel die Grenzen zwischen den einzelnen Medien aufzuheben. Bekannte Fluxus-Künstler, die mit Film gearbeitet haben sind: Nam June Paik, Yoko Ono, George Maciunas, Paul Sharits oder John Cale.

Auch im heutigen Kunstbetrieb sind Installationen mit Film, Musik und anderen Medien etwa in den Werken von Pipilotti Rist und Christoph Schlingensief sehr häufig anzutreffen.

Beim Typus der *Formalen oder Trans-medialen Intermedialität* geht es vornehmlich um vergleichende Betrachtungen von übergreifenden formalen Strukturen und



Abb. 2a–b: MENSCHEN AM SONNTAG (Robert Siodmak u.a.)

Verfahren in verschiedenen Medien. Dabei wird in filmwissenschaftlichen Studien davon ausgegangen, dass im Medium Film Strukturen, Konzepte und Prinzipien anderer Medien ästhetisch realisiert sein können: «Auf diese Weise können formale, strukturelle Homologien zwischen Artefakten verschiedener medialer Provenienz [...] analysiert werden.»<sup>7</sup>

In einem breiteren film- und kunstgeschichtlichen Kontext betrachtet, sind solche faszinierenden trans-medialen Prozesse von besonderer Bedeutung, wenn man sich etwa mit der historischen Avantgarde zu Beginn des Zwanzigsten Jahrhunderts beschäftigt: Kunstbewegungen wie der Konstruktivismus, Dadaismus, Surrealismus, Expressionismus oder die Neue Sachlichkeit verbreiten sich über angestammte Grenzen mehrerer Kunstformen hinweg und lassen gleiche ästhetische Strukturen, sozusagen transformiert durch die ontologischen Differenzen, in einem neuen medialen Kontext erscheinen. Trotz ihrer ursprünglichen medialen Fixierung auf einen einzigen momentanen Zeit- und Raumausschnitt in Fotografien oder Gemälden kommen so etwa Bildgestaltungen der Neuen Sachlichkeit, mit ihren neuen ästhetischen Konzeptionen, in der Konstruktion der zeitlichen und räumlichen Ausdehnung des Films deutlich zum Vorschein.

So zeigt sich etwa die Bildsprache eines Films wie *MENSCHEN AM SONNTAG*<sup>8</sup> von 1929, der zu den Filmwerken der Neuen Sachlichkeit gezählt wird, stark von den neusachlichen Konzeptionen in Fotografie und Malerei geprägt.

Den sachlich reportierenden Gestus des Films betonen die pseudo-dokumentarische Herangehensweise mit vornehmlich an Originalschauplätzen agierenden Laienschauspielerinnen und -schauspielern, wie auch die unspektakuläre Handlung an einem arbeitsfreien Sonntag. Anders als die rhythmisch durchgestalteten

<sup>7</sup> Schröter, S. 140.

<sup>8</sup> Es handelt sich um eine Gemeinschaftsarbeit von Billy Wilder, Fred Zinnemann, Edgar G. Ulmer und den Brüdern Robert und Curt Siodmak.



Abb. 3: DIE NIBELUNGEN (Fritz Lang)

Großstadtsymphonien wie BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (Walter Ruttmann, DE 1927), die von einem konstruktivistisch-modernistischen Blick geprägt sind, beobachtet in MENSCHEN AM SONNTAG die Kamera von Eugen Schüfftan unaufgeregt aber präzise das sonntägliche Leben der Menschen in der Großstadt. Mit viel Sinn für sprechen-

de Details – für die Materialität und Textur der Dinge genauso wie die unverstellten Ansichten der menschlichen Antlitze und Figuren – unterstützt die Kamera die spielerische Inszenierung sowie die scheinbare Zufälligkeit der Dramaturgie. Man kann somit sagen, dass es gerade die Eigenschaften der neusachlichen Fotografie sind, die sich auch auf das Filmschaffen ausbreiten und das visuelle Konzept dieses Films wesentlich prägen.

