

Christina Scherer

Das Bild der Schrift und die Schrift der Bilder

Zum Verhältnis von Bild und Schrift in den Kulturmagazinen Alexander Kluges

I Schriftbilder

Die Verbindung von Schrift und Bild gehört zu einem der Grundprinzipien in der Gestaltung der Kulturmagazine Alexander Kluges. Jede Sendung wird mit einem Lauftext eingeleitet, der am unteren Bildrand, eingefasst zwischen zwei farbigen Streifen, erscheint. Dieser Text mit der Funktion einer Exposition enthält Erläuterungen zum jeweiligen Thema der Sendung und, bei Interviewbeiträgen, kurze Informationen zur Person. Etwa wie in der Sendung *Prime time* vom 19.5.96 bei RTL, auf die ich mich im folgenden noch häufiger beziehen werde:

Galileo Galilei schrieb 1587 eine VERMESSUNG DER HÖLLE NACH DANTES GÖTTLICHER KOMÖDIE / Auf das poetische Kolossalgemälde Dantes wendet Galileo die Daten und Meßmethoden der exakten Wissenschaft an / Bühnenpreisträger Durs Grünbein macht diese VERMESSUNG zur Titelgeschichte seines neuesten Buches --"¹

Der Lauftext kann am Ende des Magazins wiederholt werden und wird in der Wiederholung zum Rahmen des Sendbeitrags, bekräftigt bzw. erinnert das Gesehene noch einmal schriftlich.

¹ Die Schrift erscheint weiß auf schwarzem Grund. Die Unterstreichung ist nicht original, sondern signalisiert die farbige Hervorhebung der betreffenden Worte (hier rot).

Der Text wird nicht durch Interpunktion gegliedert, sondern durch Schrägstriche. Der Schrägstrich setzt einen Schnitt, trennt die einzelnen Sätze räumlich - durch die Leerstellen, die ihm folgen, betont - und organisiert den Text wie eine Versfolge. Das Ende des Lauftextes wird markiert durch einen doppelten Gedankenstrich (--), der die Sätze offen hält, als sei das Geschriebene noch nicht erschöpft und ihm möglicherweise noch etwas hinzuzufügen. Analog zur Unabgeschlossenheit des Gesprächs in den Interviewsendungen, die dadurch signalisiert wird, daß das Gespräch über den Abspann hinweg weiterläuft und dann abrupt ausgeblendet wird, wird hier die Unabgeschlossenheit der schriftlichen Aussage angezeigt. Jede Sendung entspricht so einem Text, der unendlich weitergeschrieben werden kann.

Dem Lauftext folgt, im oben genannten Magazinbeispiel, eine Texttafel mit weißer Schrift auf schwarzem Grund (siehe Abb.). Mit der Texttafel werden die Informationen des Lauftextes noch einmal komprimiert auf wenige, schlaglichtartige Informationen. Sie wird am Ende der Sendung noch einmal wiederholt. Jede Sendung findet ihre Rahmung in der Schrift.



Die Schrift und das Sprechen

In den Interviewbeiträgen ist häufig zu beobachten, daß Fragen oder Sätze als Zwischentitel in schriftlicher Form erscheinen, die im gleichen Moment oder doch nur wenig zeitversetzt in ähnlicher Weise ausgesprochen werden ("Wo liegt der Höllentrichter?", "Wie spricht Dante?"). Mündliche und schriftliche Mitteilung überlagern sich. So scheint der Text auf der Tafel zunächst eine bloße Dopplung von Information. Wesentlich für das ästhetische Verfahren aber ist der Moduswechsel in der Darstellung, der als Reflexionsform von Sprache als Medium verstanden werden kann. Bei aller möglichen inhaltlichen Ähnlichkeit der Zwischentitel mit den entsprechenden Gesprächsteilen ist es innerhalb der Magazine gerade die Zeitstruktur, die die beiden Formen sprachlicher Äußerungen voneinander abgrenzt. Das Gespräch entwickelt sich nach den eigenen Gesetzen mündlicher Kommunikation, es gibt sich selbst die

Stichworte.² Die Rede ist nicht punktiert oder segmentiert. Die Texttafel hebt einzelne Teile wie Sätze und Fragen hervor, indem sie sie isoliert präsentiert, setzt auf diese Weise Akzente und zieht im gleichen Augenblick Aufmerksamkeit vom während der Einblendung Gesprochenen ab. Sie ist in der Lage, durch ihren punktuellen, betonenden Charakter die Rede zu stören wie auch Aufmerksamkeit zu binden.

Der geschriebene Text ist gegenüber dem Gesprochenen -zu welchem Zeitpunkt auch immer er eingeblendet wird- immer nachzeitig, da er sich aus der Rede speist. Er bildet eine 'textstrukturelle' bildräumliche Verfestigung der primär zeitlich organisierten freien Rede. Der geschriebene Text wird zum Merkzeichen, von dem aus Gesprächsinhalte ansatzweise rekonstruiert werden können, Inhalte, die in der Auswahl der Fragen und Gesprächsteile im Insert gleichsam gerafft aufscheinen.

In einem frühen Text von Edgar Reitz, Alexander Kluge und Wilfried Reinke, "Wort und Film" (1965)³, wird die Bedeutung von Lesetexten im Film in Hinblick auf die "Eigentätigkeit" des Zuschauers hervorgehoben. Dieser Lesetext, aus der Zeit des Stummfilms tradiert, habe heute seine besondere Wirkung in seiner Stummheit: "Die innere lesende Stimme des Zuschauers überlagert sich dabei mit dem Filmgeschehen. Es findet eine Aktivierung des Zuschauers statt."⁴ Bei den Kulturmagazinen mit Interviews handelt es sich weniger um Überlagerungen der inneren lesenden Stimme des Rezipienten mit Filmbildern, sondern um eine Überlagerung dieser inneren Stimme mit der Stimme eines im Magazin Sprechenden. Der Lesetext steht nicht in erster Linie in Beziehung zur Bildebene, sondern zum Gesprochenen. Das Gesprochene wird im Zwischentitel zum Bild, mit der Schrift in eine visuelle Repräsentationsform überführt.

Wesentlich bleibt der Verweis auf den Stummfilm, einer der wichtigsten ästhetischen Anknüpfungspunkte Kluges. Im Stummfilm dient der Zwischentitel unter anderem als Sinnstifter, als Erklärung für das, was im Filmbild *abwesend* bleibt, was nicht allein durch die Filmhandlung erklärt werden kann, und stellt so narrative Kontinuität her. Susanne Orosz weist darauf hin, daß die Verwendung von Zwischentiteln von einigen Regisseuren als legitimes, natür-

2 Vgl. Kluges Ablehnung der „Inhaltskontrolle“ in dem Portrait Alexander Kluges von Maximiliane Mainka, "Hunger nach Sinn", das im Juni 1995 vom WDR ausgestrahlt wurde.

3 in: Klaus Eder, Alexander Kluge: Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste, München, Wien 1980, S.9-27. Die wesentlichen ästhetischen Verfahrensweisen, die in den Kulturmagazinen vorgeführt werden, können auf die von Kluge im Kapitel „Ein Hauptansatz des Ulmer Instituts“ (S.5-7) vorgestellten Überlegungen zurückgeführt werden.

