

Fotografie im Film bei Peter Greenaway

In diesem Beitrag geht es um die Differenz von Fotografie und Film in den Filmen Peter Greenaways. Wie bei jedem Differenzverhältnis kann man entweder das betonen, was beide Seiten trennt oder das, was beide Seiten miteinander verbindet, oder das, was beide Seiten gemeinsam haben. Schon in dieser Hinsicht haben Greenaways Filme immer ein besonderes Interesse auf sich gezogen. Die einen versuchen, an ihnen die Möglichkeiten des Mediums Film auszuloten.¹ Die anderen sehen hier intermediale Gestaltung und ihre Reflexion.² Und beide behandeln die Filme Greenaways nicht nur als eine Praxis, sondern als eine Praxis, die ihre Theorie enthält und die theoriegeleitet entsteht.

Einen ähnlichen Ausgangspunkt wählen auch die folgenden Überlegungen. Denn auch sie versuchen zu beobachten,

- wie Greenaway *mit* der Differenz von Film und Fotografie arbeitet, wie sich also seine Filme mit dem Einsatz der Fotografie verändern,
- wie Greenaways Filme die Arbeit mit dieser Differenz beobachten, also selbst thematisieren, was sich verändert, wenn man die Differenz von Film und Fotografie in den Film einführt,
- wie die Filme die Beobachtung der Arbeit mit dieser Differenz beobachten, also Theorie zitieren und ins Bild setzen.

Typisch für Greenaway ist, daß all diese Modi der Arbeit mit und an der Differenz in seinem Werk eine Rolle spielen. Eben das macht seine Filme zu einer Kunst, an der sich zwar die unterschiedlichen Ebenen 1. Technik/Technologie, 2. Material der Bildgestaltung/materialästhetische Potentiale und 3. Verwendung/ästhetische Praxis unterscheiden lassen, diese Ebenen aber immer schon so aufeinander Bezug nehmen, daß die Trennung, die diese Ebenenunterscheidung setzt, zugleich unterlaufen wird. Dem künstlerischen Spiel, das so entsteht, kann man sich mit Hilfe der *Theorie der Fotografie*³ von Wolfgang Kemp nähern.

1 Beispielsweise Pascoe, David: *Peter Greenaway: Museums and Moving Images*. London 1997.

2 Beispielsweise Spielmann, Yvonne: *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. München 1998.

3 Kemp, Wolfgang: *Theorie der Fotografie*. München. Bd. 1. 1839-1912. -1980. Bd. 2. 1912-1945. -1979. Bd. 3. 1945-1980. -1983. Es sei zugestanden, daß die Kategorien ergänzungsbedürftig sind, dies aber hier nicht behandelt werden kann, ebenso sei zugestanden, daß bei der Ordnung des Materials mit Hilfe der Kategorien einzelne Aspekte auch in andere Kategorien eingeordnet werden können

Man muß dabei aber berücksichtigen, daß der Unterschied von Fotografie und Film im Film stattfindet. Und man muß berücksichtigen, daß dieser Unterschied ein anderer ist, seitdem wir auch über die Differenz von analogem und digitalem Bild verfügen. Hier zeigt sich, daß unser Verständnis von Fotografie und Film sich ständig weiter entwickelt. Denn wir (er-)finden neue Differenzen, mit denen wir die Fotografie und den Film beobachten können. Wir bekommen so beide aus immer neuen Blickwinkeln zu sehen. Einige Überlegungen dazu, welche neuen Blickwinkel sich Greenaway mit der Differenz von analogem und digitalem Bild eröffnen, werde ich vorstellen. Eine These dazu lautet, daß sich mit dem digitalen Bild nicht zuletzt Greenaways Verständnis der kulturellen Bedeutung des Films (trans-)formiert und präzisiert.

Fotografie als Fotografie – im Film

Obwohl sich unser Verständnis der Fotografie ständig verändert, werden immer wieder bestimmte ‚Grundeigenschaften‘ genannt, v. a. eine ‚Wirklichkeit‘ repräsentierende und dokumentierende Funktion sowie der statische Charakter des fotografischen Bildes. Solche Zuschreibungen ‚ontologischer‘ und ‚stofflicher‘ Eigenschaften, besser ‚Qualitäten‘⁴ behandelt Kemp unter der Überschrift *Fotografie als Fotografie*.

Etwas vom Licht dieser ‚Qualitäten‘ fällt auch auf den Film ab, nicht zuletzt deshalb, weil auch er aus fotografischen Bildern ‚besteht‘.⁵ Greenaway macht nun den Unterschied von Fotografie und Film dadurch produktiv, daß er die der Fotografie zugeschriebenen ‚Qualitäten‘ benutzt, um mit ihnen die Möglichkeiten und die Beschaffenheit des Mediums Film auszuloten, und umgekehrt, um mit dem Film zuerkannten Eigenschaften das Medium Fotografie zu erkunden.

Das Bild und der Entzug seiner repräsentierenden und dokumentierenden Funktion

1978 realisiert Greenaway den experimentellen Film VERTICAL FEATURES REMAKE. Der Film zeigt eine fiktive Dokumentation über den Versuch des Instituts für Wiederherstellung und Rückgewinnung, aus gefundenen Filmstreifen eine authentische Fassung des vom verstorbenen Tulse Luper vorgesehenen Films herzustellen. Die Geschichte erzählt Greenaway anhand von meist statischem Bildmaterial, mit Fotos, Zeichnungen, Landkarten und maschinengeschriebenen Texten. Diese werden von den vier unternommenen Versuchen

4 Baecker, Dirk: „Qualität als systemtheoretischer Begriff“. In: Zollon, Hans-Dieter (Hg.): *Lexikon des Qualitätsmanagements*. München 1998.

5 Man kann über diese Sichtweise hinaus statt des Einzelbildes die Differenz der Bilder zum Ausgangspunkt der Theoriebildung machen; ein Motiv, das schon Eisensteins Bemühungen strukturiert hat und heute insbesondere von dem Differenzansatz betrieben wird.

strukturiert, das Filmmaterial in seine authentische Form zu bringen. Am Ende scheitert das Projekt, da sich die Mitstreiter auf keine Fassung einigen können und letztlich gar die Existenz von Tulse Luper anzweifeln.

Der Streit der Akademiker um die gültige Version der Remakes führt die subjektiven Sichtweisen und damit auch den Konstruktcharakter des Films vor Augen. Der wissenschaftliche Disput um die Rekonstruktion der Filme parodiert zugleich den Faktizitätsanspruch des Dokumentarfilms. Greenaway zeigt durch die mit Fiktionsironie aufgeladene Geschichte, die permanent ihre eigene Konstruktion reflektiert, daß auch Dokumentarfilme Geschichten erzählen. Da die ästhetische Form den Fiktions-/Spielfilmen entlehnt ist,⁶ wird mit ihrer Hilfe dem Dokumentarfilm ein fiktionaler Status aufgeprägt und die ‚Suche nach der Wahrheit‘ in ästhetischer Verpackung präsentiert. Das Ausstellen der Authentizitätsstrategien des Dokumentarfilms durch die Betonung des Konstruktionsverfahrens benutzt verschiedene Verfahren und Differenzen. Mein Augenmerk richtet sich hier auf die repräsentierende und dokumentierende Funktion der Fotografie im Film, auf das Verhältnis von Vor-Bild und Ab-Bild im Film-Bild sowie auf die Beziehung von Bild und Ton.

Die Rolle, die das Medium Fotografie in *VERTICAL VEATURES REMAKE* spielt, ist an die Rolle, die der Film spielt, gekoppelt: Der Film gibt, indem er sich einiger Stilmittel des Dokumentarfilms bedient, vor, ein solcher zu sein. Die gezeigten Fotografien werden diesem Kontext entsprechend als Dokumente inszeniert. Daß sich gerade das Medium Fotografie besonders eignet, um dokumentarische Glaubwürdigkeit ins (Film-)Spiel einzubringen, ist die Folge des „Nimbus des unanfechtbar Authentischen“, welcher der Fotografie seit ihren Anfängen zugeschrieben wird. Diesen beansprucht der Film – hierin die Fotografie beerbend – auch für sich selbst.⁷ Die strukturelle und die Anspruchsähnlichkeit beider Medien macht die *Einbildung*⁸ der Fotografie im Film zu einem selbstreflexiven Verfahren. Und durch die Differenz des Ähnlichen (der beiden Medien) dekonstruiert Greenaway den jeweiligen Abbild-Nimbus. Er reflektiert so darauf, daß nicht nur der Film seine Glaubwürdigkeit vom unterstellt-dokumentarischen Einzelbild erhält, sondern umgekehrt das einzelne Bild seine Glaubwürdigkeit vom ganzen Film bezieht.

Alles, was dekonstruiert werden soll, muß aber zunächst konstruiert werden. Deshalb scheinen die eingblendeten Fotos zunächst als Abbilder zu fungieren. Sie dienen im Film als visuelles Belegmaterial zu den Informationen, die eine seriös und sachlich klingende Stimme im *voice-over* erzählt, wodurch der Ein-

6 Heller, Heinz-Bernd / Zimmermann, Peter (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg 1990, S.20.

7 Prümm, Karl: „Die Bilder lügen immer. Die Digitalisierung und die Krise des dokumentarischen Bildes“. In: *Medienwissenschaft* (1996), Nr. 3, S. 264-267, hier: S. 264.