Bei der *transformationalen Intermedialität* besteht die Bezugnahme, nach Schröter, darin, dass ein Medium ein anderes repräsentiert. Das klingt zunächst einfacher und weniger problematisch als es ist: Es fragt sich nämlich, ob schon von Intermedialität gesprochen werden kann, wenn beispielsweise ein Gemälde in einem Spielfilm vorkommt. Denn: «Ein Gemälde in einem Film oder ein Gebäude auf einem Foto sind kein Gemälde oder Gebäude mehr, sondern integraler Teil des sie repräsentierenden Mediums – sie werden repräsentiert wie andere Objekte auch.»<sup>9</sup>

Schröters Ausführungen stark abkürzend muss hier konstatiert werden, dass die bloße filmische Repräsentation eines Gemäldes noch keinen intermedialen Prozess darstellt, sondern nur eine einfache Gegenstandsreferenz.

Entscheidend ist für die Intermedialität und für eine interessante intermediale Untersuchung oder Gegenüberstellung im Unterricht, die Adaption des Kunstwerks in den filmischen Aussagenzusammenhang.<sup>10</sup> Und dies hängt immer mit einer mehr oder weniger deutlichen Transformation des künstlerischen Primärtex-

9 Schröter, S. 144.

10 Vgl. hierzu das Kapitel «Film und Bildende Kunst» in: Borstnar/Pabst/Wulff (wie Anm. 2), S. 75–76.



Abb. 4: EIN Z UND ZWEI NULLEN (Peter Greenaway)

tes – eines Gemäldes zum Beispiel – zusammen. Manchmal kommt es zu Übertragungen der Ikonografie von Gemälden in die filmischen Bilder. So orientiert sich Fritz Lang für seine filmischen Siegfried-Darstellungen in die *DIE NIBELUNGEN* (D, Teil I 1922/Teil II 1924) an Vorbildern aus der Malerei: Wie in Arnold Böcklins Gemälde *Das Schweigen im Walde* von 1885 lässt er seinen Drachentöter durch die eng stehenden magisch-mächtigen Baumreihen reiten, die folgerichtig eher an Steinsäulen, denn an natürlich gewachsene Pflanzen denken lassen.<sup>11</sup>

In anderen Fällen werden zusätzlich explizit Prinzipien der Bildkomposition, der Farbgebung oder der Lichtführung im Film nachgebildet. So in Derek Jarman's *CARAVAGGIO* (GB 1986) der die Biografie des berühmten Meisters des sogenannten Chiaroscuro, der Helldunkelmalerie, sozusagen in dessen Gemälden erzählt.

Äußerst attraktive Ansätze cineastische und malerische Erzähl- und Bildkunst zu verschmelzen finden sich immer wieder in den Filmen Peter Greenaways. Wie in den meisten seiner späteren Werke liegt schon in *DER KONTRAKT DES ZEICHNERS* (*The Draughtman's Contract*, GB 1982) eine ebenso spannungsvolle wie rätselhafte Mord- und Komplottgeschichte vor, deren wirkliche Aufklärung meist über die Bilder und weniger über Worte stattfindet. Die Bilder dazu liefert in diesem Film die Figur des Zeichners Neville, der in einer englischen Grafschaft des 17. Jahrhunderts den Auftrag erhalten hat, zwölf exakte Ansichten des Herrensitzes anzufertigen. Diese

11 Siehe zu Fritz Langs vielen konkreten Transformationen von Bildender Kunst und Architektur: Heide Schönemann: *Fritz Lang: Filmbilder: Vorbilder*. Berlin 1992.

Figur bildet mit ihren ausführlich gezeigten Zeichnungen einen erzählerischen Anknüpfungspunkt für die durchgehende gemäldeartige Gestaltung des Films. Ähnlich statische Bilder und vergleichbar distanzierte Perspektiven, wie sie auf Nevilles Zeichnungen zu sehen sind, gehören zur offensichtlichen filmischen Umsetzung der Malweisen des 17. Jahrhunderts in *DER KONTRAKT DES ZEICHNERS*. Filmische Gestaltungsmittel wie Lichtführung, Farbgestaltung, Ausstattung und Komposition werden dabei so eingesetzt, dass die malerischen Effekte nicht mehr zu übersehen sind. Fast scheint es, als ob Greenaway uns zeigen will, dass der Blick des Zeichners – zumal er das optische Hilfsinstrument des Zeichengitters gebraucht – seinem Blick durch den Sucher der Kamera gleichkommt.

