

Joachim Paech

Das Medium formuliert, die Form figuriert.
Medium, Form und Figur im intermedialen Verfahren.¹



1. Abb. Barbara Hlali: PAINTING PARADISE

Ein kurzer Film mit dem Titel PAINTING PARADISE aus dem Jahr 2008 von Barbara Hlali zeigt mit Mitteln der Malerei bearbeitete dokumentarische Bilder aus dem Irak. Wir sehen, wie Mauern im Film mit friedlichen Bildern von Palmen angemalt werden, was auf das PAINTING PARADISE hindeutet, das offenbar den grauen Alltag und die Spuren des Krieges verdecken soll. Aber auch der (schwarz/weiße) Film selbst ist stellenweise übermalt: Panzer, die durch das Bild fahren, haben sich in bunte Lastwagen verwandelt, Uniformen von Soldaten sind unter freundlichen Sommerkleidern der vorübergehenden Menschen sichtbar. Der Film wiederholt »als Film«, was er zugleich dokumentiert, dass im Irak die Folgen von Krieg und Gewalt notdürftig übertüncht werden, so, wie der Film selbst seine Bilder mit freundlichen Farben und Formen übermalt, in denen doch die Wirklichkeit des Krieges erkennbar bleibt. Diese Praxis, Film und Malerei zu verbinden, werde ich im Folgenden als *intermediales Verfahren* behandeln, wobei das Zusammenwirken von Film und Malerei nur eines unter vielen anderen Möglichkeiten intermedialer Verfahren des Films (und ...) ist. Die Verbindung von Malerei (oder Farbe) und Film hat eine lange Tradition, auch ohne dass von einem intermedialem Verfahren die Rede war. Seit Georges Méliès wurden Filme handcoloriert, und die Avantgarden haben den künstlerischen (gegen den kommerziellen literarischen) Film durch die Nähe zur Malerei ausgezeichnet. Walter Ruttmann zum Beispiel, der in seinen ersten Filmen etwas Ähnliches gemacht hat, indem er wiederholt bemalte Glasplatten tricktechnisch abgefilmt hat, sprach »von einer ganz neue(n) Kunst. Nicht etwa ein neuer Stil oder dergleichen. Sondern eine allen bekannten Künsten verschiedene Ausdrucksmöglichkeit,

¹ Gedruckt erschienen in: Thomas Becker (Hg.): Ästhetische Erfahrung der Intermedialität. Zum Transfer künstlerischer Avantgarden und ‚illegitimer‘ Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet. Bielefeld (transcript), 2011, S.57-74

eine ganz neue Art Lebensgefühl in künstlerische Form zu bringen, Malerei mit Zeit² sei auf diese Weise entstanden. Eine künstlerische Praxis, die Malerei, wurde mit dem Film um einen die Grenzen der Malerei überschreitenden Faktor, die Zeit, erweitert und zu einer gänzlich anderen, neuen Kunst als Ausdruck einer neuen Zeit erklärt. Warum sprechen wir von Intermedialität, wo Ruttmann eine neue Kunst schaffen wollte? Und was heißt hier *Intermedialität*, wenn es sich bei PAINTING PARADISE nicht einmal mehr um Film, wie ihn Ruttmann in seiner materialen Konsistenz zugrunde gelegt hat, handelt, sondern um elektronisch aufgezeichnete analoge oder sogar digitale Bewegungsbilder, die in der Verbindung mit Malerei – und was heißt hier Malerei? – etwas Neues ergeben, was schließlich digital aufgezeichnet und per DVD wiedergegeben wird? Während Ruttmanns Verfahren der filmischen Aufzeichnung bemalter Glasplatten auf Zelluloid und deren Projektion durchaus als intermediales Verfahren der Verbindung zweier materialer künstlerischer Praxen, also Pinsel und Farbe einerseits und Fotografie andererseits, im filmischen Bewegungsbild anzusehen wäre, von ihm aber synthetisierend als neue Kunst deklariert wird, könnte der Film von Barbara Hlali wesentliche Voraussetzungen dafür vermissen lassen, überhaupt von einer Beziehung zwischen den Medien Film und Malerei sprechen zu können, wenn man im Film nicht nur bestimmte malerische oder filmische Formen wieder erkennt, sondern mit Medien ganz konkrete materiale Grundlagen für unterschiedliche künstlerische Verfahren meint, die in ihrer Verbindung diese Formen erst hervorbringen, im vorliegenden Verfahren als Medien (Malerei und Fotografie) diese Rolle womöglich gar nicht mehr spielen, sondern nur noch als *Formzitate*³ übernommen werden? Wann also spricht man von einer neuen (auch digitalen) Kunst, die ihre medialen Differenzen in sich aufgehoben und wann sollte man explizit von intermedialen Verfahren sprechen, die einer künstlerischen Praxis ihren Stempel aufgedrückt hat? Deutlich ist, dass man noch immer nicht oder sogar immer weniger, je mehr analoge durch digitale Verfahren abgelöst werden, voraussetzungslos von Intermedialität sprechen kann. Ich werde daher zunächst zu begründen versuchen, wann und warum es Sinn macht, in einem bestimmten Kontext den Begriff Intermedialität zu verwenden. Ähnliches gilt für *Intermedialität als Verfahren*, in dem Formprozesse beobachtbar sind, die auf bestimmte mediale Eigenschaften zurückzuführen und von einer Ebene der Figuration zu unterscheiden sind. Abschließend soll noch einmal die Praxis der gemalten oder übermalten Filme exemplarisch für die Intermedialität als Verfahren am Beispiel von PAINTING PARADISE von Barbara Hlali diskutiert werden.