4 Ebd., S.20.

liches Element des Films verstanden wurde und nicht als notwendiges Übel. Als Beispiele werden Fritz Langs *Der müde Tod* mit typographisch individuell gestalteten Zwischentiteln und Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* genannt.⁵ Mit besonderen typografischen Schriftgestaltungen wird, ganz im Sinne der "Aktivierung" des Zuschauers nach Reitz/Kluge/Reinke, eine Intensivierung des sinnlichen Eindrucks erreicht, wobei die Schriftform psychologisierend wirkt, Stimmungen unterstützt und erzeugt.

Als autonomes Schrift-Bild aber, mit dem eine gegenüber der Filmhandlung differente Darstellungsform eingeführt wird, zerstört die Einblendung der Texttafel gleichzeitig visuelle Kontinuität, bricht den Fluß der Filmbilder auf. Der Rezipient muß sich anstelle der filmbildlichen Anschauung auf einen Lesemodus umstellen. Indem Kluge auf die Texttafel zurückgreift, unterbricht er die Kontinuität der Präsentation, löst sie momentweise auf, vervielfältigt die Ausdrucksformen. Wenn Schrift als eine "Sprache der Abwesenheit" begriffen werden kann, als Stellvertreter für einen Abwesenden,⁶ der seine Spuren in den fixierten Zeichen hinterlassen hat, die in der Lage sind, ihn zu überdauern, erscheint diese Vorgehensweise zumindest paradox, sind doch der Sprecher und die Schrift mehr oder weniger gleichzeitig anwesend. In diesem Paradox aber wird die Struktur medialer Vermittlung sichtbar, in der das Sprechen und die Schrift sich gegenseitig kommentieren und sowohl stützen als auch gegeneinander arbeiten. Die Schriftverwendung in den Interviews ist so nicht nur auf die Frage nach inhaltlichen Bezügen zum Gesprochenen hin zu untersuchen, nach Auswahl, Abweichungen oder Kongruenzen zu befragen, sondern auch auf Form-, auf Strukturaspekte.

Deutlicher noch als in den Schrifttafeln der Interviewsendungen wird die Formreflexion durch den 'Medienwechsel' von gesprochener Sprache und Schriftsprache, wenn Kluge den umgekehrten Weg geht, nicht vom Sprechen zur Schrift, sondern von der Schrift zum Sprechen. Er tut dies z. B. im *Balladenmagazin Nr. 9*⁷, in dem er ausgewählte poetische Texte, die im Hintergrund als Rolltext eingeblendet sind, von einem (für den Zuschauer unsichtbaren) Monitor abliest. Kluge postiert sich, halb zum Zuschauer hin, am linken Bildrand mit Blickrichtung nach rechts unten. Der Lauftext im Hintergrund, wie in

5 Susanne Orosz: Weiße Schrift auf schwarzem Grund. Die Funktion von Zwischentiteln im Stummfilm, dargestellt an Beispielen aus *Der Student von Prag* (1913); in: Elfriede Ledig (Hrsg.), *Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion*. München 1988 (Diskurs Film, Bd.2), S.135-151, hier S.137.

6 Vgl. Monika Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung des Schreibens*, München 1995, S.25 u.a..

7 *10 vor 11*, 29.5.1995.



den Schrifttafeln weiß auf schwarzem Grund, ist in Zeilen mit größeren Abständen angeordnet und bei einigen Texten um 90 Grad gedreht. Durch die räumliche Anordnung wird die Lesbarkeit der Schrift erschwert, ihre Ausrichtung scheint eher auf den Vorlesenden hin orientiert, der sie so vom Monitor leicht ablesen können

müßte.⁸ Der Eindruck der Informationsdopplung wird durch diese Anordnung abgebildet. Was Kluge hier vorführt, ist eine Rückübersetzung von Schrift in Stimme. Das Verfahren ist mit den Schrifttafeln in den Interviewsendungen, die Gesprochenes in schriftliche Texte übersetzen, vergleichbar, auch wenn es sich hier um poetisch-literarische Texte handelt und nicht um Gesprächsteile oder -stichworte. Wenn auch die Texte entsprechend dieses Unterschieds jeweils anders organisiert werden, so bleibt die Vergleichbarkeit hinsichtlich der "inneren lesenden Stimme" des Zuschauers gegeben. In beiden Fällen überlagert sich diese innere Stimme mit einer 'äußeren' Stimme des Rezitierenden oder des Sprechenden im Magazin. Diese äußere Stimme findet Eingang in die Schrift.

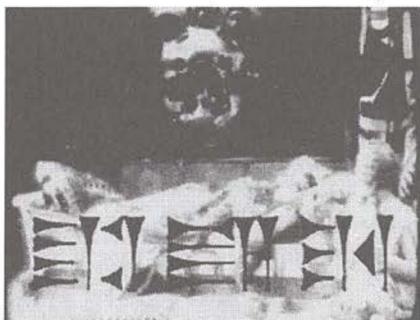
Die Schrift und das Bild

In allen Kulturmagazinen Kluges finden sich Interruptionen durch Inserts, Schrifteinblendungen in Bilder, Bildlegenden wie Namen, Titel und andere Bezeichnungen, die einen collageartigen Effekt ergeben, der mit mehreren Ebenen in der Darstellung operiert. Inserts haben unter anderem eine untergliedernde, rhythmisierende Funktion, dienen zur Segmentierung einzelner Abschnitte, halten Stichworte, Fragen, Zitate, Thesen, Definitionen und Nummerierungen fest. Bildeinschreibungen oder -überschreibungen sind anderer

⁸ Die Präsentation des Textes auf einer fortlaufenden Rolle und das gleichzeitige Ablesen erinnern an den Teleprompter, ein Gerät, von dem Ansager, Moderatoren und Nachrichtensprecher im Fernsehen ihre Texte ablesen können, so daß sie ihre Rede natürlich und fließend gestalten können, ohne sie auswendig lernen zu müssen. Eine einseitig spiegelnde Scheibe vor der Aufnahmekamera macht es möglich, daß sie dabei direkt zum Zuschauer blicken können. Kluge scheint auf diese Bedingungen des medialen Sprechens anzuspielen, indem er diese Methode zitiert, sie aber zugleich entlarvt: Der Rollentext, beim Teleprompter für den Zuschauer unsichtbar, wird eingeblendet, und der Text wird zum Teil stockend gesprochen, und Kluge schaut scheinbar auf sie und nicht in die Kamera.