Zur Vorbereitung des Films *EIN Z UND ZWEI NULLEN* (*A Zed and Two Noughts*, GB/Netherlands 1985), hat Peter Greenaway zusammen mit seinem Kameramann Sacha Vierny 26 Gemälde Jan Vermeers sorgfältig untersucht und festgestellt, dass das Licht meistens von der linken Seite und in eineinhalb Metern Höhe über dem Boden einfällt. Aus diesem Befund haben sie für die Ausleuchtung ihres Films die Regel aufgestellt, dass das Filmlicht meistens von links kommt, und zwar aus eineinhalb Metern Höhe. Auch wenn dies in der Realisation nicht durchgängig möglich war, orientierten sie sich damit in fast obsessiver Weise an konkreten malerischen (Vor-)Bildern, die weit in die Kunstgeschichte zurückgreifen: Die Gemälde des berühmten Malers Vermeer stammen aus dem 17. Jahrhundert und ragen als Meisterwerke von ebenso hoher handwerklicher Qualität wie künstlerischer Innovationskraft aus dem Goldenen Zeitalter der holländischen Malerei hervor.

Obwohl Greenaway den von ihm bewunderten Vermeer als «visuellen Zereemonienmeister des Films» bezeichnet hat, handelt es sich nicht einfach um eine filmische Verbeugung. Über die systematische Imitation der Lichtführung hinaus, entwickelt sich in *EIN Z UND ZWEI NULLEN* eine mehrschichtige filmische Auseinandersetzung mit der Malerei des alten Meisters. So erinnern weitere filmische Gestaltungsmittel wie die Wahl der Perspektiven und die Bildkomposition stark an dessen Gemälde. Es geht sogar soweit, dass bestimmte identifizierbare Bilder szenisch nachgestellt und sozusagen filmisch animiert werden. Im Vordergrund steht hierbei aber nicht die exakte Rekonstruktion, sondern die spürbare Freude an spielerischen Umwandlungen und Neukombinationen von vormaligen statischen Figuren, Gesten und Motiven in bewegte Bilder.

Die *ontologische Intermedialität* ist schließlich der am schwierigsten zu fassende Typus von Intermedialität bei Schröter, weil er sich nicht an einzelnen Beispielen festmachen lässt, sondern die Entwicklung von Medien an und für sich betrifft. Die ontologische Intermedialität beschreibt nämlich den Prozess der Formation eines Mediums in Abgrenzung zu anderen Medien. Mit anderen Worten, das was an einem Medium spezifisch erscheint, ist abhängig von umliegenden Bezugs-

punkten, sprich anderen Medien. Schröter bemerkt dazu, dass auch dieser Typ von Intermedialität die Vorstellung klar voneinander separierbarer medialer Segmente unterläuft. Und darüber hinaus ist für ihn sogar anzuerkennen, «dass nicht die einzelnen Medien primär sind und sich inter-medial aufeinanderzu bewegen, sondern dass die Intermedialität ursprünglich ist und die klar voneinander abgegrenzten ›Monomedien‹ das Resultat gezielter und institutionell verankerter Zernierungen, Einschnitte und Ausschlussmechanismen sind.»<sup>12</sup>

## **2. Der Absolute Film «in der Mitte von Malerei und Musik»**

Walter Ruttmanns Avantgardefilm *LICHTSPIEL OPUS I* von 1921 markiert in der Filmgeschichte den Anfang einer damals revolutionären und damit im besten Sinne avantgardistischen Entwicklung. Eine Entwicklung, deren bildnerisches Prinzip nicht mehr von den Dingen der sichtbaren Wirklichkeit ausgeht, sondern das Abbildende ganz verlässt und nach dem Beispiel der abstrakten Malerei der Moderne die ungegenständliche Bildsprache aus abstrakten Zeichen formuliert. Wir haben es hier also nicht mehr mit abstrahierenden Tendenzen zu tun, wie Sie am Anfang dieses Textes noch im Musikvideo *STAR GUITAR* von Michel Gondry auszumachen waren, sondern mit vollständiger Abstraktion. Trotzdem sollen hier die mit diesem Musikvideo eingeführten medialen Schnittstellen von Film und Musik in einem weit zurückliegenden historischen Kontext nochmals aufgegriffen werden. Diese Art Vorgeschichte des Musikvideos unter dem Gesichtspunkt transmedialer Intermedialität führt zunächst über die Malerei.