² Walter Ruttmann: »Kunst und Kino (1919/20)«, in: Jeanpaul Goergen (Hg.): *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*, Berlin (Freunde der Deutschen Kinemathek) 1989, S.74.

³ Vgl. Andreas Böhn (Hg.): *Formzitat und Intermedialität*, St.Ingbert 2003.

I.

Ich gehe davon aus, dass (diskursgeschichtlich) die Rede von der Intermedialität als Beobachtung und Beschreibung für Repräsentationen im kulturellen Umfeld erst neueren Datums ist, seit in einem umfassenderen Sinne von Medien gesprochen wird und es folgerichtig auch zu einer Medienwissenschaft gekommen ist. Medium (zum Beispiel im okkultistischen Sinne) oder *intermedia* (als künstlerische Strömung der Moderne) hat es auch vorher schon gegeben – Intermedialität im aktuellen semantischen Feld Medium ist neu.⁴ Wenn Walter Ruttmann die Verbindung von Malerei und Film in den 1920er Jahren synthetisierend als neue Kunst bezeichnet, dann war das genau die Ebene, auf der die neue Verbindung traditioneller und technisch-apparativer Verfahren angeordnet werden konnte, um ihr künstlerisch Geltung zu verschaffen. Ein Film wie LICHTSPIEL OPUS I von 1921 mit der Musik von Max Butting mit seinen rhythmisch schwellenden farbigen Formen konnte nur als Werk seines Autors als Maler und Filmemacher wahrgenommen und künstlerisch ernst genommen werden. Als Werk zielt es auf eine neue Einheit, die in den traditionellen Ordnungssystemen (Kunstgeschichte, Katalog etc.) identifizierbar ist. Während der Film als Massenware sich der Kunst mit ihren kulturellen Barrieren deutlich entzog (und heute auch zu 80% verschollen ist), hat sich der Film mit kulturellen Ansprüchen, die auch von der Literatur geborgt sein konnten, bemüht, als Kunst und Werk in einem Ordnungssystem wahrgenommen zu werden, in dem die Abgrenzung, also ausdrücklich die Differenz zwischen den Werken ihre Identität garantiert. Dieses traditionelle Begehren der Kunst hat dem Film Anerkennung verschafft und das Überleben in seinen besonderen Werken mit entsprechender Signatur (Titel und Autorennamen) ermöglicht (während alle anderen Filme in der Regel zerstört und zum Beispiel als Schuhcreme recycled wurden).

Der Film im Kontext der traditionellen Darbietungsform Theater, im *Filmtheater* also, hat seiner Wahrnehmung als Kunst Vorschub geleistet. Das neue Leitmedium seit der Mitte des 20. Jahrhunderts, das Fernsehen (auch das Radio), hat eine neue Eigenschaft mitgebracht, seine netzförmige Struktur als Massenmedium. In ihr haben die Künste, sofern sie als kulturelle Ereignisse auf Information und Öffentlichkeit angewiesen sind, ihren neuen Ort gefunden, der sie zugleich verändert hat. Die Wahrnehmung der Kunst ist wie das Medium, das sie darstellt, netzförmig, ihre gemeinsame Struktur ist der Text, ihr Material sind Zeichenrelationen. In den 1960er bis 1980er Jahren ist es der Text, vom singulären Text bis zur universellen Textualität der Kultur, der die Anschlüsse unter den kulturellen

⁴ Vgl. Joachim Paech: *Warum Medien?* Konstanz 2008.