8 Paech, Joachim: *Passion oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard*. Frankfurt/M. 1989.

druck von Authentizität und Wahrhaftigkeit entsteht.⁹ Die Glaubwürdigkeit der Fotos wird zusätzlich gesteigert durch die leichte Unschärfe und durch die Mitteilung, es handele sich um zufällig gefundenes Material.¹⁰ Bild und Ton werden so miteinander verknüpft, daß sie sich wechselseitig bestätigen. Das erweckt den Anschein eines ernsthaften Dokumentarfilms mit authentischem Hintergrundmaterial. Doch der Schein trügt, denn der suggerierte (konstruierte) Wahrhaftigkeitscharakter der Bilder wird im Verlauf des Films sowohl formal als auch inhaltlich wieder zerstört; letzteres, indem der Kommentator von dem Vorwurf an das Institut für Wiederherstellung und Rückgewinnung berichtet, Tulse Luper sei erfunden und lediglich ein Vorwand, um die Rekonstruktion als strukturelle Übung durchführen zu können. Die Fotos Tulse Luper seien gefälscht, es handele sich um Fotos von dem Schwiegervater des Redakteurs des Films. Die Fotografien der filmischen Figur Tulse Luper werden also als Fälschung bezeichnet. Sie sind zugleich ein Selbstzitat. Ein Foto, das Tulse Luper auf einem Buchumschlag mit Vögeln zeigt, verwendete der Regisseur zuvor in dem Kurzfilm *A WALK THROUGH H* (1978), in dem Tulse Luper als Ornithologe dargestellt wird. Ein anderes Foto Tulse Luper findet sich in dem Spielfilm *THE FALLS* (1980).¹¹ Damit wird Tulse Luper in *VERTICAL FEATURES REMAKE* durch die Wiederholung und Variation im filmischen Werk Greenaways zu einer Ikone der Fiktion oder besser, zu einem intertextuellen Konstrukt, dessen Identität je nach Film wechselt.¹² Die Präsentation Tulse Luper durch technisch erzeugte und mit widersprüchlichen Informationen verknüpfte Bilder, die zum Teil mit grünem Farbfilter und Raster¹³ erscheinen, belegt den Konstruktcharakter der Figur. Die Fotos von Tulse Luper verweisen somit nicht mehr auf eine Referenzebene außerhalb der Filme, sondern fungieren als Bausteine innerhalb der filmisch konstruierten Realität.

Ganz anders verhält es sich mit dem Foto des Wiener Sezessionsgebäudes, das vom Kommentator als Angelsachsenhaus bezeichnet wird. Für den Betrachter wird (spätestens) hier das Verhältnis von Fakt und Fiktion direkt nachvollziehbar. Der Widerspruch entsteht nicht aus der Differenz verschiedener Filme des

- 9 Greenaway bezieht sich in einem Interview anlässlich der Ausstrahlung von *Vertical Features Remake* im WDR (Februar 1991) dabei auf einen Trick der BBC, die in Dokumentarfilmen eine sachlich gebieterische Stimme einsetzt, um selbst den außergewöhnlichsten Behauptungen Wahrheitscharakter zu verleihen.
- 10 Der Hinweis, es handele sich hier um zufälliges Material, kann durchaus als ironische Spitze Greenaways verstanden werden, die sich auf die Willkür des Geschichtenerzählens bezieht.
- 11 Im Internet findet sich die Figur Tulse Luper in dem multimedialen Projekt *The Tulse Luper Suitcase* (Sommer 1999) wieder.
- 12 Auch Cissie Colpit ist eine filmische Figur Greenaways mit wechselnder Identität, die sowohl in *The Falls* als auch acht Jahre später in *Drowning by Numbers* auftritt; hier gleich in dreifacher Konfiguration: als Mutter, Tochter und Nichte.
- 13 Das Raster verweist auch auf das bekannte Gitternetz zur geometrischen Rasterung des Körpers in *Unterweysung der Messung* (1525) von Albrecht Dürer.

selben Autors, sondern aus der Differenz von filmischer Behauptung und außerfilmischem Kontextwissen. Greenaway spielt die außerfilmische und die filmische Realität gegeneinander aus. Die zweite oder imaginäre Realität wird also nicht nur von dem differenziert, was von hier aus als „reale Realität“ erscheint,¹⁴ sondern sie schließt diese auch wieder in sich selbst ein. Durch den Hinweis auf die „erste“ Realität dekonstruiert der Film – sich selbst. Denn natürlich verdankt sich der Rückgriff auf das Kontextwissen einer filmischen Anweisung, und natürlich benutzt diese Anweisung Mittel des Films. So werden Bild und Ton kontrastiert, der Ton entzieht dem Bild seinen angenommenen Realitätscharakter, und umgekehrt dementiert das Bild den Ton. Entsprechend verweist die Dissoziation von Bild und Ton als selbstreflexives Verfahren auf die kreative Instanz hinter der Kamera oder/und (je nach Zurechnung) auf den Zuschauer. Die Diskrepanz zwischen dem Erkennen des real existierenden Objekts und seiner falschen Bezeichnung betont, daß der Authentizitätsstatus des Fotos aufgrund der Distanz von Vor- und Abbild durch die sekundäre Mediatisierung verloren geht. Damit wird alles anders. Das Foto (Abbild) wird zum Vorbild eines Abbildes im Film. Das Filmbild selbst wird zugleich zum Abbild eines Abbildes und zum Abbild eines Vorbildes. Und die Realität ist nicht mehr nur externer Prüfstein, sondern interne Referenz. Das Foto des Wiener Sezessionsgebäudes wird in Verbindung mit dem Kommentar zum Puzzlestück der erfundenen Geschichte des Films und erhält dadurch einen fiktiven Status. Im Unterschied zu den Fotos Tulse Lupers ermöglicht gerade seine Referenz auf die außerfilmische Realität den ironischen Diskurs über den Abbildstatus der Fotografie im Film und ihre Einbindung in den filmisch-fiktiven Kontext. Greenaway setzt also beide Medien wechselseitig ein, um den Authentizitätsanspruch sowohl der Fotografie als auch des Films kontingent zu setzen.

Bewegung versus Stillstand

In Greenaways Filmen findet sich eine weitere Form der Einbindung von Fotografien, die die Differenz zwischen statischen und kinetischen Bildern produktiv nutzt. Greenaway setzt hier die Fotografie ein, um mit ihr das filmische Paradox, daß die Dynamik des Films auf der Statik des Einzelbildes beruht, vorzuführen. Allerdings gerät dabei auch die Fotografie in Fahrt, denn für das fotografische Bild bedeutet die sekundäre Mediatisierung im Film auf der Ebene des Projektors die Bewegung des Stillstands, da es als ebenfalls statisches Filmbild in der Apparatur transportiert wird.

14 Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen 1996, S. 96ff. Die hier im Anschluß an Luhmann gebrauchte Unterscheidung behauptet wohlgerne nicht, daß die reale Realität weniger konstruiert sei als die imaginäre. Sie behauptet vielmehr, daß sie, indem sie vom Film unterschieden wird, als realer konstruiert wird.

Für den Film eröffnet sich durch die *Einbildung* des fotografischen Bildes die Möglichkeit, die Bewegung auf der Ebene der Projektion anzuhalten. Dazu müssen das fotografische Bild und das Filmbild deckungsgleich sein. Füllt die Fotografie das Filmbild nicht vollständig aus, „öffnet sich gleichsam ein Fenster, in der Bewegung finden wir ein erstarrtes, unbewegliches Feld.“¹⁵ Die Bildgrenze des Fotos läßt den filmischen Raum an ihren Rändern sichtbar werden, die Unbeweglichkeit des fotografischen Bildes ist somit nur ein partieller Stillstand im Filmbild. Auch diese Form der Verwendung von Fotografie im Film verdeutlicht deren statischen Charakter, da die Kontrastierung von unbewegtem Filmfeld und der an den Rändern stattfindenden Bildbewegung betont wird.