Die Avantgardefilmkünstler der in Deutschland zu Beginn der 1920er Jahre entstehenden Bewegung des Absoluten Films kommen fast ausnahmslos aus der Malerei und begreifen das Medium primär als Bildende Kunst. Anders als bei den französischen Filmemacherinnen und Filmemachern, die zu dieser Zeit bewusst die filmspezifischen Mittel weiterentwickeln wollen, werden in dieser Ausrichtung des Weimarer Avantgardefilms die fotografischen Ausdrucksmöglichkeiten des Films radikal reduziert. Ruttmann und seine Kollegen nehmen mit der Filmkamera ihre zunächst gemalten abstrakten Zeichen und Kompositionen auf und geben damit in der Projektion ein ebenso abstraktes Bild als Filmbild wieder. Dies geht natürlich nicht mit einem einzigen statischen Bild, dafür bedarf es meist hunderter oder tausender von Bildern und Formen, die durch die spezifischen Mittel des Films in Einzelbildschaltung am Tricktisch «animiert» werden.

Walter Ruttmann, der sich – nicht als einziger – schon in den 1910er Jahren Gedanken zur Zusammenführung von Malerei und Kino gemacht hat, spricht in diesem Zusammenhang explizit von «Malerei mit Zeit». Im gleichnamigen Ma-

---

12 Schröter, S. 149.

nifest von 1919/20 gibt er eine Definition der «Malerei mit Zeit» und somit des Absoluten Films:

«Eine Kunst für das Auge, die sich von der Malerei dadurch unterscheidet, dass sie sich zeitlich abspielt (wie Musik), und dass der Schwerpunkt des Künstlerischen nicht (wie im Bild) in der Reduktion eines (realen oder formalen) Vorgangs auf einem Moment liegt, sondern gerade in der zeitlichen Entwicklung des Formalen. [...] Es wird sich deshalb ein ganz neuer, bisher nur latent vorhandener Typus von Künstler herausstellen, der etwa in der Mitte von Malerei und Musik steht.»<sup>13</sup>

Es ist bemerkenswert, dass Ruttmann hier, vor allem wenn es um Bewegung geht, nur implizit vom Film spricht. Der Künstler der Zukunft steht bei ihm nicht etwa zwischen Malerei und Film, sondern in der Mitte von Malerei und Musik.

Denkt man an Ruttmanns *LICHTSPIEL OPUS I*, an die von ihm gemalten organisch-biomorphen Formen und die geometrischen Elemente, die im virtuellen Raum in rhythmischen Kompositionen Aufscheinen und wieder Verschwinden, ist die behauptete Nähe zur Musik durchaus nachvollziehbar. Laut und leise, hell und klar oder dumpf und brummend treten diese bewegten Farbflächen nicht nur mit der zum Film komponierten Begleitmusik von Max Butting in einen ästhetischen Dialog, sondern lassen sich als eigenständige Klangbilder erleben.

So wird in der filmischen Gestaltung mit abstrakten Zeichen die Analogie zu Tönen – das Abstrakteste, was man sich vorstellen kann – zu einem musikalischen Gestaltungsprinzip gemacht. Der Film Ruttmanns und auch die anderen absoluten Werke dieser Zeit, sind visuelle Kompositionen mit fein ausgearbeiteten Rhythmusstrukturen und formalen Themata, die sich in einer bestimmten zeitlichen Abfolge abspielen. Wenn überhaupt von Dramaturgie gesprochen werden kann, ist es sicherlich keine narrative, sondern eine formalästhetische, eine musikalische. Mit der Betitelung ihrer abstrakten Filme verweisen die Künstler selbst immer wieder auf die (Visualisierung von) Musik: *LICHTSPIEL OPUS I*, *RHYTHMUS 21* (Hans Richter, D 1924), *DIAGONAL SYMPHONIE* (Viking Eggeling, D 1925).

Neben Walter Ruttmann gehören der zu dieser Zeit in Deutschland lebende Schwede Viking Eggeling und der deutsche Avantgardist Hans Richter zu den wichtigsten Vertretern des absoluten Films. Die beiden Maler gelangen Ende der 1910er Jahre durch eine intensive Zusammenarbeit zum bewegten Bild. Sie versuchen das zeitliche Element zuerst mit längeren Bildabfolgen auf langen Papierrollen, sogenannten

---

13 Walter Ruttmann: Kunst und Kino / Malerei mit Zeit. In: Jeanpaul Goergen: *Walter Ruttmann: Eine Dokumentation*. Berlin 1989, S. 74. Die Veröffentlichung des Aufsatzes «Malerei mit Zeit» um 1919/20 lässt sich nicht exakt datieren.