Natur. Die Schrift, die sich über das Bild legt, ist in der Lage, die Bildillusion (die nicht unbedingt eine Realitätsillusion sein muß), die 'geschlossene Bildwelt' aufzusprengen und *als Bild* zu markieren, d.h. die Präsentationsform schiebt sich vor das in und mit dem Bild Präsentierte. Ein solcher Effekt stellt sich etwa ein, wenn Kluge in ein fotografisches Abbild Namen oder Bildlegenden einfügt oder einen Filmausschnitt mit dem Titel des Films überschreibt. Dazu bedient er sich auch gerne anderer Schriftarten, wie Hieroglyphen oder Keilschriften, die selbst wiederum eine starke bildhafte Qualität besitzen, oder, im Fall der ägyptischen Hieroglyphen, Bilderschriften, Ideogramme sind. Der bildhafte Charakter dieser Schriften wird durch ihre Unentzifferbarkeit unterstrichen (Kluge gibt manchmal eine Übersetzung zu den Schriftzeichen an, sie kann aber auch fehlen). In dieser Unentzifferbarkeit werden die Schriften vollends zum Bild. Form (optische Erscheinung) und konventionelle Funktion (Lesbarkeit) der Schrift treten auseinander. Werden Bilder oder Filmausschnitte mit solchen Schriftzeichen überschrieben, so schlägt deren Unentzifferbarkeit auf den Film bzw. das Bild durch. Im Normalfall gibt die Schrifteinblendung eine zusätzliche Information über das Bild (wie im Fall der Einblendung von Filmtiteln etc.). Die absichtsvolle Verrätselung hinterläßt den Eindruck eines Informationsdefizits, zieht Information vom Bild ab. Die Montage eines 'leserlich' erscheinenden Bildes mit einer unentzifferbaren Schrift stellt die Entzifferbarkeit des Bildes in Frage. Kann die 'Bildlegende' nicht entziffert werden, scheint der Schlüssel zum Verständnis des Bildes zu fehlen. Die Unentzifferbarkeit der Schrift kann so als Warnung vor zu schnellem Verständnis aufgefaßt werden, das sich als bloß scheinbares Verständnis entpuppen könnte. Die Schrift kann auf diese Weise das Bild kritisieren, d.h. in eine kritische Lage bringen.

Schriftverwendungen im Bild, das Bildlichwerden der Schrift sind insbesondere im Dadaismus, Kubismus und Surrealismus gebräuchliche Verfahren. Bild und Sprache, Literatur und bildende Kunst verbinden sich hier in einer wechselseitigen Durchdringung. Daran erinnern die 'Wortbilder', die Kluge in jüngerer Zeit häufiger in seinen Kulturmagazinen verwendet. Kluge fügt in das genannte Interview mit Durs Grünbein einen Text aus der *Vermessung der Hölle Dantes nach Galileo Galilei* ein, der auf mehreren Tafeln einblendet wird. Dabei ist die Gestalt der Schrift dem, was mit dem jeweiligen Wort be-



Als Vergil und
Dante

bei ihm
ankommen,

steigen sie an seinem

h.
in
a
b

bis
zum
Nabel,

an
scinen

struppigen
Schenkeln,

zeichnet wird, nachempfunden. So werden etwa die Buchstaben des Wortes "hinab" auf der Bildschirmfläche wie eine Treppe angeordnet. Auch Größe, Farbgestaltung und die Wahl der Schrifttypen stehen in Beziehung zur Wortbedeutung. Das Bezeichnete schreibt sich in das Bezeichnende ein, die Schreibweise deutet das Wort.

Schrift operiert mit abstrakten Zeichen, die in Hinblick auf das Bezeichnete konventionell und arbiträr erscheinen. In der Schriftform der von Kluge verwendeten Typografie nähert sich das Abstraktum Schrift dem Bild, dem Konkreten, an. Die Schrift thematisiert sich in ihrem Bild.

Raoul Hausmann, der mit seinen Buchstabencollagen und den optophonetischen Gedichten, deren visueller Eindruck den Klang vermitteln sollte, als historischer Bezugspunkt eines solchen Verfahrens gelten kann, schreibt zur Typografie:

Historisch bestimmte Perioden, in denen der abstrakte Charakter der Zeichenformung immer wieder durch das gegenständliche Schen, das Bild, zu neuer, stärkerer Wirkung (Illustration) gebracht wird, laufen abwechselnd nebeneinander und lösen sich ab. Auf jede formale Festigung der Lautzeichen folgt eine Auflösung und Auffrischung durch begleitende Bilder. Typografie ist ein Zwischenstadium von Kunst und Technik, Schen und Hören und eines der deutlichsten Mittel der fortlaufenden psychophysiologischen Selbsterziehung des Menschen. Die Gestaltung dic-

ses Vorganges für die besondere Art des Hervorrufens gedanklicher Lautbilder durch die Maße und Verhältnisse der einzelnen Staben erfordert ein besonderes Sehen, das wir als Struktursehen bezeichnen.⁹

Solche gedanklichen Lautbilder und eine Intensivierung in der Zeichen-Wahrnehmung stellen sich in der von Kluge gewählten typografischen Gestaltung des Galileo-Textes durchaus ein.¹⁰ Die 'innere lesende Stimme' des Rezipienten wird, anders als im gleichförmigen, normierten Schriftbild, in der besonderen typografischen Gestaltung des Textes gleichsam moduliert. Auch mag die Schriftverwendung in den Kulturmagazinen Kluges auf jenes "Struktursehen" abzielen, von dem Hausmann hier spricht. Er folgert diese Art des Sehens, die er auch "hieroglyphisches Sehen" nennt, aus den nicht naturalistischen Darstellungsweisen etwa in den alten europäischen Holzschnittbüchern, die "eine große Übereinstimmung von Bild und Schrift" zeigten, "weil die Symbolwerte oder der strukturelle Aufbau der Zeichnung und der Schrift genau die gleiche Grundlage aufwiesen."¹¹ Die Trennung von Bildstruktur und Schriftstruktur sei mit der naturalistischen Art der Zeichnung erfolgt, mit der Einführung der Perspektive. Das wesentlich Verbindende von Bild und Schrift im 'Struktursehen' ist der Symbolcharakter, Buchstabe und Bild sind Merk-Zeichen. Mit



9 Raoul Hausmann: Typografie, in: Raoul Hausmann Retrospektive, Katalog zur Ausstellung 12. Juni - 9. August 1981, Kestner-Gesellschaft Hannover, S. 57-60; das Zitat S. 57.

10 in der nebenstehenden Abbildungsreihe gekürzt wiedergegeben, wobei die Grautöne im Original Farben sind, meist rot und blau.

11 Hausmann: Typographie, S. 58.

dem Rückgang auf das Struktursehen, das Hausmann vom "dokumentarischen Sehen" abgrenzt¹², wird die Struktur dem Inhalt, der Symbolcharakter dem Abbildlich-Mimetischen, die Abstraktion der Konkretion vorgezogen.

In diesem Verfahren spiegelt sich die Medialität der Schrift: nicht das Bedeutete, sondern das Bedeutende steht im Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Schrift schiebt sich in ihrem Charakter als Schrift ins Bewußtsein, wie das Bild durch seine mediale Repräsentation als Bild, und nicht als das, was es darstellt, ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerät. So stellt sich das Bedeutende vor das Bedeutete, die Struktur des Bildes und die Struktur der Schrift vor die jeweilige Darstellungsfunktion: Bild und Schrift erscheinen nicht mehr als Abbild, sondern als Bild.