In der Exposition von *A ZED & TWO NOUGHTS* (1985) thematisiert Greenaway diese filmästhetischen bzw. fotografie- und filmtheoretischen Aspekte des Themas Bewegung und Stillstand. Zwei tödlich verunglückte Frauen auf dem Rücksitz eines Autos werden mit einer Kamerafahrt gefilmt, die in Nahaufnahme anhält. Das farbige Bild wird eingefroren und ohne Schnitt in ein keinerlei Grauwerte aufweisendes, kontrastreiches Schwarzweiß-Foto transformiert. Die Kamera zoomt zurück, und sichtbar wird der Zeitungsausschnitt mit dem Artikel über das Autounglück und dem gerahmten Foto der Frauen in der Mitte. Greenaway scheint hier nicht nur eine Aussage zu treffen, sondern er scheint sie auch zu beobachten. Und er scheint auch noch die Beobachtung der Beobachtung mitzubeobachten (als Zitat von Fotografie- und Filmtheorie). Greenaway führt den Diskurs über das Bild als Diskurs des Bildes in das Bild selbst ein.¹⁶ Denn die Ansicht des Todes in der arretierten Bewegung des Films kann nicht zuletzt auch als Hinweis auf die metaphorische Verbindung von Fotografie und Tod gelesen werden, die in der Film- und Fototheorie immer wieder vorgenommen wird. Greenaway spielt sozusagen ‚wörtlich‘ auf das Diktum André Bazins an, daß Fotografie die Konservierung von Totem sei.¹⁷ Und so kann man in dem Gezeigten auch einen Rückverweis auf den statischen Charakter der Fotografie sehen. Die Analogie und metaphorische Verwandtschaft von Film und Tod (als Inbegriff der Stasis)¹⁸ ist zugleich ein Hinweis darauf, was Fotografie und Film trennt, verleiht doch der Film aufgrund der Assoziation von Bewegung und Leben selbst Totem noch den Anschein von Lebendigkeit.¹⁹ Indem Greenaway die Bewegung des Filmbildes anhält, wird der Tod somit nicht nur auf der inhaltlichen Ebene (als Bild der toten Frauen), sondern auch auf der

15 Christen, Thomas: „Film und Fotografie.“ In: Filmstellen VSETH/VSU (Hg.): *Film und Fotografie*. Zürich 1991, S. 10.

16 Louis Marin zit. n. Amelunxen, Hubertus: *Fotografie nach der Fotografie*. In: Warnke, Martin (Hg.): *Hyperkult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*. Frankfurt/M. 1997, S. 371.

17 Bazin, André: *Ontologie des fotografischen Bildes*. In: Ders.: *Was ist Kino?* Köln 1975, S. 21-27.

18 Cavell, Stanley: *The World Viewed*. Cambridge 1979, S. 246.

19 Vgl. Metz, Christian: *The Imaginary Signifier*. Bloomington 1982.

formalen Ebene des Films (als Inbegriff der Stasis) versinnbildlicht. Dieser doppelte Zugriff transportiert die filmische Auseinandersetzung (mit der theoretischen Auseinandersetzung) von Dynamik (Lebendigkeit) und Statik (Tod). Die Visualisierung des unbewegten fotografischen Bildes impliziert für den Film also den Stillstand der Bewegung. Damit wird auch darauf verwiesen, daß der Film selbst aus statischen Einzelbildern besteht, die erst durch den Transport des Filmstreifens bewegt werden (auf der Projektorebene) und deren Bewegungseindruck ohnehin nur eine Illusion (auf der Ebene der Projektion) ist. Das Hinterfragen der Bewegungsimpression durch die Einbildung der Fotografie im Film spielt mit dem Phänomen, daß der Zuschauer die Abfolge von statischen Bildern nur aufgrund der Trägheit der Retina und des Phi-Effektes wahrnimmt und stellt somit ein selbstreflexives Verfahren dar.²⁰ Dieses verweist vor allem darauf, daß im Medium der bewegten Bilder das einzelne Filmbild durch den homogenen Bilderfluß kontextualisiert wird. Die transitorischen Phasen im Einzelbild verweisen nicht mehr allein auf ein Zuvor oder Danach, sondern sind zwingend in die Erscheinungsfolge eingebunden.²¹ Die Fotografie als eine Momentaufnahme zeichnet hingegen einen bestimmten Augenblick eines Ensembles auf und dekontextualisiert diesen Augenblick eines Geschehens oder einer Inszenierung. Indem Greenaway das Foto der toten Frauen durch seine Inszenierung exponiert, erfährt die Momentaufnahme eine Dekontextualisierung und unterbricht so den homogenen Bilderfluß des Films. Durch seine Präsentation in einer Zeitung erfährt das aus dem Filmkontext herausgelöste Foto der toten Frauen aber zugleich seine Rekontextualisierung im Film. Und um diesen Zusammenhang von De- und Rekontextualisierung geht es sowohl auf der Ebene dessen, was gezeigt wird, als auch auf der Ebene dessen, was sich der Betrachter per Reflexion zugänglich machen kann. In beiden Fällen zeigt Greenaway, daß De/Rekontextualisierung nur im paradoxen Zusammenhang funktioniert und daß unsere Art des Umgangs mit diesem Paradox wenig mit Logik,²² aber sehr viel mit der historischen, kulturellen und sozialen Handhabung des Rahmens zu tun hat, der das Bild definiert. Es sind diese Rahmenbedingungen, die uns im Fall der Fotografie eher die Losgelöstheit, im Fall des Filmbilds dagegen eher die Eingebundenheit bemerken lassen. Der gesellschaftliche Gebrauch eröffnet also verschiedene (unlogische) Kombinationen von Möglichkeiten, sowohl Kontinua als auch Diskontinua zu setzen. So behauptet das Foto in der Zeitung, daß das für die

20 Barchfeld, Christiane: *Filming by Numbers: Peter Greenaway. Ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino*. Tübingen 1993, S 30.

21 Hick, Ulrike: *Licht modelliert die Zeit. Bildmedien und Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*. In: Hickethier, Knut (Hg.): *Der Film in der Geschichte*. Berlin 1997, S. 26-42, hier: S. 31.

22 Greenaway zeigt die Prozesse des De- und Rekontextualisierens. Dekontextualisierung und Rekontextualisierung sind Prozesse in der Zeit, die andererseits einen logischen Sprung bedeuten, indem sie den Wechsel von einem Kontext in einen anderen vollziehen.

Fotografie konstitutive „*Es-ist-gewesen*“²³ gerade erst gewesen ist und behauptet dieses *Gerade-erst-gewesen* als gerade noch aktuell.²⁴ Es ist die Behauptung (in) einer Gegenwart, die sich damit von einer Vergangenheit unterscheidet. Das Vergangene soll vergangen sein, das Gegenwärtige gegenwärtig. Und der Blick darauf, daß die vergangene Gegenwart eine gegenwärtige Vergangenheit ist, muß verstellt sein. Damit wird eine diskontinuierliche Zeit vorausgesetzt. Die Verwendung des Fotos in der Zeitung macht daraus eine homogene Zeit. Sie löscht de facto den Unterschied zwischen Zeitfluß und Zeitpunkt.

Demgegenüber spielt der Film genau diesen Unterschied aus. Der Film lebt von der Differenz dessen, was das Einzelbild zeigt, zu dem, was daraus im Fluß der Bilder werden kann.²⁵ D.h., einerseits erschließt sich der Sinn des Bildes nur im Kontext der anderen Bilder, andererseits findet die Verknüpfung der Bilder im Einzelbild statt. Wir bemerken nur den Zeitfluß, obwohl der Fluß aus nichts anderem als aus Punkten besteht. Greenaway aber zeigt, daß beides nur in Kombination und als Einheit funktionieren kann; daß also der Film einerseits aus der Verknüpfung der Einzelbilder besteht, andererseits aber diese Verknüpfung nirgendwo anders aktualisiert werden kann als im Einzelbild selbst.²⁶

Der Sinn des Films kann nur im Einzelbild vorkommen, andererseits kommt er aber in keinem Bild vor. Jedes Einzelbild ist sowohl Teil eines Kontinuums *und* radikal diskontinuierlich, dekontextualisiert *und* immer schon rekontextualisiert. Dies ist im Diskurs der Bilder über die Bilder mühelos darstellbar, läßt aber alle theoretisch-sprachlichen Darstellungsversuche zu Vereinnahmungen werden, die nur scheitern können.²⁷

Fotografie als Medium – im Film

Die Kategorie *Fotografie als Medium* thematisiert vor allem die Selbstbespiegelung der Fotografie, d.h. die Auseinandersetzung mit dem kreativen Produktionsprozeß und der technischen Apparatur sowie den ästhetischen Folgen für die Rezeption.

23 Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M. 1985, S. 89.

24 Luhmann, Niklas: *Realität der Massenmedien*, S. 53ff.

25 Siehe dazu auch die filmischen Experimente Kuleschovs, der identische Bilder in unterschiedliche Kontexte eingebunden und damit nachgewiesen hat, daß die Bedeutung eines Bildes von der Umgebung seines Erscheinens abhängt.

26 Greenaway führt die Dekontextualisierung zu einem Zeitpunkt vor, an dem man nur das in schwarzweiß transformierte Bild sieht, ohne den Kontext wahrzunehmen. In dem Moment, wo der Betrachter realisiert, daß es sich bei dem Bild nun um ein Zeitungsfoto handelt, haben De- und Rekontextualisierung längst stattgefunden.

27 Das Problem, in der Sprache dem Bild gerecht zu werden einerseits, und die sowohl widersprüchliche als auch komplementäre Beziehung von Teil und Ganzem andererseits sind nicht umsonst Motive, an denen sich alle großen Kunst- und Interpretationstheorien abarbeiten. Vgl. stellvertretend dazu: Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M. 1998.