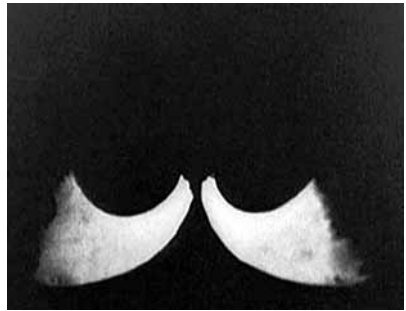
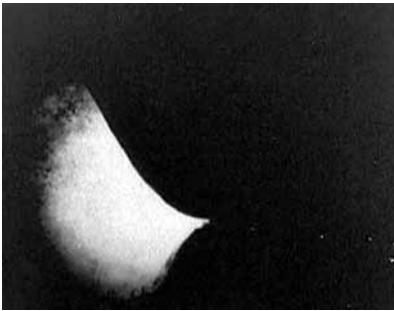
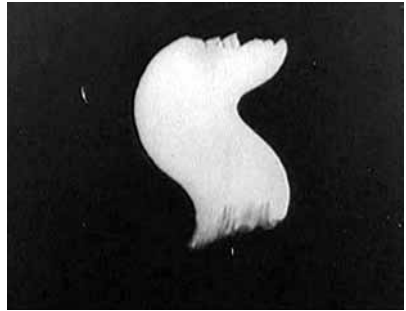
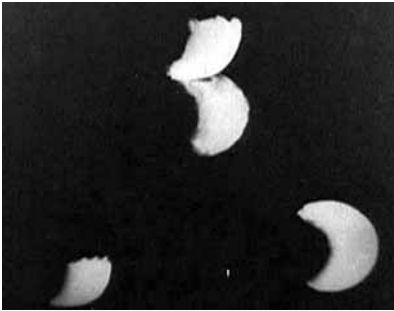


Abb. 5a–d: LICHTSPIEL OPUS I (Walter Ruttmann)

Rollenbildern, zu entwickeln, auf denen sich eine grafische Komposition sukzessive verändert. Von diesen Experimenten ausgehend ist es kein großer technischer Schritt mehr zum Film.

Interessant ist es in einem kurzen Vergleich zu beobachten, wo die Unterschiede zwischen den Bildlösungen dieser beiden Filmkünstler liegen. Im Unterschied zu Ruttmanns «Opus-Filmen» mit ihrer unfassbaren ständig veränderlichen biomorphen Formenwelt arbeiten Eggeling und Richter vorwiegend mit einer konstruktiv-konkreten Formensprache, die aber ihrerseits ganz verschiedene formale Gestaltungsansätze aufweist.<sup>14</sup>

Während Richter in seinen absoluten Werken wie *RHYTHMUS 21* vor allem mit sich im Raum bewegenden geometrischen Bildflächen arbeitet, versucht Eggeling mit dem Auf- und Abbau eines komplizierten Liniengefüges in *DIAGONAL SYMPHONIE* in der Fläche seine Effekte zu erzielen. Richter experimentiert in der Tiefe und in der Fläche mit dem Bildfeld und auch mit der Durchlässigkeit der Bildbe-

<sup>14</sup> Zur eingehenden vergleichenden Analyse von Ruttmanns und Eggelings Filmen sowie ihrer theoretischen Konzeptionen des Absoluten Films vgl.: Brinckmann, Christine N.: «Abstraktion» und «Einfühlung» im deutschen Avantgardefilm der 20er Jahre. In: Dies.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich 1997, S. 247–275.