Im dadaistischen Lautgedicht wird versucht, dem Klang der Sprache nachzuspüren, wie in den Buchstaben- oder Plakatgedichten mit den "nach Laune und Zufall"¹³ zusammengefügtten Lettern der Materialität von Schriftsprache nachgegangen wird, ohne 'Verstellung' durch den Sinn, den "die Gewohnheit"¹⁴ den Worten verliehen hat. Im Unterschied dazu verzichten die Wortbilder Kluges, die die Worte 'unangetastet' lassen, nicht auf diesen Sinn, sie reagieren vielmehr auf ihn, indem sie ihn in der äußeren Gestaltung des Wortes an die sichtbare Oberfläche binden. Dennoch wird mit dieser Gestaltung die Materialität, die Form schriftlicher Sprache auf eine Weise betont, die sich durchaus gegen die Intentionen eines literarischen Textes stellen kann. Ein Mensch, der des Lesens fähig ist, wird, wenn ihm ein Wort in der ihm bekannten Schrift präsentiert wird, nichts anderes tun können als lesen, was heißt, nicht das Wort als eine bloße Anhäufung von Zeichen auf einer Fläche, sondern das mit ihm Bedeutete wahrzunehmen. Er kann nicht mehr in den Zustand der Leseunfähigkeit zurück. Im Medium einer normierten Schrift ist das einzelne Wort transparent für seinen Sinn. Von dieser Automatisierung des Lesens geht die Verfassung von Texten in der Regel aus. In der 'Lesart', die Kluge in seinen Magazinen bereitstellt, wird dieses automatische Lesen gestört. Zu beobachten ist dies in einem Magazin, in dem Epitaphe von Dürs Grünbein vorgestellt werden,¹⁵ auf Texttafeln in der gleichen Weise wie der erwähnte Galileo-Text präsentiert. Dort werden in manchen Fällen die Textintentionen durch Übersteigerung konterkariert, wenn die Form des Wortes als

12 Hausmann: *Typographie*, ebda.

13 Raoul Hausmann: *Am Anfang war Dada*, hrsg. von Karl Riha und Günter Kämpf. Gießen 1992, S.46.

14 Hausmann: *Dada*, S.35.

15 *Bleib stehen, Wanderer, und lies!*, ausgestrahlt am 29.6.1996 als *Mitternachtsmagazin* bei Vox.

visueller Wortwitz präsentiert wird. Das einzelne Wort wird durch divergierende Anordnung im Raum, Farbgebung und Schriftart aus dem Textfluß herausgehoben und so als einzelner Baustein von Schriftsprache kenntlich. Durch Formen und Binnenformen der Wortbilder, durch wechselnde Abstände, Größenverhältnisse und eine uneinheitliche Flächengestaltung entwickelt der Text einen eigenen, unruhigen Rhythmus. Diese Vorgehensweise ignoriert den dem poetischen Text inhärenten Rhythmus und lenkt die Aufmerksamkeit vom Inhalt des Textes auf die Form, was insofern problematisch ist, da die Wortbedeutung zwar an die sichtbare Oberfläche des Wortes geholt wird, aber nicht in dieser aufgeht. Wortbedeutung und Typografie treten in ein dialektisches Verhältnis mit offenem Ausgang ein. Bedeutungen kommen an die Oberfläche, verlieren sich aber wieder in einer Textgestaltung, die den Text auf Kosten der Kohärenz in einzelne Wortstückchen auseinanderreißt. Da die Worte innerhalb eines poetischen Textes nur im Zusammenhang zum Text werden, textuelle Bedeutung entfalten, deutet die typografische Gestaltung Wort und Text, kann aber diese Deutung als Bedeutung sogleich wieder verlieren.

"Hands
up!"

rief *Chris*,
und über beide
Pfirsichbäckchen
grinsend,

drückte er *ab*
in das
verstörte,
staunende
Gesicht /

II Bilderschriften

Das Bild als Schrift

Nicht nur kann die Schrift in Hinsicht auf ihre bildhaften Qualitäten beschrieben werden, auch das Bild hat, als fotografisches, filmisches oder elektronisches Bild, immer wieder ein Verständnis als Schrift erfahren; von William Henry Fox Talbots "pencil of nature", mit dem das Licht seine "Worte" in die Fotografie einschreibt, bis zur *caméra stylo*, der Kamera als Schreibstift. Mit den elektronischen Aufzeichnungsmedien, in der die gegenseitige Durchdringung und ästhetische Anpassung von Schrift und Bild durch vielfältige Möglichkeiten der Bearbeitung einfacher ist als je zuvor, wird der Einbindung von Schrift in Film, Video und Computerkunst neue Aufmerksamkeit zuteil.¹⁶ Eine Annäherung an das Bild in der Schrift und an die Schrift im Bild erfolgt insbesondere überall dort, wo sich in der Gegenüberstellung von Bild und Schrift als zweier eher disparat erscheinender Zeichensysteme (sieht man von Piktogrammen ab) die Abbildungs- und Referenzfunktionen von Schrift und Bild gegenseitig kommentieren und in Frage stellen. Etwas derartiges findet sich auch in den Kulturmagazinen Alexander Kluges, wenn in Fotografien und Filmdokumente Schrift einkopiert wird. Die Schrift als Bildelement ist in der Lage, das Bild als Bild, d.h. als ein mediales Konstrukt kenntlich zu machen. Das Bild ist dann nicht mehr der Referent eines außerbildlichen Realen, hinter dem die Materialität der Aufzeichnung, ihre technische Verfaßtheit, zurücktritt bzw. unsichtbar wird. Die eingeblendete Schrift bricht mit der Illusion der Unmittelbarkeit des Angeschauten. Das Bild wird als Informationsfläche reflektiert.

Genau darauf zielt auch die elektronische Bildbearbeitung ab, die Kluge in seinen Magazinen extensiv nutzt. Da werden Bilder zu rotierenden Würfeln, sie werden geteilt, gespiegelt, ins Negativ verkehrt, Bildausschnitte werden vervielfältigt, zu abstrakt anmutenden Mustern angeordnet, vergrößert, verkleinert, eingefärbt. Man kann diese Bearbeitungsformen als Analysestrategien verstehen, im Zerlegen und Neu-Zusammensetzen wird versucht, der 'Natur'

¹⁶ Joachim Paech beobachtet eine Renaissance der Schrift in den elektronischen Medien. Joachim Paech: Der Schatten der Schrift auf dem Bild. Vom filmischen zum elektronischen „Schreiben mit Licht“ oder „L'image menacé par l'écriture et sauvé par l'image même“; in: Michael Wetzler, Herta Wolf (Hrg.), Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten. München 1994, S.213-233, hier S.215.

des Bildes auf den Grund zu kommen, oder: dem, was das Bild zu repräsentieren vermag. Im Auseinanderlegen wird das Bild ausgelegt, wird es lesbar als Bild, ähnlich der Experimente mit Typografien in der Schrift, ohne vom 'Sinn', d.h., dem, was es bezeichnet, 'verstellt' zu sein.

