Editorial

«Dem Film ist die Macht eigen», so notiert Pascal Bonitzer in seinen Überlegungen zur Dekadierung,[1] «den Blickwinkel wie auch eine Situation kippen zu lassen. Bei Godard zum Beispiel ist weder die Kadrierung noch die Dekadrierung wichtig, sondern das, was das Bild aus dem Gleichgewicht bringt, so die Video-Bildzeilen auf der Leinwandfläche, die Linien und Bewegungen, die jede beherrschende Unbeweglichkeit des Blicks scheitern lassen.» Bonitzer beschreibt damit etwas von dem, was wir mit dem Begriff der «Bildspannung» und den folgenden Fragen in diesem Heft fassen: Was genau ist es eigentlich, das ein Bild aus dem Gleichgewicht bringt? Wie schafft der Film das Scheitern des beherrschten, eingeübten Blicks? Wie lässt sich dieses Attribut des Kinos theoretisch fassen, und reicht die etablierte filmwissenschaftliche Terminologie dafür aus?

Bonitzer beschreibt die Linien, Bewegungen und Texturen auf der Leinwandfläche und gibt uns damit konkrete Hinweise, wo diese spezifische Ebene des Films zu verorten ist. Es geht also nicht um die narrative Sukzession, sondern um die Bildfläche, um direkt auf eine einzelne Einstellung bezogene Kompositionen, mithin: um ein *bildtheoretisches* Programm für den Film. Unter dieser Prämisse widmet sich *montage AV* in diesem Heft bildstilistischen Aspekten, die unseren Blick fordern, die mit der Materialität des Mediums operieren und dabei eine Spannung erzeugen, die vorwiegend eine optische ist – sei sie nun intendiert oder nicht. Eine Spannung des Bildes, die sich selten sogleich benennen oder entschlüsseln lässt.

Visuelle Referenzen zu den Bildern anderer Medien, wie der Malerei, der Fotografie oder den Aufführungskünsten insgesamt scheinen bei den «Bildspannungen» eine erhebliche Rolle zu spielen. Indes geht es längst nicht allein um solche medialen Übertragungen oder Analogien, sondern um ein originäres Potenzial des filmischen Bildes. Die

1 Pascal Bonitzers Text findet sich erstmals in deutscher Übersetzung in diesem Heft. Wir danken den *Cahiers du cinéma* für die freundliche Erlaubnis zum Abdruck.

Beiträge in diesem Heft loten in ihrer heterogenen Mischung die Auffälligkeiten solcher Konstellationen aus und zeigen, wie die Spannungen an der Bildoberfläche mit ihrer Haptik, im intermedialen Wechselspiel oder eben als «rein optisches Erlebnis» – wie es Béla Balázs in seinem Buch *Der Geist des Films* (1930) für die Konstitution des Kinos insgesamt forderte – aufscheinen.

Dass eine Vielzahl der hier versammelten Autoren auf die klassische Filmtheorie verweist oder «Bildspannungen» aus der Zeit des Stummfilms aufgreift, verwundert nicht. Gerade am Beginn seiner Geschichte bis hinein in die klassische Periode des Stummfilms bietet das Kino mit einer gewissen Offenherzigkeit dem Publikum seine Gemachtheit dar und stellt seine Artifizialität und medialen Auffälligkeiten aus. Auch lässt es die ersten Theoretiker über die Imaginationskraft und die Grenzen des Mediums nachdenken, etwa an seinen Polen von Fläche und Tiefe. In der retrospektiven Sicht scheint das vermeintlich ‹Un-Perfekte› des Films jener Jahre noch spürbarer zu werden und reizt zur Reflexion über den geradezu verspielten Umgang mit Bildelementen hybrider Natur. Teilweise wurden Brüche, das Kippen der Blickwinkel, wie Bonitzer es später formuliert, bereits damals zum erklärten Prinzip erhoben – «Bildspannungen» gehören also von Anbeginn zur Programmatik des Kinos.

Aber egal, an welchem Punkt der Zeitachse die Beiträge in diesem Heft ansetzen, die Herausforderung liegt in der Beschreibung der Phänomene: Was genau geschieht, wenn sich das Filmbild spannungsvoll auflädt? Schneiden solche kinematographischen Kompositionen auch andere Medien wie Malerei, Theater oder Architektur, so fordert dies immer dazu heraus, die verschiedenen medialen Theoriediskurse mitzudenken und auf ihre Kompatibilität zu befragen. Ebenfalls spielt die geschichtliche Situierung des Materials für die Analyse eine Rolle, sind «Bildspannungen» doch keinesfalls ahistorisch zu begreifen.

Jeder der Aufsätze widmet sich einem bestimmten stilbezogenen Problem: in der Summe formulieren die Fallstudien ein beträchtliches Vokabular an analytischen Begriffen für eine erweiterte Terminologie des bewegten Bildes und für die Sensibilisierung des Blicks hinsichtlich filmischer Formensprachen. Dabei soll es nicht bei einer deskriptiven Herausarbeitung von Bildspannungen bleiben – die Autoren suchen vielmehr gerade nach den Konzepten, die hinter solchen Formen stehen. Entstanden ist darüber eine Sammlung von exemplarischen Analysen, welche ganz verschiedene Schnittstellen innerhalb der filmischen Darstellung untersuchen und somit nachdrücklich einen Beitrag zu filmstilistischen Studien leisten, die auf eine produktive Verflechtung von visueller Ästhetik, Geschichte und Theorie des Films bedacht sind.