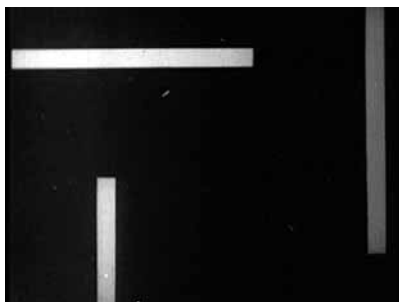


Abb. 6: RHYTHMUS 21 (Hans Richter)



Abb. 7: DIAGONAL SYMPHONIE  
(Viking Eggeling)

grenzung, die er nicht so hermetisch wie Eggeling auffasst: Seine Quadrate und Rechtecke drängen an die Bildränder und bewegen sich darüberhinaus oder kommen von Aussen herein. Auch wird zuweilen mit einer Art Wischblende das ganze Bildfeld flächendeckend weiss oder schwarz abgedeckt.

Eggeling wiederum tastet, wie gesagt, den Bildrahmen nicht an. Er konzentriert sich auf die sich sinfonisch wandelnde, komplexe Struktur seines diagonal ausgerichteten Liniengbildes. Aus einem bestimmten Arsenal von Zeichen, die, musikalisch gedacht, als widerkehrende Motive bezeichnet werden können, formiert sich im wahrsten Sinne des Wortes eine Abfolge von unhörbaren Klangbildern.

Am 3. und am 10. Mai 1925 findet im UFA-Palast in Berlin eine legendäre Matinée unter dem Titel «Der absolute Film» statt. Sie markiert gleichzeitig Höhepunkt und Ende dieser Richtung der Avantgarde in der Weimarer Republik. Die Werke von Eggeling, Richter und Ruttmann, werden im Rahmen dieser größten Veranstaltung des deutschen Avantgardefilms vorgeführt.<sup>15</sup>

An der Matinée waren aber nicht nur die erwähnten Filme der deutschen Avantgardisten zu sehen, sondern auch *ENTR'ACTE* von René Clair (F 1924) sowie *BALLET MÉCANIQUE* (unter dem Titel *IMAGES MOBILES*) von Fernand Léger und Dudley Murphy (F 1924).<sup>16</sup> Dies ist deshalb erwähnenswert, weil die deutsche Avantgarde von diesem Zeitpunkt an auch mit Realaufnahmen zu arbeiten beginnt. Der Einfluss der beiden französischen Produktionen dürfte daher nicht unwesentlich zu diesem Umbruch beigetragen haben.

Es sind aber sicherlich auch andere Faktoren wichtig: So die Entwicklung in der Fotografie mit dem Aufkommen der sogenannten Neuen Fotografie in den 1920er Jahren mit ihren unterschiedlichen Richtungen der Neuen Sachlichkeit und des Neuen Se-

15 Zur Filmmatinée vgl. Holger Wilmesmeier: *Deutsche Avantgarde und Film: Die Filmmatinée «Der absolute Film»* (3. Und 10. Mai 1925). Münster/Hamburg 1994.

16 Von Ruttmann wurde nicht *LICHTSPIEL OPUS I* gezeigt, sondern seine drei folgenden Opus-Filme. Richters *RHYTHMUS 21* wird unter dem Titel «Film ist Rhythmus» angekündigt.

hens. Ein entscheidender filmischer Impuls für die Neuorientierung war auch die große Beachtung, die in Berliner Avantgardekreisen dem Sowjetischen Revolutionsfilm, insbesondere Sergej Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN (UdSSR 1925) zukam.

Christine N. Brinckmann schreibt zu diesem Umbruch:

«Der Entschluss, sich als Maler des Mediums Film zu bedienen, war zwar radikal und modern und schien eine neue Ästhetik zu versprechen; doch er bildete eher eine Art Kulmination malerischer Bewegungstendenzen und künstlerischer Grenzüberschreitungen, wie sie die ersten beiden Dekaden des Jahrhunderts geprägt hatten. Im Medium Film lagen dagegen Möglichkeiten der Fotografie und der Montage beschlossen, die in ganz anderer Weise, auf einer ganz anderen Ebene die zeitgenössische Ästhetik herausforderten.»<sup>17</sup>

Der einzige, der über 1925 hinaus die Bewegung der «absoluten» Animation weiterführen wird, ist Oskar Fischinger. Obwohl Fischinger, der Ruttmann bei den ersten «Opus-Filmen» assistierte, ein Nachzügler der eigentlichen Avantgarde ist, wird er für die Verbreitung und Weiterführung des abstrakten experimentellen Filmschaffens und insbesondere für deren Visualisierungen von Musik zu einer tragenden Figur. Dies vor allem durch die Fortsetzung seiner Arbeit in Hollywood, wo es ihm ab 1936 sporadisch gelingt, für seine Filme Verträge bei den großen Studios abzuschließen. Zum Beispiel finanziert MGM AN OPTICAL POEM von 1938 als Vorfilm. Und Walt Disney nimmt Fischinger 1939 für die Ausführung bestimmter Sequenzen in FANTASIA, einem der ersten langen Zeichentrickfilme unter Vertrag.