Bernd Busch hat die Fotografie als Technik gleichzeitig der Realitätsbefestigung und der Realitätserzeugung, als "technisiertes Einbildungsvermögen" beschrieben. "In der Erzählung der Fotografie", so sagt er, "überlagern sich die Spur des Realen, die 'Worte des Lichts' (W.H.F. Talbot) und die Arbeit des Imaginären, die 'Aufschlüsse' (O.W. Holmes) der Lektüre." Die Fotografie werde zum Bildzeichen der gesellschaftlichen Durchdringung von Phantasie und Wirklichkeit.¹⁷ In den 'Flexionen', die Kluge seine Bilder durchlaufen läßt (ich beziehe hier neben den fotografischen Abbildungen innerhalb der Kulturmagazine auch die Bilder der zahlreichen Filmzitate mit ein), mag ein Versuch enthalten sein, diese Verschränkung des Imaginären und des Realen, bei denen die Grenzen so genau nicht mehr auszumachen sind, nachzubuchstabieren und in der 'Arbeit am Bild' wieder auseinanderzulegen. Dabei wird das Bild in den ästhetischen Metamorphosen einer Relektüre zugänglich, die danach fragt, was nach Abzug des 'Realen' bzw. Realistischen, Naturalistischen an imaginativem Potential noch in ihnen steckt.¹⁸

Es sind vorzugsweise historisch gewordene Bilder, die Kluge der Bearbeitung unterwirft. Neben der "Sammlertätigkeit" (das Kulturmagazin als imaginäres Museum) ist es die Aktualisierung, das "Wieder-lebendig machen", auf das Kluge abzielt: "Ich kann zum Beispiel Fassbinder wieder lebendig machen, indem ich Fassbinder-Filme fälsche."¹⁹ Es ist aber danach zu fragen, ob die Hoffnung auf Wiedererweckung durch elektronische Bildbearbeitung nicht auf einem grundlegenden Mißverständnis basiert. Erwin Reiss kommentiert die Vorgehensweise Kluges:

In Ten to Eleven finden sich Versuche, Reproduziertes produktiv pulsieren zu lassen: Dokumentarmaterial, Aufzeichnungen und auch Zeichnungen, zu

17 Bernd Busch: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. München 1989, S.273f.

18 vgl. etwa Kluges Begriff der „Phantasieware“, die durch ihren Gebrauch, die Veröffentlichung, nicht verzehrt werde. Alexander Kluge, *Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit*, in: Klaus von Bismarck, Günter Gaus, Alexander Kluge, Ferdinand Siegel: *Industrialisierung des Bewußtseins*. München 1985, S.51-127, hier S. 112.

19 Zitiert nach: Andreas Kilb, *Der lange Abschied des Herrn K. Über den deutschen Filmemacher Alexander Kluge und seine Expeditionen ins Privatfernsehen: ein Blick in die Werkstatt - und ein Portait des Regisseurs als Risikospieler*. *Die Zeit*, 24.-26. Juni 1988. Kilb kommentiert: „Fälschen, das heißt: auflösen, zerschneiden, und neu zusammensetzen. Filme, die in den Archiven lagern und nur zu Retrospektiven wieder herausgeholt werden. *Tote* Filme, sagt Kluge. Die will er im Fernsehen wieder-holen.“

durchleuchten, durchsichtig und einsehbar zu machen, mit Esprit und der Intelligenz der Technik. Das macht Vergangenes aktuell. [...] Da steckt in der Tat historische Spannung drin.²⁰

Es erscheint mir eher fraglich, ob das Vergangene durch die Bearbeitung mit modernen, 'gegenwärtigen' Mitteln notwendigerweise aktuell wird. Kluge schreibt den Bildern seine technischen 'Imaginationen' ein, überzieht ihre Oberfläche mit Kreisen, Rastern, rhythmischen Mustern, schickt sie durchs Kaleidoskop. Aber werden sie dadurch aktueller? "Historische Spannung" entsteht nur aus einer Konstellation heraus, einem Verhältnis von zwei Zeitpunkten zueinander, von denen jeder in bestimmter Weise auf den anderen zu antworten in der Lage ist. Historische Spannung funktioniert wie Wiederbelebung, Verlebendigung nur, wenn der Weg in zwei Richtungen zu beschreiben ist: als Artikulation des gegenwärtigen Interesses am Vergangenen wie das Denken des Vergangenen als gegenwärtig. Möglicherweise wird aber durch die vereinheitlichende Wirkung der elektronischen Bildbearbeitung, die Bilder unterschiedlichster Herkunft einer gleichen oder ähnlichen ästhetischen Gestaltung unterwirft, einer dieser Wege, die Projektionslinie vom Vergangenen aus, eingeebnet. Die Wahl der ästhetischen Gestaltungsmittel scheint nicht vom Bild her motiviert. Kurz, es ist die Frage, ob es wirklich Fassbinder ist, den Kluge wiedererweckt, oder ob es nicht Kluge ist, der sich in der Fassbinder-"Fälschung" artikuliert, was legitim wäre, nur müßten dann andere Termini als die der 'Aktualisierung' und des 'Wieder-lebendig machen(s)' dafür eingesetzt werden.

Die Aneignung von Bildern durch eine beliebig scheinende Bearbeitung ist keine Aneignung im Sinne einer Erkenntnis.²¹ Die fotografischen und filmi-

20 Erwin Reiss: Dekonstruktion des Films. Kapitaless Fernsehen mit Videoköpfchen. Zum Kulturmagazin-Beispiel „Ten to Eleven“, *Blimp* 17, 1991, S. 26-31, Zitat S. 31.

21 Die beliebig erscheinende Wahl der Mittel ist es, die zu Negativ-Interpretationen der Haltung Kluges gegenüber seinem Bildmaterial führen kann, wie diejenige von Arno Makowsky, der die Bildbearbeitung als perfide Form der Vermarktung fremder Beiträge auffaßt: „Als Jurist kennt er [Kluge] das Urheberrecht, er weiß, was ohne Bezahlung übernommen werden darf und was nicht, und was man tun muß, um alte Bilder neu und kostenlos noch mal zu verwenden. Zum Beispiel, in dem er sie 'künstlerisch verfremdet'. Das geht dann so: Eine alte ZDF-Dokumentation wird vom Monitor abgefilmt und später mit ein paar chinesischen Schriftzeichen versehen, die übers Bild laufen. Wird das ganze noch als Collage schnipselweise in den Beitrag eingestreut, kann urheberrechtlich nichts mehr passieren. Daß sich aus dem immensen Fundus der auf diese Art entstandenen Filme immer wieder neue Beiträge zusammenbasteln lassen, ist dann wieder ein anderes Kapitel. Immerhin erklärt diese interessante Form der Wiederverwertung auch, warum dem regelmäßigen Zuschauer manche Bilder irgendwie bekannt vorkommen. Alexander Kluge: der alternative Leo Kirch.“ Arno Makowsky: Der Pate als Quotenkiller. Wie der TV-Samariter und Autorenfilmer Alexander Kluge zu einem der mächtigsten