Der fotografische Produktionsprozeß

Ebenfalls in der Exposition von *A ZED & TWO NOUGHTS*, direkt nach dem Auto-unfall der Frauen, wird ein fotografischer Produktionsprozeß gezeigt. Oliver, seines Zeichens Verhaltensforscher im Zoo, fotografiert aus wissenschaftlichen Gründen einen einbeinigen Gorilla beim Gang durch seinen Käfig. Dabei wird nicht nur der Prozeß des Fotografierens gezeigt, der sich im Verlauf des Films auf unterschiedliche Weise wiederholen wird, auch eine Großaufnahme des sich gerade weiterdrehenden Bildzählers vom Fotoapparat mit der Zahl 12 wird vorgeführt. Das Zurschaustellen der foto-technischen Apparatur und ihres Einsatzes reflektiert zum einen ästhetische Fragen des Mediums Fotografie. Zum anderen setzt Greenaway an dieser Stelle die Fotografie aber auch ein, um mit ihr filmästhetische Aspekte zu thematisieren. So ist die Visualisierung des fotografischen Aktes auch ein filmreflexives Verfahren, das die Differenz der Medien Fotografie und Film im Hinblick auf strukturelle Ähnlichkeit liest und mit dieser Ähnlichkeit arbeitet. Entsprechend spiegelt der Fotoapparat die Filmkamera, der Fotograf verweist auf die kreative Instanz hinter der Kamera, d.h. auf den Filmregisseur/Kameramann und der Akt selbst steht für die Herstellung des Films. Der fotografische Prozeß – hier als eine Aneinanderreihung von Bildern, die der Bewegung des Gorillas folgt – reflektiert darauf, wie der Film aufgrund der Abfolge von Einzelbildern einen Bewegungseindruck produziert. Dabei koppelt Greenaway die Reflexion des Mediums an die Reflexion seiner Geschichte. Denn die Szene bezieht sich auf den Fotografen Eadward Muybridge, der 1885 im Zoo von Philadelphia die Bewegungsabläufe von Tieren fotografisch aufgezeichnet sowie Bewegungsstudien von Menschen mit amputierten Gliedern zu wissenschaftlichen Zwecken erstellt hat. 1878 gelangen Muybridge die ersten 12 Reihen fotografien eines Pferdes in Bewegung, die er in knapp einer halben Sekunde aufgenommen hat.²⁸ Die Zahl 12 in der Großaufnahme des Bildzählers bezieht sich auf die 12 Phasenbilder von Muybridge. Greenaway markiert so einen Vorläufer des Films und setzt diesen Vorläufer dazu ein, um im Film auf die Herstellung der Illusion von Bewegung hinzuweisen. Er arbeitet also mit der Fotografie, um vorzuführen, wie der Film arbeitet und funktioniert.

Auch die aus dem fotografischen Produktionsprozeß hervorgehenden Materialien dienen der filmästhetischen Reflexion. Die Schwarzweiß-Positive des Gorillas werden auf einer beleuchteten Unterlage gezeigt. Als Dia-Positive verdeutlichen sie ihre materielle Ähnlichkeit mit dem einzelnen Filmbild. Mittels des Lichts aus der Unterlage, das die Positive anschaulich macht, wird auf die Projektion der Film-Bilder angespielt. Außer den Positiven finden sich ein gelber Farbfilter sowie weitere fotografische Utensilien, die auf die Mani-

28 Puttkamer, Jens von: „Illustrierte Chronik zur Bewegungsdarstellung in der Photographie“. In: *Sprung in die Zeit*. Berlinische Galerie. Berlin 1992, S. 231-241, hier: S.235.

pulierbarkeit der Bilder und damit auf ihre Künstlichkeit verweisen. Der dokumentarische Charakter der im Dienst von Wissenschaft und Forschung stehenden Bilder wird durch das Ausstellen ihrer Manipulationsmöglichkeiten in Frage gestellt.

Im zweiten Drittel des Films *THE BELLY OF AN ARCHITECT* (1986) werden zwei weitere fotografische Produktionsprozesse kurz hintereinander gezeigt. Dabei stehen hier aber nicht Technik und Geschichte beider Medien im Mittelpunkt, sondern das Augenmerk richtet sich auf die Welten, die die technisch erzeugten Bilder hervorbringen.

Der an Bauchspeicheldrüsenkrebs leidende Architekt Kracklite trifft auf die Fotografin Flavia, die Schwester seines Gegenspielers. Sie macht für ihn Fotos von den Bäuchen einiger männlicher Skulpturen, und zwar mit einer Kamera, die er sich selbst geschenkt hat, „um wieder gesund zu werden“. Dieser erste fotografische Akt zeigt Kracklites ‚einziges Interesse‘ an der Welt, nämlich ‚männliche Bäuche‘. Es handelt sich in erster Linie um geschwollene und runde Bäuche. Das Runde, Kreis- oder Kugelförmige ist aber das Symbol für geschlossene Zusammenhänge schlechthin. Die Abgeschlossenheit des Kreises oder der Kugel schafft ein System, eine eigene Welt. Die Welt Kracklites ist sein Bauch. Er ist und bleibt in seiner eigenen kugelförmigen Bauch-Welt, in der Welt der körperlichen und kommunikationsfreien Prozesse gefangen. Der Körper schließt eine Welt ab, er schafft eine Grenze, die nur durch eine Kommunikation überbrückt werden kann, die sich für diese Grenze nicht interessiert. Kracklites Problem ist die Unfähigkeit zu einer solchen, die Grenzen des Körpers zugleich respektierenden und überbrückenden Kommunikation. Bei ihm „kommt die Wahrnehmung aus dem Körperinneren, sie ist nicht real.“²⁹ Sein Versuch, die eigene Wahrnehmung zu korrigieren, hat nichts anderes als die eigene Wahrnehmung zur Verfügung. Er bleibt in einer körperlichen Wahrnehmungswelt gefangen, die, weil sie nicht kommunikativ korrigiert wird, erkrankt. Sie scheitert am/im Außen der sozialen Welt, und sie scheitert am/im Inneren einer in sich selbst gefangenen Zirkularität. Kracklite halluziniert. Diese Halluzination aber ist nichts anderes als die Halluzination der Fotografie: „Diese Form der Halluzination entwirft ein Gebilde von Gegenwart, dessen Beständigkeit in der Verleugnung des in ihr Todgeweihten liegt“ und das von außen als ein „fortwährendes Werden des Verlustes“ erscheint.³⁰ Es ist demnach kaum verwunderlich, daß Greenaway ausgerechnet die Fotokamera zu dem Instrument macht, mittels dessen sich Kracklite Welt anzueignen erhofft. An Kracklite wird deutlich, daß die Welterschließung auch eine Weltverschließung ist und daß der Versuch, den Verlust aufzuhalten, ihn nur vergrößert. Die Kamera kann aber nichts anderes

29 Barthes, hier zit. n. Amelunxen, *Fotografie nach der Fotografie*, S. 377.

30 Amelunxen, ebd.

tun, als seine Welt wieder und wieder zu konstruieren und damit zu bestätigen. Die Aneignung von Welt über die Fotografie ist dementsprechend zum Scheitern verurteilt, weil er die Auswahl der Bilder selbst leistet und daher nur das auf den Fotografien zu sehen ist, wofür er sich interessiert. Der fotografische Selektionsprozess trennt dabei den ihn interessierenden Zusammenhang von störenden Einflüssen ab. Er funktioniert als Vereinfachung von Welt zu einem geschlossenen und selbstbezüglichen Kreislauf. Die Fotografie – so wie Greenaway sie hier inszeniert – wendet sich also gegen das fotografische Diktum, Welt zu erschließen, sie ist nicht Fenster zur Welt, sondern Rahmung von Welt.

Auch der folgende fotografische Produktionsprozess thematisiert Kracklites zunehmenden Realitäts- und Identitätsverlust. Nachdem im Film die Fotokopie des Gemäldes *Andrea Doria als Neptun* (1556) von Bronzino kurz eingeblendet wird, das Andrea Doria als Neptun darstellt, fotografiert Flavia in ihrem Studio den als Andrea Doria verkleideten und in der Rolle des Neptuns posierenden Architekten. Kracklite wird in das Gemälde des 16. Jahrhunderts plaziert, das seinerseits auf die imaginäre Welt der Mythologie zurückgreift. Dies bekundet Kracklites Abtauchen in seinen eigenen imaginären Weltentwurf als Ursache und Folge seiner Unfähigkeit, sich in der gegenwärtigen Situation zurecht zu finden. Die Fotografie wird an dieser Stelle dazu benutzt, um zu zeigen, was mit Kracklite passiert. Umgekehrt kann der zur Reflexion angeleitete Rezipient sehen, daß Kracklites Sicht auf die Welt auch als Zeichen gelesen werden kann, für das, was im filmischen Produktionsprozess vor sich geht. Hier wird gerahmt, fokussiert, scharf gestellt und eine Verschlusstechnik bedient, die etwas einschließt, indem sie anderes ausschließt. Der fotografische Akt bringt die abgeschlossene Ansicht einer Welt hervor, die ohnehin schon die Zeichen ihrer Fiktionalisierung trägt: Maskierung, Kostümierung, Inszenierung. Man kann vermuten, daß Greenaway hier die Differenz der beiden Medien Fotografie und Film auf ihre Ähnlichkeit liest. Was für die Fotografie behauptet wird, gilt gleichermaßen für den Film.