Fischingers Filme und Zeichenkünste haben ihm keine große Hollywoodkarriere ermöglicht. Trotzdem hat sein Werk einen nachhaltigen Einfluss entfaltet. Zu Beginn der 40er Jahre lässt sich nämlich eine Gruppe von jungen Künstlern und Künstlerinnen, die in Fischingers Haus verkehren, von seiner Arbeit inspirieren: Dazu gehören für die spätere amerikanische Experimentalfilmgeschichte so gewichtige Namen wie die Brüder Whitney, Maya Deren und Kenneth Anger und der Musiker John Cage.<sup>18</sup> Auch taucht Fischingers Name immer wieder in Untersuchungen auf, die nach historischen Vorformen der Musikvideos suchen.

So wird in einer historischen Perspektive leicht ersichtlich, dass die Geschichte intermedialer Schnittstellen von Film, Musik und Bildender Kunst die Entwicklung dieser Medien damals wie heute – von der visuellen Musik zum Videoclip – nicht nur begleitet, sondern bedeutende Impulse beinhaltet. Impulse, die sich auch auf die Film- und Kunstvermittlung auswirken könnten.

17 Brinckmann, S. 274.

18 Zu Fischinger vgl. Herbert Gehr; *Optische Poesie: Oskar Fischinger – Leben und Werk*. Frankfurt am Main 1993; Birgit Hein / Wulf Herzogenrath: *Film als Film: 1910 bis heute: Vom Animationsfilm der zwanziger zum Filmenvironment der siebziger Jahre*. Stuttgart 1979.

# Abbildungsnachweis

## Bettina Henzler

Abb. 1: CHRONOPHOTOGRAPHIE (Etienne-Jules Marey, F 1890)

Abb. 2: THE SEASONS (Arthur Pelechian, UDSSR 1975)

Abb. 3: CANON (Norman McLaren, Kanada 1964)

Abb. 4: VORMITTAGSSPUK (Hans Richter, D 1928)

Abb. 5: RAINBOW DANCE (Len Lye, USA 1936)

Abb. 6: NOTES ON THE CIRCUS (Jonas Mekas, USA 1966)

## Claude und Francis Desbarats

Abb. 1: WAY DOWN EAST (*Cahiers du Cinéma*, Sonderheft «Scénographie», 1980)

Abb. 5: SIEBEN CHANCEN (*Cahiers du Cinéma*, Nr. 222, 1970)

Abb. 7: VERDACHT (*Caméra stylo*, November 1981)

Abb. 8, 11: VERDACHT; Abb. 10: DER MANN, DER ZUVIEL WUSSTE, Abb. 12: DIE VÖGEL, Abb. 13: CITIZEN KANE (*Cahiers du Cinéma*, Sonderheft «Hitchcock», 1980)

Abb. 9: OTHON (*Cahiers du Cinéma*, Nr. 223, 1970)

Abb. 14: DIE LADY VON SHANGHAI, Abb. 15: OTHELLO (*Cahiers du Cinéma*, Sonderheft «Welles», 1982)

## Sebastian Schädler

Abb. 1: DAS STREITGESPRÄCH. KNACKIG ODER BEKNACKT – DAS BILD DER FRAU IN DER WERBUNG (WDR-Redaktion, D 1983)

Abb. 3, 6, 10, 20, 22, 24: SNOW WHITE AND THE 7 DWARFS (SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE, Walt Disney, USA 1937)

Abb. 5, 7, 9, 13, 15: SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE (Erich Kobler, D 1955)

Abb. 2, 16, 18: SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE (Gottfried Kolditz, DDR 1961)

Abb. 8, 19, 21, 26, 29: SNOW WHITE (SCHNEEWITTCHEN UND DIE 7 ZWERGE, Toshiyuki Hiruma, USA/J 1995)

Abb. 14: FAERIE TALE THEATRE SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARVES (SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE, TV-Produktion, Peter Medak, USA 1984)

Abb. 12, 21, 26: SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE (Rankin / Bass Prod., USA, o.J.)