schen Bilder sind nicht weniger fremd und zeitlich fern, wenn sie die ästhetischen Merkzeichen der Gegenwart auf ihrer Oberfläche tragen.²² Historisches Bild und die Spur der Gegenwart, die sich wie eine Schicht darüber gelegt hat, treten auseinander. Die Schemazeichnung eines Sendeturms (in "Kennmelodien nationaler Sender"), das *Gold-Diggers-Musical* (in *Organisiertes Glück*) und Edgar Reitz' Film *Geschwindigkeit* (in: *Die Eile ist des Teufels*) etwa werden mit der gleichen Strategie 'verfremdet', der Einblendung von konzentrischen Kreisen, die sich, vom Bildzentrum ausgehend, rhythmisch über den Bildschirm bewegen.²³ Betrachtet man diese Beispiele nebeneinander, löst sich die Struktur der Bearbeitung (konzentrische Kreise) von ihrem 'Untergrund' (der Zeichnung, dem Filmbild) ab, weil sie sich nicht von diesem her begründet.²⁴ Sie erscheint wie ein Versatzstück, eine beliebig wiederholbare und einsetzbare Bearbeitungsstruktur (ähnlich wie die 'Fenster' innerhalb von Bildern, in deren Bereich das Bild negativ erscheint oder eingefärbt ist). Daraus läßt sich schließen, daß es Kluge nicht um eine konkrete, inhaltliche Aneignung historisch gewordener "Phantasiewaren" geht. Vielmehr scheint mir die Absicht der Störung der 'Lesbarkeit' im Vordergrund zu stehen. Die technische Markierung der Bildfläche, ihre Anordnung zu Würfeln, ihre optische Verzerrung etc., ist dann eine Paraphrase auf die Arbeit der Zeit, die das Bild als Aufzeichnung, als visuelle Ausdrucksform eines Damaligen, historisch immer weiter entfernt. Das fotografische Bild, das Filmbild, aber auch das Gemälde oder eine Zeichnung sind, aus ihrem ursprünglichen zeitlichen Kontext herausgerissen, eine 'Monade' in der Zeit, möglicherweise nicht mehr im 'ursprünglichen' Sinn zu entziffern. Die Entfernung manifestiert sich nicht am Bild selbst, es verändert sich nicht (außer, daß es in seiner Materialität verfallen kann, vergilben, verblassen etc.), sondern in der Lektüre, die aufgrund der zeitlichen Entfernung auf Schwierigkeiten stoßen kann. Die ästhetischen

Männer des deutschen Fernsehens wurde. Feuilleton-Beilage der *Süddeutschen Zeitung*, 16./17. Oktober 1993.

- 22 Der Terminus 'Oberfläche' erscheint im Zusammenhang mit dem Bild paradox, ist es doch reine Fläche (auch als immaterielles Bild - als Filmbild Leinwandfläche, als Fernsehbild Bildschirmfläche). Tiefendimension hat es insofern, als die Oberfläche transparent wird, das Bild als Bezeichnendes hinter dem Bezeichneten zurücktritt. Die Tiefendimension des Bildes ist aber auch seine imaginative Aufladung.
- 23 *Kennmelodien nationaler Sender*, gesendet am 27.6.1994 im Magazin *Prime Time* bei RTL; *Organisiertes Glück*, gesendet am 19.9.1994 im Magazin *News & Stories* bei SAT 1; *Die Eile ist des Teufels*, gesendet am 12.9.1994 im Magazin *10 vor 11* bei RTL.
- 24 Was nicht heißen soll, daß die konzentrischen Kreise nicht im Kontext mit dem Bild oder Filmausschnitt bestimmte Bedeutungen erhalten können, etwa als Paraphrase auf sich ausbreitende Radiowellen oder die kreisförmigen Ornamente der Tanzformationen des Filmchoreographen Busby Berkeley in Aufsicht.

Merkmale, die Erscheinungsform der Dinge werden als einer 'anderen Zeit' angehörend decodiert (was bei manchen "Phantasiewaren" ein komplexes kulturhistorisches Wissen voraussetzt). Die Lektüre des Bildes verändert sich über die Zeit hinweg. Diese Veränderung ist unsichtbar. Kluge findet einen bildlichen Ausdruck dafür, indem er die Oberfläche markiert. Die Bilder sind in der Lage, gegen diese Markierung 'anzukämpfen', d.h., es ist eine Rezeptionshaltung denkbar, in der es dem Rezipienten der Kulturmagazine in den meisten Fällen möglich sein wird, sich die Bearbeitungsspuren wegzudenken, das 'ursprüngliche' Bild zu rekonstruieren (auf eine ähnliche 'Rekonstruktionsarbeit' zielt auch die Verwendung von Filmausschnitten als Kürzel, als Splitter ab)²⁵. Er kann eine Vorstellung davon haben, wie der Musical-Ausschnitt ohne konzentrische Kreise aussieht, oder der Film *Electrocuting an Elephant* von Edwin S. Porter ohne die Negativeinsprengsel, gerade weil diese Bearbeitungsformen einem Baukastenprinzip entsprechen. Es ist möglich aufgrund der Wiedererkennbarkeit von Bildern, und sehr wahrscheinlich auch, wenn der Zuschauer den konkret einzelnen Film nicht kennt, aufgrund seines kulturellen strukturellen Wissens. Was für eine derartige Bildlektüre nötig erscheint, ist eine 'Rückübersetzung' des Bildes, eine Aktivierung der Vorstellungskraft, die das Bild mit seinen Markierungen in einen anderen Zustand übersetzt. Eine solche Rückübersetzung ist schon gegeben, wenn der Zuschauer die Spuren der Bearbeitung als dem Bild nachträglich zugefügte erkennt. Im Prozeß dieser Rückübersetzung scheint die Entfernung des Bildes durch die Zeit auf, wird deutlich, daß eine unmittelbare Anschauung durch das Bild nicht gegeben sein kann. Die Bildbearbeitung kann so als Flexionsform gemäß einer "Grammatik der Zeit"²⁶ verstanden werden, die die Bilder biegt und beugt, was nach der hier vorgestellten Lesart eher die 'Uneinholbarkeit' des Bildes, seine Entfernung in der zeitlichen Differenz anzeigt als eine Aktualisierung oder Wiederbelebung.

Eine Vergleichbarkeit des elektronisch bearbeiteten Bildes mit einer Schrift ist in jenem Verweis auf die 'Materialität' von Kommunikation zu sehen, der

25 Vgl. in diesem Zusammenhang Kluges Ausführungen zu "Gedächtnis, Vergessen, Rekonstruktion": "Da aufgrund der rekonstruktiven Vervollständigung eines jeden reizenden Splitters einer früheren Erfahrung sich Menschen fast alles in innere Bilder wandeln können, sind die symbolischen Sequenzen, mit denen Spielfilme, Fernsehprogramme umgehen, keine auswechselbaren, 'unterhaltenden' Gebilde: Sie haben materielle Kraft." in: Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit, a.a.O., S.102.