Die differenten Rezeptionsprozesse von Fotografie und Film

Durch das Kontrastieren der beiden Medien Fotografie und Film führt Greenaway ihre spezifischen Eigenschaften und ihre damit verbundenen Wahrnehmungsweisen vor. Dieses ästhetische Verfahren ist im höchsten Maße selbst-reflexiv und impliziert den Bruch mit Sehgewohnheiten, die sich aus den Konventionen des klassischen Erzählfilms herausgebildet haben.³¹

Greenaway spielt auf diese unterschiedlichen Rezeptionsweisen von Fotografie und Film an, indem er die Bewegung der vorbeigleitenden Bilder durch das Einbilden einer Fotografie arretiert oder durch die *freeze-frame*-Technik einfriert und so darauf aufmerksam macht, daß der Betrachter eines Films im

31 Vgl. Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. London 1985, S. 165.

Gegensatz zu dem einer Fotografie dem Fluß der Bilder ausgeliefert ist. Wie Roland Barthes es in seinen Bemerkungen zur Fotografie formuliert hat: „[V]or der Leinwand kann ich mir die Freiheit nicht nehmen, die Augen zu schließen, weil ich sonst, wenn ich sie wieder öffnete, nicht mehr dasselbe Bild vorfände.“³² Gerade das Anhalten der Bewegung im Film stoppt und stört so den Erzähl- und Zeitfluß des Films. Diese Störung des homogenen Bilderflusses läßt – gleich der Betrachtung von Fotografien – Raum (wenn auch begrenzt) für das Anschauen des angehaltenen Bildes. Dieses selbstreflexive Verfahren führt durch die Gegenüberstellung der unterschiedlichen Betrachtungszeit von Fotografie und Film und der Isolierung *eines* von vielen Filmbildern zu einem Aufbrechen tradierter Schemata der Rezeption und bewirkt eine Desillusionierung des Zuschauers. Zeit spielt hier eine wesentliche Rolle. Der Film suggeriert dem Betrachter, daß das Leinwandgeschehen sich im Moment des Sehens ereignet (Rückblenden bilden eine Ausnahme, die das bestätigen, handelt es sich doch immer um *gegenwärtige* Vergangenheiten). Diese Illusion der Gegenwärtigkeit des Filmgeschehens geht beim filmischen Rezeptionsprozeß einher mit der Ausblendung der Gegenwart im dunklen Kinosaal, indem sich der Rezipient auf den „Als-ob“-Charakter des Films einläßt. Fotografien hingegen verweisen immer auf etwas Vergangenes und Abwesendes. Die Fotografie – so Barthes – bezeugt das „Es-ist-so-gewesen“³³. Was immer es auch gewesen ist, es gehört der Vergangenheit an und schreibt sich dem fotografischen Bild als Vergangenheit ein. Da beim Anschauen der Fotografien der Kontext der momentanen Gegenwart meist gewahrt wird, eben im Gegensatz zur Filmrezeption im Kino, tritt der Aspekt des Vergangenen besonders deutlich hervor. Gerade in dieser Gegensätzlichkeit liegen ästhetische Potentiale, um die Fotografie für den Film produktiv zu machen. Denn mit dem Einsatz der Fotografie wird im Film eine zweite zeitliche (und räumliche) Ebene etabliert, so daß sich im Filmbild Vergangenheit und Gegenwart simultan manifestieren. Mit diesem Aspekt spielt Greenaway unter anderem in *THE BELLY OF AN ARCHITECT*. Dem Zuschauer wird in einer Szene des Films eine Fotostory vorgeführt, die von ihm die Leistung verlangt, Vergangenheit und Gegenwart zueinander in Beziehung zu setzen. Dies erfolgt aus dem Grund, weil unterschiedliche Zeitebenen innerhalb einer filmischen Szene simultan projiziert werden, die durch die Wiederholung des Gezeigten hervorgehoben werden. Die Fotostory aktualisiert das bereits Erzählte, das somit der Vergangenheit angehört, in der gegenwärtigen Situation des Films. Dieses Verfahren problematisiert die Simultaneität von Gegenwart und Vergangenheit und erweist sich somit als antinarrativ.

32 Barthes, *Die helle Kammer*, S. 65.

33 Ebd., S. 89.

Noch ein anderer Aspekt der Fotografie deutet auf die unterschiedliche Wahrnehmung von Fotografie und Film hin: Es ist die ‚Flächigkeit‘ der Fotografie, die der ‚Räumlichkeit‘ des Films entgegensteht. Barthes hat bemerkt: „[I]ch kann der Photographie nicht auf den Grund kommen, sie nicht durchdringen. Ich vermag nur meinen Blick über ihre stille Oberfläche schweifen zu lassen.“³⁴ Rein physisch ändert sich mit dem Film daran gar nichts, denn auch er verfügt nur über die gleichen beiden Dimensionen im Raum. Es ist dann die zusätzliche Dimension der Zeit, die den Eindruck von Räumlichkeit hervorruft, der konstitutiv für das filmische Erleben ist.³⁵

Auch hier arbeitet Greenaway wieder mit und an dem Unterschied, der mit dem Wechsel von der Tiefenwirkung des Raumes zur Gestaltung an der Oberfläche markiert ist, und über ihn.

- Er arbeitet mit diesem Unterschied, wenn er die Fotografie so einbindet, daß sie noch etwas flächiger und der Film im bzw. durch den Kontrast noch etwas räumlicher wird. Das zeigt sich besonders anschaulich in dem Film *THE BELLY OF AN ARCHITECT*, indem eine Szene am Brunnen von der Einblendung der Postkarten gefolgt wird.
- Er arbeitet an diesem Unterschied, wenn er ihn (fast) zum Verschwinden bringt. So beispielsweise in einer Szene von *A ZED & TWO NOUGHTS*, in der zunächst Oswald und Alba zu sehen sind, die sich im Gespräch eine im Bilderrahmen befindliche Fotografie ansehen. Diese wird gezeigt, allerdings wird hier kein filmischer Raum um die Fotografie sichtbar, und überhaupt ist nicht zu unterscheiden, ob es sich tatsächlich um eine im Filmbild einblendete Fotografie handelt oder ob es nicht einfach Filmbilder sind, die keine innerbildliche Veränderung bzw. Bewegung aufweisen.
- Er arbeitet über diesen Unterschied, wenn er Phasen- und Chronofotografien verwendet und somit in und zwischen die Fotografien Bewegung einführt (siehe unten).

Diese Arbeit an differenten Ebenen enthält eine bestimmte Konzeption der Wahrnehmung und weist zu einer bestimmten Wahrnehmung an. Diese ist der klassisch-kritischen Konzeption der Kinowahrnehmung entgegengesetzt. Für letztere sei an hier an Baudrys Dispositiv-Model erinnert, indem Platons Höhlengleichnis zur Erklärung des Illusionscharakters des (Hollywood-)Ki-

34 Ebd., S. 115.

35 Winkler, Hartmut: *Der filmische Raum und der Zuschauer: ‚Apparatus‘ – ‚Semantik‘ – ‚Ideology‘*. Heidelberg 1992, S. 77.

nos herangezogen wird. Baudry geht davon aus, daß alle (medien-) konstitutiven Differenzen zugunsten einer kontinuierlichen Wahrnehmung der Filmprojektion von fiktiven Ereignissen gelöscht werden. Der Rezipient wird im Kino-Dispositiv zu einem Objekt, dessen Subjekt das Filmgeschehen ist. Er läßt sich determinieren, akzeptiert distanzlos den „Als-ob“-Charakter. Das macht ihn unfähig, seine eigene Position in Beziehung zur Mitteilung des Mediums zu setzen.³⁶ Im Gegensatz hierzu ist die Positionierung des Zuschauers – seine eigene Erfahrung zur Mitteilung des Mediums in Beziehung zu setzen – ein Anliegen Greenaways, das er in allen seinen Filmen konkretisiert. Wo der Zuschauer bei Baudry im Dunkeln sitzt, sitzt er bei Greenaway im Flickerlicht. Denn die Filme Greenaways sind Reisen, die den Rezipienten kontinuierlich zwischen Subjekt- und Objektposition oszillieren lassen und so eine Kontingenz in den Film (wieder-)einführen, deren Unbestimmtheit nur durch eine Reflexion bestimmt werden kann, in der sich das Subjekt als Subjekt bewußt wird.

Fotografie als Kunst – im Film

Fotografie als Kunst behandelt die Auseinandersetzung mit Kunst und Kunstgeschichte und ästhetische Kriterien der Bildherstellung im (digital bearbeiteten) Film.