Abb. 17: DIE MÄRCHENSTUNDE: SCHNEEWITTCHEN (Jünger Prod., D o.J.)

Abb. 23, 25: SHICHININ NO SAMURAI (DIE SIEBEN SAMURAI, Akira Kurosawa, 1954).

Abb. 11: SPUR DER STEINE (Frank Beyer, DDR 1966)

Abb. 4: EVITA (Alan Parker, USA 1996)

## Christine Rüffert

Abb. 1: LINE DESCRIBING A CONE (Anthony McCall, GB 1973) © LUX, London

Abb. 2: AT THE ACADEMY (Guy Sherwin, GB 1974) © LUX, London

Abb. 3–5: ALPSEE (Matthias Müller, D 1994), © Matthias Müller

## Winfried Pauleit

Abb. 1, 2: SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN (François Truffaut, F 1959)

Abb. 3–12: DIE FALSCHSPIELERIN (Pres-ton Sturges, USA 1941)

## Jan Sahli

Abb. 1a–b: STAR GUITAR (The Chemical Brothers, Michel Gondry, USA 2001)

Abb. 2a–b: MENSCHEN AM SONNTAG (Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, D 1929)

Abb. 3: DIE NIBELUNGEN (Fritz Lang, D Teil I 1922/Teil II 1924)

Abb. 4: A ZED AND TWO NOUGHTS (EIN Z UND ZWEI NULLEN, Peter Greenaway, GB/NL 1985)

Abb. 5a–d: LICHTSPIEL OPUS I (Walter Ruttmann, D 1921)

Abb. 6: RHYTHMUS 21 (Hans Richter, D 1924)

Abb. 7: DIAGONAL SYMPHONIE (Viking Eggeling, D 1925)

**Bettina Henzler und Stefanie Schlüter**

Abb. 1–4, 17–36: *ANGST ESSEN SEELE AUF* (R. W. Fassbinder, D 1973)

Abb. 5–16, 37–48, 55–57: *GEGEN DIE WAND* (Fatih Akin, D 2004)

Abb. 49–51: *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* (Douglas Sirks, USA 1955)

Abb. 52–54: *FAR FROM HEAVEN* (Todd Haynes, USA 2002)

**Eugène Andréanszky**

Abb. 1–4 *PEAU D'ÂNE* (Jaques Demy, F 1970) © Les enfants de cinéma

**Michael Loebenstein**

Abb. 1: © Österreichisches Filmmuseum

Abb. 2A: © Österreichisches Filmmuseum

Abb. 2B: aus: Jim Taylor, DVD *DEMYSTIFIED*, 2002;

Abb. 2C: [www.dydafteredit.com](http://www.dydafteredit.com)

Abb. 4: Edition Österreichisches Filmmuseum 2006: DVD zu *BLIND HUSBANDS* (Erich von Stroheim, USA 1919)

Abb. 5: © sixpackfilm

**Michael Baute und Volker Pantenburg**

Abb. 1–6: *DREI MINUTEN IN EINEM FILM VON OZU* (Helmut Färber, D WDR, 1988)

Abb. 7: *FORT APACHE* (John Ford, USA 1948), Abb. 8: *VERFOLGT* (Raoul Walsh, USA 1947); beide aus: *ACTION, ACTION, ACTION – LOGISCHE DINGE IN LOGISCHER ABFOLGE. ASPEKTE DER INSZENIERUNGSWEISE VON PURSUED.* (Winfried Günther, D 2005)

Abb. 9–12: *M. EINE ANALYSE* (Jean Douchet, F 1989)

Abb. 13: *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (Fritz Lang, D 1931), aus: *Fritz Lang* (Werner Dütsch, D WDR 1991)

Abb. 14, 15: *LA SORTIE DES USINES LUMIÈRE* (Louis Lumière, F 1885), aus: *ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK* (Harun Farocki, D 1995).

Abb. 16, 17: *ATTELAGE D'UN CAMION* (Lumière, F 1897), aus: *LE CINÉMA, UNE HISTOIRE DE PLANS* (Alain Bergala, F 1998/9, Les enfants de cinéma).