26 Alexander Kluge: Theodor Fontane, Heinrich von Kleist und Anna Wilde. Zur Grammatik der Zeit. Berlin 1987, S.89: "In dem Zeitalter der neuen Medien, in dem ich nicht fürchte, was diese vermögen, ich fürchte ihr Unvermögen, mit dessen Zerstörungskraft sie die Köpfe füllen, sind wir Textschreiber die Wächter von letzten Resten von Grammatik, der Grammatik der Zeit, d.h. des Unterschieds von Gegenwart, Zukunft, Vergangenheit, Wächter der Differenz."

beide, Bild und Schrift, in Hinsicht auf ihre Lesbarkeit befragt. Im Horizont des Bildes als Schrift erscheint die Bildbearbeitung als ein Überschreiben oder Umschreiben des Bildes. Nicht nur in einem solchen Verständnis des Bildes als zu lesendes, auch im Bauprinzip der Magazine, das an die Gestaltung eines Buches erinnern kann, werden Bild und Schrift auf einer räumlich-strukturellen Ebene einander angenähert. Der Fernseher wird zum Lesegerät, die "Matt-scheibe wie eine Buchseite mit Bildern, Querverweisen und Bildlegenden".²⁷

Eine von Kluge in einigen Magazinen verwendete Form der Bildbearbeitung ist das Umklappen des Bildes aus einer vertikalen Linie in der Bildmitte, mit dem der Eindruck erzeugt wird, das Bild werde wie eine Buchseite geblättert, und zwar von hinten nach vorne, eine Verkehrung der 'Leserichtung' nach rückwärts (beispielsweise im Magazinbeitrag *Before Hollywood*, das ein filmgeschichtliches Thema behandelt)²⁸. Auch als Bild auf einer Buchseite bleibt das Bild noch Bild und muß nicht notwendigerweise als Schrift verstanden werden, doch arbeitet eine 'Inszenierung' des Fernsehbildes gegen die Eigenschaften des Mediums Fernsehen, indem sie mit Fernsehbild-Konventionen bricht, die auf Transparenz und Gegenwärtigkeit, auf den Eindruck unmittelbarer Anschauung ausgerichtet sind. So daß das Bild auf einer virtuellen 'Buchseite' im Medium Fernsehen über die ästhetische Verschiebung ideell sehr wohl in den Bereich der Schrift hineinreichen kann, weil es nun mit einem genuin auf Schrift gestützten Medium assoziiert wird. Was dabei auch ins Spiel kommt, ist jenes "Struktursehen", über das oben schon von der Schrift aus Annäherungen von Schrift und Bild erfolgten. Das Struktursehen ist ein analytisches Sehen, nach Abzug des 'Naturalistischen', 'Narrativen' und 'Realistischen'²⁹ bleibt die Struktur als Struktur medialer Bildkonstituierung übrig. Schriften bestehen aus diskreten Einheiten, Bilder werden als Komplex wahrgenommen. So steht eine analytische gegen eine synthetische Wahrnehmung. Indem nun Kluge das Bild in der Bearbeitung, Brechung, Überschreibung, Fragmentierung, Auseinanderlegung und Spiegelung einer Analyse unterwirft, nähert er das Bild an die Schrift an. Bild und Schrift werden so auf den gemeinsamen Nenner der Textur gebracht. Ein Unterschied zwischen fotografischem oder filmischem Bild zum Bild der Schrift liegt in der Linearität der Schrift als sukzessive Abfolge von Worten und Satzzeichen. In der Dekomposition und Rekomposition des Bildes bei Kluge kann das Bild wie in einer

27 Klaus Kreimeier: Ten to eleven oder: kann man die Zeit abbilden? *Die Zeit*, 27. November 1992, S. 63-64, hier S. 63.

28 gesendet am 25.9.1994 im Magazin *Prime Time* bei RTL.

29 In Theodor Fontane, ..., a.a.O. zitiert Kluge Edgar Allan Poe: „All real beauty is analytic“ und definiert analytisch als „nicht-naturalistisch, nicht-narrativ, nicht-realistisch“ (S. 88f).

forschenden Analyse in die einzelnen zu untersuchenden Elemente aufgelöst werden. In den komplex aufgebauten Ge-Bildern der Kulturmagazine wird der Rezipient aufgefordert, die einzelnen Bildbereiche sukzessiv wahrzunehmen, die simultane Erfassung läßt sie zum Teil eher abstrakt erscheinen. Auch hierin liegt eine Annäherung des Bildes an die Schrift begründet.

Das Bild als Schrift durch und in der Montage

Die Aufnahme von Film- und Bildzitate in die Kulturmagazine *10 vor 11*, *prime time* und *News & Stories* scheint einem Prinzip zu folgen, das Kluge bereits im Institut für Gestaltung in Ulm verfolgte. In "Ein Hauptansatz des Ulmer Instituts"³⁰ legt Kluge die dortigen dramaturgischen Gestaltungsprinzipien dar: "Dramaturgie der Kürze", "Dramaturgie des Zusammenhangs"; "Mischformen, Querschnittsmethode" usw. Unter dem Stichwort der "Dramaturgie der Kürze" geht es um die Herstellung "montagefähige[r], in sich geschlossene[r] Kürzel", die vielfältig montiert und assoziiert werden können. Er nennt als historischen Bezugspunkt die Montage der 20er Jahre: Murnau, Richter, Lang, Eisenstein, Wertow, Dowschenko. Für diese Kürzel, die auch in den Kulturmagazinen immer wieder auftauchen, in früherer Zeit als Zitate aus eigenen Filmen, jetzt mehr als Zitate filmhistorischer Werke (ein von Kluge häufig verwendetes Kürzel ist "Electrocuting an Elephant"), verwendet Kluge den Ausdruck "Kurzschrift der Erfahrung"³¹.

Ist das einzelne Kürzel eine Form filmischen Schreibens, so geht es in der Montage bei Kluge um eine Vermittlung von Anschauung und Begriff, eine Vermittlung von Bild und Schrift auf dem Terrain der Sprache.

In "Wort und Film" schreiben Reitz/Kluge/Reinke:

Die Sprache hat sich in ihren meisten Metaphern und Ausdrucksformen auf einen Mittelwert zwischen beiden [Anschauung und Begriff] eingependelt; sie ist weder anschaulich noch wirklich abstrakt. Im Film verbinden sich radikale Anschauung im visuellen Teil und Begriffsmöglichkeiten in der Montage zu einer Ausdrucksform, die ebenso wie die Sprache ein dialektisches Verhältnis zwischen Begriff und Anschauung ermöglicht, ohne daß dieses Verhältnis wie in der Sprache stabilisiert ist. Dies gibt gerade der in den Film eingehenden literarischen Sprache besondere Möglichkeiten. Die Sprache kann hierbei auf einige ihrer literarischen Fesseln verzichten.³²

30 Eder, Kluge: Ulmer Dramaturgien, S. 5-7.

31 Eder, Kluge: Ulmer Dramaturgien, S. 5 [Hervorhebung C.S.].

32 Reitz, Kluge, Reinke: Wort und Film, a.a.O., S. 16.

Die Sprache, die die Autoren hier im Sinn haben, ist nicht in erster Linie die geschriebene Sprache. Dennoch gibt es auf einer erkenntnistheoretischen Ebene eine Annäherung an das geschriebene Wort im "Begriff", den Reitz/Kluge/Reinke von der literarischen Sprache herleiten, einer Sprache, die sich von der Schrift her bestimmt, auch wenn sie im Film in einer Stimme (Dialog, Kommentar etc.) repräsentiert ist.