Das fotografierte Tableau vivant

Mit dem Tableau vivant und dessen fotografischer Fixierung im Film erweitert sich die mediale Konfiguration von Film und Fotografie um die Malerei und ihre schauspielerische Aufführung. Das Vorbild für das Tableau vivant in *A ZED & TWO NOUGHTS* bildet *Die Malstunde* von Jan Vermeer.

A ZED & TWO NOUGHTS zeigt das von dem Chirurgen und Kunstfälscher Van Meegeren und seiner Assistentin nachgestellte Gemälde. Allerdings präsentiert Van Meegeren als visueller Zeremonienmeister, der als fiktiver Verwandter des gleichnamigen Vermeerfälschers figuriert, die allegorische Figur nackt, nur mit einem Hut aus einem anderen Bild bekleidet, anstatt mit Lorbeerkranz und blauem Kleid. Die Einführung von Nacktheit verweist ihrerseits wiederum auf ein zweites Vorbild. Es ist die 1915 angefertigte Version des Fotografen Richard Polaks, der, ganz in der Manier der Zeit, fotografische Rekonstruktionen großer Gemälde erstellt und die Aktdarstellung in Vermeer-Nachbildungen eingebracht hat. Greenaway bezieht sich also auf zwei Vorbilder, die er miteinander kombiniert: das Original Vermeers und eine fotografische Rekonstruktion von

36 Baudry, Jean-Louis: *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*. In: *Psyche*, 48. Jg. (1994), Nr. 11, S. 1047-1074. Vgl. auch: Paech, Joachim: *Medien-Macht und interaktive Medien*. Bonn 1997, S. 9.

Polak, die gegenüber dem ursprünglichen Gemälde eine Veränderung aufweist. Das filmische *Tableau vivant*, so wie Greenaway es in Szene setzt, ist bereits ein modifiziertes. Es zeigt an, daß die bildende Kunst die Fotografie beeinflusst und daß umgekehrt auch der Blick auf die Kunst durch die Fotografie beeinflusst wird. Das Kunstwerk wird in, durch und mit Hilfe der Fotografie verändert.

Greenaway trägt mit der Nachstellung des Vermeergemäldes dem Umstand Rechnung, daß Vermeer in zweierlei Hinsicht ein vorfotografischer und vorfilmischer Maler gewesen ist: zum einen durch die mittels Licht modellierte Welt und zum anderen durch die Darstellung des Bruchteils eines Moments.³⁷ Den Eindruck des Fotografischen als fixierter Augenblick eines zeitlichen Kontinuums nimmt Greenaway zum Anlaß, diese Allegorie der Malkunst in das Medium Film zu übertragen.³⁸ Das Bild Vermeers erscheint hier als das Phasenbild einer kontinuierlichen Bewegung, das Greenaway dazu benutzt, die still gestellte Bewegung des Bildes durch den Film fortzusetzen.³⁹ Der Film übernimmt also die Rolle, der (mediale) Raum zu sein, in dem die medialen Eigenschaften und Differenzen der einzelnen Medien zur Disposition gestellt werden und der seine Spezifika in die Szene einbringt: Die Transformation eines Gemäldes in ein filmisches, unbewegtes *Tableau vivant* und dessen Aufzeichnung aus gleichbleibender Perspektive zöge eine Reihe identischer Einzelbilder nach sich, deren einzige Bewegung sich als unsichtbarer Transport im Projektor vollziehen würde. Aber es kommt sichtlich und hörbar Bewegung in das ‚lebende Bild‘. Die Kamera fährt von dem schwarzweiß gestreiften Wams des Künstlers – des fotografierenden Van Meegeren also, der sich mit seinem Modell streitet – zurück und hält erst in einem Abstand zum Geschehen an, der in etwa der gemalten Vorlage entspricht. Das filmische *Tableau vivant* gewinnt eine räumliche ‚Begehbarkeit‘ durch die dreidimensionale Darstellung und distanziert gleichzeitig den Kinzuschauer durch die Rückfahrt der Kamera. Das mehrmalige Blitzen des nicht sichtbaren Fotoapparats, den Van Meegeren bedient, indiziert den fotografischen Produktionsprozeß. Den Repräsentationsgedanken des Bildes Vermeers, in dem ein Künstler beim Malen einer Modellszene gezeigt wird, überträgt die filmische Adaption in ihr eigenes Medium: Der Fälscher Van Meegeren imitiert zwar den Maler, benutzt statt Pinsel, Palette und Staffelei jedoch einen Fotoapparat. Die Filmkamera zeichnet also eine Szene auf, in der ein Mann mit einer Fotokamera seinerseits ein Objekt ablichtet. Der Fotograf, der nur einen Teil der Szene fotografiert und sich selbst dabei ausschließt, wird also durch den Film – gleich dem Vorbild Vermeers – wieder eingeschlossen. Qualitativ ändert sich an der Vorlage inso-

37 Woods, Alan: *Being naked playing dead. The Art of Peter Greenaway*. Manchester 1996, S. 57. Es gibt allerdings noch andere Gründe, warum Greenaway sich für dieses Bild Vermeers interessiert, nämlich sein Ausstellen der Inszenierung, der allegorische Charakter und die im Bild angelegte Selbstreflexivität.

38 Schuster, Michael: *Malerei im Film: Peter Greenaway*. Hildesheim u.a. 1998, S. 91.

39 Schuster führt diesen Gedanken ausführlich aus, ebd., S.89ff.

fern nichts, als das Motiv das gleiche bleibt: Ein Beobachter (Maler/Fotograf) wird beim Beobachten beobachtet durch einen Beobachter (Kinozuschauer). Wenn sich hier aber nichts wesentlich verändert, dann muß – um mit McLuhan zu sprechen – das Medium die Botschaft sein.⁴⁰ Der Austausch des Pinsels gegen den Fotoapparat markiert den entscheidenden Unterschied. Und es ist neben vielem anderen auch dieser Unterschied, der durch das Aufkommen neuer Medien entsteht und den Greenaway hier ins Bild setzt. Er zeigt, daß wir durch die Fotografie neue Aspekte der Malerei kennengelernt haben, so wie wir durch den Film die Fotografie neu und anders sehen. Er zeigt aber auch, daß jede Repräsentation einen Rest enthält, der nur durch Reflexion erschlossen werden kann. Die Filmkamera bleibt in der Szene ausgeschlossen. Der Film, dem wir unser ‚besseres‘ Begreifen der Fotografie verdanken, bleibt selbst unbegriffen. Er gibt die Anweisungen, die wir erst dann zu sehen bekommen, wenn wir sie beobachten, anstatt ihnen blind zu folgen. Dazu aber müssen wir den gezeigten fotografischen Produktionsprozeß als Repräsentation des filmischen nehmen, der selbst unsichtbar bleibt.

Digitale Fotografie

Durch die Verschiebungen und Verschachtelungen des Vorbild- und Abbildverhältnisses von Fotografie und Film entzieht Greenaway den analogen Bildern ihr repräsentierende und dokumentierende Funktion. Das kunstvolle Spiel mit dem Spiel-Film beginnt und realisiert sich durch das digitale Bild in neuen Spielräumen. Das digitale Bild ist eine vom Computer generierte Abbildung oder eigenständige Kreation, und es ist opak. Es ist kein Lichtbild mehr und besitzt deshalb auch nicht seine Transparenz; auch nicht die Transparenz, die als Kennzeichen der Aufnahme- und Darstellungsweisen durch die Kamera erzeugt wird, und die, statt die Materialität des Filmischen auszustellen, ihr Ziel in der Illusionierung des Zuschauers sieht. Das digitale Bild kann ein Simulakrum des fotografischen Bildes sein, und der Computer kann es unendlich verändern. Er ist in der Lage, realitätsfremde und -nahe Ansichten ohne Realitätsreferenz zu produzieren. Darin kann man eine „Krise“⁴¹ des dokumentarischen Bildes⁴² sehen. Allerdings öffnet sich der Film – befreit vom Abbildungszwang der analogen Aufzeichnungstechnik – für neue medienästhetische Kategorien.