Eine solche Schnittstelle bildet der Komplex ‹Farbe› im (Stumm-) Film. Als Auftakt des Heftes spüren gleich zwei sich ergänzende Beiträge der daraus resultierenden Bildspannung nach. So liegt der Schwerpunkt in dem Artikel von Christine N. Brinckmann auf der Ästhetik der polychromen Pinsel- oder Schablonen-Kolorierung im frühen Film. Die Autorin sieht eine Privilegierung am Werk, die oft in willkürlicher Weise bestimmten Objekten bestimmte Farben zuweist, so dass sie den Blick auf sich ziehen. Die so entstehende Spannung verstärkt sich noch aus dem Unterschied zwischen dem fotografischen Verfahren und dem malerischen des Farbauftrags – in der Summe erhalten die Filmbilder einen sehr eigenen, hybriden Charakter.

Jelena Rakin fügt diesen Beobachtungen auf der Basis einer ästhetischen Analyse hinzu, was grundsätzlich mit schwarzweißem Filmmaterial geschieht, wenn darauf eine externe Farbschicht aufgetragen wird. Leitend für ihre Beobachtungen ist die materielle Qualität der Stummfilmfarbe, die sie anhand der Gegensatzpaare ‹Plastizität und Flächigkeit›, ‹Vorder- und Hintergrund› sowie ‹chromatisch und achromatisch› auf ihre Bildspannung hin untersucht und an die Farbdiskurse der Zeit im Umkreis der Bildenden Kunst rückbindet.

Eine Ästhetik des stillstehenden Körpers im Bewegungsbild und daraus resultierende Spannungsverhältnisse beschäftigen Daniel Wiegand, der Beispiele des frühen Kinos mit Tableaux-vivants-Sujets untersucht und feststellt: Der in der Frühzeit des Films zur Schau gestellte Stillstand im Bewegungsbild ist auch eine selbstbewusste Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Bildformen der visuellen Kultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Mit Blick auf die filmtheoretische Diskussion der 1910er bis 1920er Jahre geht Jörg Schweinitz der Frage nach, wie die Spannung zwischen der Präsentation des Raums im Film und der Zweidimensionalität der Bildoberfläche reflektiert wurde. Ausgehend von Münsterberg untersucht er den ästhetischen «Kippeffekt», der in Filmen aus jener Zeit ein Oszillieren zwischen der Tiefeninszenierung und einer durch die ornamentale Gestaltung betonten Flächigkeit erzeugt. Darin sieht er – mit Bezug auf Arnheim – eine spezifisch filmische Form der Spannung zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit in der modernen Ästhetik.

Das Phänomen der Kippmomente aufgreifend zeigt Evelyn Echle in ihrem Beitrag, wie Stadtsinfonien avantgardistische Strömungen aus der Fotografietheorie ins Filmbild integrieren. Das Fallbeispiel MANHATTA (Paul Strand/Charles Sheeler, USA 1921) markiert hier eine ästhetische Wende: Das Ausstellen der Oberfläche bei gleichzeitiger perspektivischer Illusion wird zum filmischen Prinzip erhoben. MAN-

HATTA steht aus dieser Sicht für eine Dialektik von Material und Form, deren Bildspannung sich aus dem Changieren zwischen mimetischem Bildraum und abstrahierender Flächigkeit ergibt.

Mit Pascal Bonitzers ‹Dekadrierungen› übersetzen wir zum ersten Mal einen vielzitierten französischen Klassiker ins Deutsche. Der Artikel, der als ‹Décadrages› in den *Cahiers du cinéma* 1978 erschien, widmet sich – wie bereits eingangs beschrieben – dem stilistischen Phänomen der Dekadrierung. Der Autor macht darauf aufmerksam, wie sehr sich die Malerei bei schrägen Blickwinkeln, leeren Bildräumen und durch die Kadrage fragmentierten Körpern vom Kino inspirieren lässt, und leistet damit einen wichtigen Beitrag für einen interdisziplinären Dialog der Bildmedien.

Ausgehend vom kunsthistorischen Konzept der ‹Rückenfigur› entwirft Guido Kirsten eine Taxonomie solcher Figuren im Kontext klassischer, modernistischer oder realistischer Bildgestaltung im Spielfilm. Neben einem eindeutig zugeschriebenen Sinn im klassischen Kino werden Rückenfiguren im filmischen Modernismus selbst zu einem Struktur- und Stilmittel; in der realistischen Ästhetik konnotieren sie dann eine ‹alltäglichere› Sicht auf die Welt. Der Rückenfigur als Konzept ist demnach eine Bildspannung eigen, die sich auf die jeweilige ästhetische Grundtendenz zurückführen lässt.

Um die mitunter abstoßende sinnliche Qualität von Kunst und Kino geht es Fabienne Liptay. Für sie lässt sich überall dort eine Bildspannung beobachten, wo der unmittelbare Eindruck die bloße Augenscheinlichkeit des Bildes durchstreicht – wo das Bild in einem transgressiven Akt die Grenzen des Sichtbaren überschreitet, um den Betrachter zu berühren, zu verletzen, zu treffen. Das Phänomen der spannungsvollen Koexistenz von Reinem und Unreinem zeigt sie unter anderem an Steve McQueens HUNGER (GB 2008) über den ‹schmutzigen Protest› der IRA-Häftlinge im nordirischen Maze Prison auf.

Zum Abschluss präsentieren wir außerhalb unseres Schwerpunkts den Artikel «Vom Nutzen und Nachteil der Schleife für die Montage» von Christa Blümlinger. Darin untersucht die Autorin die Differenz des Prinzips der Endlosschleife sowohl in der Konzeptkunst als auch in der vom Film her gedachten Medienkunst. Blümlinger stellt dabei die Werke von Rodney Graham den Installationen von Harun Farocki gegenüber, um die Fragen der ästhetischen Effekte der Schleife im Zusammenhang mit unterschiedlichen Formen der Montage als spezifischen Erfahrungsmodus zu diskutieren.

Evelyn Echle / Christine N. Brinckmann