Die "Begriffsmöglichkeiten in der Montage" finden an anderer Stelle eine Entsprechung in der Rede von der "Chiffre". Kluge:

Wenn ich Realismus als eine Kenntnis von Zusammenhängen begreife, dann muß ich für das, was ich nicht im Film zeigen kann, was die Kamera nicht aufnehmen kann, eine Chiffre setzen. Diese Chiffre heißt: Kontrast zwischen zwei Einstellungen; das ist ein anderes Wort für Montage.³³

Die Chiffre ist ein Zeichen mit dem ambivalenten Charakter einer Bilderschrift, die sich auf einer Grenzlinie zwischen Anschauung und Begriff, Schrift und Bild bewegt. Die Chiffre ist auf die Anschauung verwiesen, auf die 'Sichtbarkeit' der Einstellungen, geht aber darüber hinaus in den Bereich der Nichtanschaulichkeit, dem Zeichenhaft-Abstrakten der Differenz. Für die Evozierung des Unanschaulichen verwendet Kluge auch den Begriff der "Epiphanie", der auch in der Poetik von James Joyce eine wichtige Rolle spielt. Die Epiphanie sei eine Methode, mit der "Assoziationszentren" angeregt werden könnten:

Das ist das Ideal der Montage überhaupt. Ich zeige zwei Sequenzen oder verschiedene Bilder und erwarte, daß der Zuschauer aufgrund von Gesetzen, die in jedem Menschen stecken und die in der Selbstregulation der Assoziationsfähigkeit bestehen, etwas Drittes sich dazu vorstellt.³⁴

Die Epiphanie ist eine Erscheinung rein geistiger Natur (nicht von ungefähr verwendet Kluge hier einen religiös konnotierten Begriff). Sie materialisiert sich nicht im Konkreten (Bild), ist aber zu ihrer Evozierung auf das Medium des Konkreten angewiesen. Das Medium ist aber nicht der Über-Mittler, sondern die Grenze zwischen zwei Einstellungen, ihre Differenz, ihre Unvereinbarkeit. Die Natur des "Dritten" hat die Natur des 'Zweiten' zur Voraussetzung, entspringt aber einer Differenz zu ihr. Auf dieser Ebene ist auch der gemeinsame Nenner von Schrift und Bild angesiedelt: Begriff und 'Bedeutung' als geistige Vorstellungskategorien binden sich an eine konkrete Erschei-

33 Kluge unter den Stichwörtern „Montage, Authentizität, Realismus“ in den Ulmer Dramaturgien, S. 98.

34 Alexander Kluge im Interview mit Rainer Lewandowski, in: Rainer Lewandowski, Die Filme von Alexander Kluge. Hildesheim, New York 1980, S.36.

nungsform, dem Medium der Schrift, dem Medium des Bildes. Wenn das Verhältnis auch, wie Reitz/Kluge/Reinke betonen, in unterschiedlichem Maß stabilisiert ist, so fallen doch Anschauung und Begriff nie ineins, und je nachdem, welcher Teil des Verhältnisses überwiegt, sind Annäherungen des Bildes an die Schrift, Annäherungen der Schrift an das Bild möglich.

Eisenstein, gegen und mit dessen Theorie der Kollisionsmontage Kluges Montageideal gelesen werden kann, erklärt das Zustandekommen filmischer Kontinuität als das Verbindende heterogenen Montagematerials mit einem Schriftmodell. Er verwendet den Begriff der "Hieroglyphe" und findet die Entsprechung seiner Montagetheorie in der japanischen Schriftkunst, weil diese in erster Linie bildlich sei. Auch er zielt auf das nicht in den Bildern Darstellbare ab, will über die bloße Sichtbarkeit hinausgelangen und erklärt, daß die Kombination zweier Hieroglyphen nicht deren Summe ergebe, sondern ein Produkt "einer anderen Ordnung": "wenn jede einzelne Hieroglyphe dem Gegenstand bzw. Fakt entspricht, so steht deren Aneinanderreihung für einen *Begriff*."³⁵ Dort, wo Eisenstein den Begriff einsetzt, setzt Kluge die Chiffre ein. In beiden Fällen ist das Heterogene aufeinanderfolgender Einstellungen, ihre Differenz, der Einsatzort für das Nicht-Sichtbare. Im Unterschied zu Kluges Epiphanie ist Eisensteins Modell eher formelhaft synthetisch. Die Hieroglyphe ist die *Synthese* zweier darstellbarer Gegenstände aufgrund eines angenommenen Gemeinsamen: "Zum Beispiel bedeutet die Darstellung von Wasser und Auge: 'weinen', Mund und Hund - 'bellen'" usw.³⁶ Dieser gemeinsame Vergleichsindex ist den Einstellungen durch Auswahl und Schnitt 'von außen' angetragen. Die Montage setzt den Begriff, auf den sie abzielt, schon voraus. Er ergibt sich auch nicht zwingend aus der Synthese zweier heterogener Einstellungen. Kersting fragt: "Was hat das 'Auge' mit 'Wasser' gemein? 'Tränen', 'Weinen' - vielleicht aber auch: 'das Auge ist ins Wasser gefallen' o.ä.?"³⁷ Die von Eisenstein vorgestellte Hieroglyphenschrift des Films funktioniert nur dann im gewünschten Sinne, wenn feste Wahrnehmungsschemata vorausgesetzt werden, wie in der Schrift mit relativ stabilen Zuordnungen von Zeichen und Bedeutung.

Mit dem Begriff der Chiffre bei Kluge wird dieses Verhältnis als weniger stabilisiert angenommen. Der Chiffrenbegriff verweist auf das Verschlüsselte, Rätselhafte, auf etwas, was sich der Lesbarkeit entziehen kann. Der Sinn des

35 Sergej Eisenstein: Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film. Leipzig 1991, S. 73f.

36 Ebda, S. 74.

37 Wolfgang Kersting: Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films. Frankfurt am Main 1989, S.398. Zur weiteren Diskussion der Montagetheorien Eisensteins vgl. dort.

Zeichens liegt hinter seiner Erscheinung verborgen. Kernpunkt der Theorie der Epiphanie ist die Assoziation, die als der vollständigen Steuerbarkeit entzogen gedacht wird. Die Assoziation ist der Weg zur sehenden Erkenntnis, einer Erkenntnis, in der sich Anschauung und Begriff gegenseitig erhellen. Der Begriff ist der Einstellungsverknüpfung nicht vorgängig, sondern *als Begriffspotential* den einzelnen Einstellungen oder Bildern inhärent (dieses Potential ist kein aktives, sondern ein passives Potential, worauf der von Kluge im Zitat oben verwendete Begriff der Selbstregulation verweist). In dieser Hinsicht sind die visuell wahrnehmbaren Bilder immer schon abstrakt, oder eine Art von 'Zwitzerwesen' von Konkretem (Sichtbarkeit, Bild) und Abstraktem (Unsichtbarkeit, Begriff), eine Eigenschaft, die sie mit der Schrift durchaus teilen.