Mit der digitalen Bildbearbeitung, die von der analogen technischen Repräsentation ähnlichkeitsdeterminierter Bildstrukturen zu einer Transformation in Zahlencodes wechselt⁴³, gewinnt der Film neue Spielräume und Gestaltungs-

40 McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf, Wien 1970, S. 13.

41 Allerdings sind seit den Anfängen der Fotografie bereits Techniken der Bildmanipulation im Einsatz.

42 Prümm, „Die Bilder lügen immer...“, S. 264.

43 Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar 1993, S. 86.

möglichkeiten. Diese haben bei Greenaway insbesondere unter dem Aspekt der Intermedialität Aufmerksamkeit erfahren.⁴⁴

Dies ist nicht verwunderlich, denn die Möglichkeiten, die das digitalisierte Bild bietet, sind vielfältig: Raum und Zeit sind in synthetisch generierten Bildern nicht mehr an Linearität gebunden. Sie verfügen frei über diese Kategorien, über Geschwindigkeit und raum-zeitliche Dimensionen. Das Entstehen einer nicht durch Tiefenwirkung und Raumillusion, sondern durch Oberflächenorganisation und Reizkombination bestimmten digitalen Gestaltung bietet Ansätze für eine grundsätzliche Veränderung des audiovisuellen Erzählens und Darstellens.⁴⁵ Seit 1989 experimentiert Greenaway mit Techniken des High-Definition-TVs und dem Paint-Box-Verfahren, u. a. in der Fernsehserie *A TV DANTE*. In *PROSPERO'S BOOKS* (1991) arbeitet er erstmals mit digitalen Bildcollagen im Kinofilm. Durch diese neu gewonnenen Möglichkeiten der elektronischen Bildgestaltung verändert sich in den digital bearbeiteten Filmen Greenaways vor allem die Darstellung des filmischen Raums durch die innerbildliche Schichtung verschiedener transparenter Bildebenen (Abimierung) oder nicht-transparenter Bildschichten (Inferierung) und der filmischen Zeit durch die Simultaneität verschiedener Handlungsräume. Das visuelle Wahrnehmungskontinuum wird dabei an den Stellen aufgelöst, an denen sich visuelle Verdichtungen befinden. Die Brüche und Irritationen, die durch die Collagen der elektronischen Bildgewebe entstehen, stellen dabei die Materialität des digitalen Bildes aus.

Weniger Aufmerksamkeit als das *Wie* der Greenawayschen Bildgestaltung hat ihr *Was* gefunden. Beschrieben wird, wie Greenaway digitale Verfahren nutzt, nicht aber, wann und wozu. Das ist insofern kein Wunder, als Greenaways Filmbilder selten eindeutige Aussagen suggerieren. Greenaways künstlerisches Programm besteht, um Adornos Urteil über Brecht zu verwenden, eben darin, „Denkprozesse in Bewegung zu setzen, nicht Kernsprüche mitzuteilen“⁴⁶. Trotz allem aber darf man gerade bei Greenaway das *Wie* nicht ohne das *Was* betrachten, denn sonst verliert man jenen konstitutiven Zusammenhang von Form und Inhalt aus dem Blick, dessen Unterstellung seine Filme zur Filmkunst macht.⁴⁷

44 Siehe dazu u.a.: Paech, Joachim: „Paradoxien der Auflösung und Intermedialität“. In: Warnke, *Hyperkult*; auch Spielmann, *Intermedialität*.

45 Hicethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 91.

46 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 54.

47 Diese Unterstellung der Stimmigkeit des Zusammenhangs von Form und Inhalt müßte natürlich selbst erst untersucht werden. Das ist zwar einerseits häufig genug getan und bestätigt worden. Das Problem ist nur, daß dies – ebenso sehr wie es etwas über das Werk Greenaways aussagt – auch als ein Hinweis auf ein grundsätzliches methodisches Problem gelesen werden kann. Denn die Unterstellung eines stimmigen Zusammenhangs ist offensichtlich eine *self-fulfilling-prophecy*, d.h. eine Unterstellung, die sich an beliebigem Material bestätigt. Man kann sich also nur entscheiden und ich entscheide mich – wie die meisten anderen – für Stimmig-

Auf welches *Was* also läßt sich schließen, wenn man berücksichtigt, daß die Unbestimmtheit, mit der Greenaways Filme arbeiten, immer auch Markierungen beinhalten, die einige Bestimmungen näher legen als andere? Ohne diese Frage allgemein beantworten zu wollen, möchte ich nachfolgend eine mögliche Antwort vorstellen. In *PROSPERO'S BOOKS* arbeitet Greenaway mit der *Einbildung* der Fotografie beim Inhalt der 24 Bücher⁴⁸, die der mit magischen Fähigkeiten ausgestattete Prospero mit auf eine Insel retten kann. Die Bücher, die über das laufende Filmgeschehen als Bild im Filmbild gelegt werden, sind nicht transparent wie andere ins Filmbild geschichtete Bilder. Sie erscheinen zum Teil in einer *mise-en-abyme*-artigen Struktur als Verschachtelung zweier Bildebenen übereinander. Das eigentliche Filmbild, in das sie montiert sind, zeigt sich – wenn überhaupt – nur noch um die Bildgrenze des jeweiligen Buches herum. Dabei stoßen die Schichten zweier getrennter filmischer Realitäten aufeinander, und der Bildraum wechselt von einer linearen zu einer simultanen Konzeption. Beide Bilder werden raum-zeitlich vereint. Mittels digitaler Animation wird das jeweils gezeigte Buch geöffnet, um seine Abbildungen zu ‚verlebendigen‘. Der Bildraum verschiebt sich durch die digitale Bildgestaltung von der Raumtiefe zu einer Gestaltung an der Oberfläche. Die animierten Objekte und Figuren bewegen sich innerhalb der Grenzen des Buches. So zeigt Greenaway im Buch *The Autobiographies of Semiramis and Pasiphae* Bewegungsabläufe von einem Mann, der eine Frau zunächst mit einer Kugel und später mit seiner Faust attackiert (vgl. Abb. 1, Bild 5, 6: P. Greenaway: *PROSPERO'S ALLEGORIES: PORNOCRATES* 1988). Die Bewegungsabläufe sind animierte Reihen fotografieren, wie sie Muybridge seit 1878 realisiert hat. Seine Reihen- oder Phasen fotografieren dienten dem Ziel, eine fotografische Wiederherstellung des Bewegungseindrucks zu erreichen.⁴⁹ Die Phasen fotografie zielt also auf die Rekonstruktion der Bewegung anhand von hintereinander geschalteten Momentaufnahmen, die mit kurzen Zeitabständen den Bewegungsablauf eines Objektes aufzeichnen. Dieser erscheint als eine bildliche Aneinanderreihung von herausgehobenen Punkten einer Bewegung. Allerdings: „Herausgehobene Momente sind sie nur, insofern sie auffallende oder singuläre Punkte einer Bewegung sind, nicht aber Aktualisierungsmomente einer transzendenten Form.“⁵⁰ Die Phasen fotografie bringt somit die figurative und zeitliche Differenz durch die Diskontinuität der zerlegten Bewegung der Bilder zur Anschauung. Statt eines kontinuierlichen (Zeit-) Flusses (Film) zeigt sie (Zeit-)Punkte der Bewegung. Sie verdeutlicht demnach die Differenz der Bilder, sie

keit und damit für Kunst. (Zur Definition von Kunst über den Stimmigkeitscode paßt/paßt nicht vgl. Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M. 1995, S. 301ff.).

48 Dies ist eines der für Greenaway typischen Zahlenspiele: Die 24 Bücher des Films verweisen (durch die Art der Inszenierung) auf die 24 Filmbilder pro Sekunde.

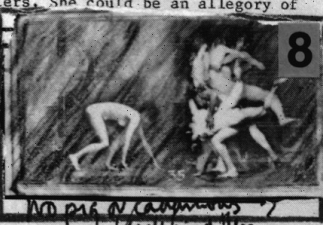
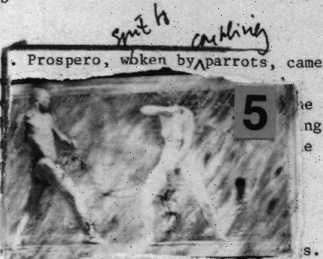
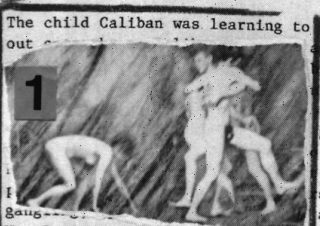
49 Paech, Joachim: „Bilder von Bewegung – bewegte Bilder“. In: Wagner, Monika (Hg.): *Moderne Kunst*. Reinbek bei Hamburg 1991, S.237-263, hier: S. 239.

50 Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt/M. 1997, S. 19.

PORNOCRATES

21

PORNOCRATES



macht den Zwischenraum von einem Foto zum nächsten bewußt, in dem Zeit und Bewegung kontinuierlich fortgeschritten sind. Der zitathafte Bezug auf Muybridges Phasenfotografie reflektiert im Film die optische Täuschung der Bild-Bewegung, die auf dem nicht sichtbaren zeitlichen und figurativen Unterschied von einem Bild zum nächsten beruht. „Nur aus der figurativen Differenz zwischen den schnell aufeinander folgenden stehenden Bildern entsteht der Eindruck von Bewegung, die real im Projektor vorhanden ist, aber unsichtbar bleibt zwischen den Sichtbarkeiten der Bilder, in ihrem Zwischenraum.“⁵¹ Die Bewegungsillusion funktioniert, weil das folgende Filmbild fast eine Verdopplung des vorherigen ist, doch nur fast, denn es erweitert die „partielle Sicht“⁵² des vorangegangenen Bildes, und die Illusion von Bewegung entsteht. Indem Greenaway Phasenfotografien animiert, wird die Diskontinuität in der Bewegungsabfolge durch den zeitlichen Abstand von einer Aufnahme zur nächsten anschaulich. Daß Greenaway sich für die fotografischen Aufzeichnungen von Bewegung interessiert, zeigt sich im selben Buch *The Autobiographies of Semiramis and Pasiphae*, in dem auch die Chronofotografie ins Bild gesetzt wird (vgl. Abb., Bild 1-4, 7, 8: P. Greenaway: PROSPERO'S ALLEGORIES: PORNOCRATES 1988). Eine Frau mit verhülltem Kopf steht zwei Männern gegenüber, die miteinander kämpfen und dabei zu Boden gehen. Dabei zeichnet sich die Spur der einzelnen Bewegungsphasen der kämpfenden und fallenden Körper sukzessiv im Film ab. Die Dauer der Bewegung, d.h. der Verlauf vom Anfang bis zum Ende wird in Form der transitorischen Einzelphasen so dargestellt, daß am Ende der Bewegung alle vorausgegangenen Phasen des Bewegungsablaufs im Filmbild simultan vorhanden sind. Étienne-Jules Marey unternahm mit der Chronofotografie die Vermessung eines Bewegungsablaufes. Das Prinzip der Chronofotografie besteht darin, die Bewegung durch die abgebildete Gleichzeitigkeit von aufeinander folgenden Phasen in einem einzigen Bild darzustellen. Marey versuchte, die Spur sichtbar zu machen, die die Bewegung in einer einzigen Abbildung hinterlassen hat und die auf einen Blick als ihr Muster erkennbar und meßbar sein sollte.⁵³ 1883 gelangen Marey mit dem von ihm erfundenen Chronofotografen, einem Aufzeichnungsgerät, das von einem feststehenden Objektiv die in Folge gemachten Aufnahmen auf einer Platte als Mehrfachbelichtung überlagern konnte, die ersten Chronofotografien.⁵⁴

Die Auseinandersetzung mit digital animierten Phasen- und Chronofotografien beinhaltet zwei medienreflexive Aspekte. Zum einen werden die Anfänge

51 Paech, Joachim: „Das Bild zwischen den Bildern“. In: Ders. (Hg.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität*. Stuttgart, Weimar 1994, S. 163-178, hier: S. 168.

52 Barthes, *Die helle Kammer*, S. 66.

53 Paech, „Bilder von Bewegung...“, S. 240.

54 Frizot, Michel: „Geschwindigkeit in der Fotografie. Bewegung und Dauer.“ In: Ders. (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln 1998, S. 243-257, hier: S. 249.

des Films beobachtet, die Zeit, als die Bilder laufen lernten.⁵⁵ Die Thematisierung der neuen Technik erfolgt auch hier durch einen medienhistorischen Blick auf diejenigen bildlichen und technischen Traditionen, in denen die Filmkunst steht. Greenaway zieht eine Parallele zwischen dem Anfang des Films und dem Beginn seiner Digitalisierung. Die digitalisierten Bilder sind sozusagen noch im Stadium des ‚Anlaufnehmens‘. Zum anderen wird dem analogen filmischen Bewegungsbild, das die zeitliche und figurative Differenz zwischen den einzelnen Filmbildern vertuscht, um die Illusion einer kontinuierlich wahrnehmbaren Bewegung herzustellen, die aus fotografischen Phasenbildern animierte Bewegung gegenübergestellt. Wo im analogen Film der Unterschied zwischen den einzelnen Bildern verdeckt wird, wird hier die Künstlichkeit der Bewegung gerade durch die Kennzeichnung des zeitlichen Abstands und des figurativen Unterschieds von einer Aufnahme zur nächsten besonders betont. Im Fall der animierten Chronofotografie, in der sich die Bewegungsphasen nacheinander im Film entfalten und jede Phase der Bewegung mit ins Filmbild genommen wird, steht der filmischen Bewegungssillusion das Nicht-Verschwinden jedes einzelnen Bewegungsmoments und die daraus folgende Simultaneität der Bewegungsphasen entgegen. Die animierte Chronofotografie zeigt somit die paradoxe Einheit von Simultaneität (am Ende der Bewegungsabfolge sind alle Bewegungsphasen in einem Bild vorhanden) und Nicht-Simultaneität (durch die Entfaltung des Bewegungsablaufes in der Zeit und die sukzessive Entfaltung im filmischen Raum). Sie zeigt die Chronofotografie als Entfaltung der Paradoxie des Films und den Film als Entfaltung der Paradoxie der Chronofotografie. Denn ohne ein Zusammensehen der differentiellen Filmbilder kann keine sinnvolle Rezeption stattfinden. Und ohne eine Zerlegung der Chronofotografie in ein Nacheinander – wie es der Film als eine Aneinanderreihung von Einzelbildern vorgibt – ist auch hier eine sinnvolle Betrachtung unmöglich. In beiden Fällen braucht es ein Drittes, das die paradoxe Einheit von Gleichzeitigkeit und Nicht-Gleichzeitigkeit hervorbringt und entfaltet. Und eben dieses Dritte unterscheidet die (Chrono-)Fotografie vom Film. Im Fall des Films ist das Dritte die Technik. Sie schließt die Einzelbilder automatisch aneinander an und gibt ihre Abfolge vor. Sie verteilt die unterschiedlichen Phasen von Bewegung auf einzelne Bilder und schließt diese unterschiedlichen Bilder auf dem Filmstreifen wieder zusammen. Sie nimmt dem Rezipienten damit nicht nur die Leistung ab, *daß* er die Bilder zu einer einheitlichen Bewegung verknüpfen muß, sondern auch die Entscheidung, *wie* er das zu machen hat, d.h. in welche Richtung die Bewegung verläuft. Im Fall der (Chrono-)Fotografie muß dagegen, um das *daß* und das *wie* zu bestimmen, kulturelles

55 Sowohl Muybridge als auch Marey unternahmen den Versuch, aus ihren Fotografien projektierbare Filme herzustellen; vgl. Hoffmann, Hilmar (Hg.): *Perspektiven. Zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung*. Frankfurt/M. 1986, S. 23.

Wissen sowohl vorhanden sein als auch aktiviert werden. Die Aktualisierung erfolgt einerseits durch Hinweise im Bild und andererseits durch den Kontext, in dem die (Chrono-)Fotografie steht. Beide muß man lesen bzw. überhaupt erst mal sehen können. Und genau diese Leistung technisiert der Film, der damit gegenüber dem bloßen Sehen die durch Kultur zu bestimmenden Freiheitsgrade in einer zusätzlichen Dimension einschränkt. Oder anders herum formuliert: Beim Film reicht es aus, die Brüche in und zwischen den Bildern zu zeigen, um den Betrachter auf seine Eigenleistung aufmerksam zu machen. Dagegen muß zum Beispiel bei der Abbildung *PROSPERO'S ALLEGORIES: PORNOCRATES* noch die Reihenfolge der chronofotografischen Bilder 1-4, 7, 8 verändert werden, um den gleichen Effekt zu erzielen. Wo beim Film kulturelles Wissen nur benötigt wird, um die Brüche zu glätten, muß eine Kultur des Sehens zusätzlich auch eine zeitliche Ordnung bestimmen. Diese kulturelle Leistung der Ordnungsbestimmung macht der Film unnötig.

Insofern ‚vernichtet‘ der Film Kultur.⁵⁶ Die Wiedereinführung dieser Kultur in den Film erfolgt durch einen Komplexitätsaufbau, der die Reduktion dieser Komplexität nicht nur dem Zuschauer (und seinem kulturellen Wissen) selbst wieder zuschiebt, sondern diese Leistung für ihn auch beobachtbar macht. Die digitale Bildgestaltung bietet Greenaway eine Möglichkeit, in den Film Komplexität ein- und vorzuführen. Der Zuschauer wird durch diese Komplexität – z. B. durch die Schichtung des Filmraums – zur Selektion, zum Auswählen gezwungen. Er muß sich selbst seine Perspektive erarbeiten. Dabei wählt der Rezipient nicht nur, sondern wird auch mit der Tatsache konfrontiert, *daß* er (aus)wählen muß, indem er sich z. B. für einen Rahmen, eine Bildschicht entscheiden muß. Der Anspruch, daß Bilder etwas zeigen, daß sie offenbaren, daß sie Erkenntnis stiften sollen, geht deshalb auch den digitalen Bildern von Peter Greenaway nicht verloren, weil sie die zum Betrachten von Filmen notwendige Kultur nicht einfach aus-, sondern als Ausgeschlossenes einschließen. Bei Greenaway etabliert die Kultur durch den Film also keinen kulturfreien Raum.

56 Der Kulturbegriff, der hier an- aber nicht ausgeführt ist, versteht Kultur als Börse, an der die Optionen für Paradoxieentfaltung gehandelt werden (Luhmann, Niklas: „Die Paradoxie der Form“. In: Baecker, Dirk (Hg.): *Kalkül der Form*. Frankfurt/M. 1993. S. 197-212, hier: S. 209), d.h., als eine auf der Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung angesiedelte Gedächtnisoperation, die Unbestimmtes unbestimmt bestimmt (Baecker, Dirk: *Fünf Aufsätze zur Kultur*. In: *Wittener Diskussionspapiere* (1998), Nr. 3. Oder kürzer: „Culture is bias“ (Mary Douglas).