Ausdrucksformen strukturiert. Intertextualität beschreibt sowohl die Beziehung zwischen Literatur und Film als auch zwischen Filmen und Fernsehprogrammen, in denen Filme inzwischen überwiegend erscheinen. Bevorzugtes Paradigma der textuellen Beziehungen ist die Narration, die Anschlüsse bis zur Psychoanalyse gewährleistet; problematisch in diesem Kontext bleibt die Bildlichkeit des Films, die, wie die Metapher im literarischen Text, in intertextuellen Beziehungen fremd bleibt oder störend wirkt, weil sie offensichtlich quer zur bloßen Textualität anders begründet und angeordnet ist. Die *Große Syntagmatik* der bedeutendsten semiotischen Filmtheorie dieser Epoche von Christian Metz hat im Sinne einer Grammatik sequenzielle Raum-, Zeit- und Handlungseinheiten angeordnet, nicht jedoch die Elemente, die sichtbar und hörbar den Raum ausmachen, die Zeit füllen und die Handlung vor allem in der Zwischenzeit zwischen den Räumen jenseits von Fabel und Sujet verorten. Die Beobachtung intertextueller Beziehungen auf der universellen Ebene der Zeichenrelationen konnte auf ideale Weise die Arbeit jedweder Texte an ihren Bedeutungen ›lesbar‹ machen; was ihr vollständig entging, war die materiale Spezifik der Textgenerierung oder der Anteil nicht-semiotischer Voraussetzungen an der Generierung von Formen, die erst im Netz ihrer Verbindungen textuell relevant wurden. Anfang der 1980er Jahre hat dann das Wort von der Medienvergessenheit der Texte die Runde gemacht. Seitdem sind wir endgültig im Medienzeitalter angekommen. Wenn von nun an kulturelle Phänomene hinsichtlich ihrer medialen Eigenschaften beurteilt werden, dann macht das ihre semiotische oder textuelle Betrachtung nicht überflüssig, relativiert sie jedoch und reduziert ihre Relevanz auf bestimmte Bereiche (um Beispiel die Narrativik, die immer noch textuell sinnvoll behandelt wird). Gegenüber dem Allgemeinen intertextueller Beziehungen (Text soll für Filme, Literatur, Fotografien etc. derselbe sein) betont die Beobachtung ihrer Intermedialität die Besonderheit der für die Generierung der jeweiligen Formen und ihrer Relationen untereinander vorausgesetzten medialen Eigenschaften, die sie in ihrem Zusammenwirken unterscheidet.

Ein Beispiel mag diese Verschiebung veranschaulichen. Für die intertextuelle Analyse von Filmen spielte es keine Rolle, ob der Film im Kino projiziert wurde oder im Fernsehen gesehen oder per Videorecorder analysiert wurde. Der Unterschied ermöglichte vor allem ein intensiveres Eindringen in die textuelle Struktur des Films per Videorecorder, wo der Film auch gegen seinen zeitlichen Verlauf angehalten und wie ein Buch gelesen werden kann, ohne dass eine mediale Differenz der technischen Darstellung des Films ins Gewicht fällt. Eine intermediale Analyse muss sich dafür interessieren, dass (analoger) Film im Kino nicht derselbe ist wie im Fernsehen oder auf VHS, geschweige denn DVD. Die fotografische Hervorbringung filmischer Formen des Bewegungsbildes kehrt elektronisch nur scheinbar

wieder, nämlich als bloße Form, die in ihrem neuen Medium reformuliert dennoch ganz andere Verbindungen mit Formen anderer medialer Hervorbringung eingehen kann, als das beim fotografischen Film der Fall ist. Auf der Ebene der Intermedialität wird der Einfluss medialer Differenz auf die beobachtbaren Formprozesse hervorgehoben, was gegenüber der Horizontalität textueller Beziehungen (die ebenfalls Tiefenstrukturen kennen) die Betonung vertikaler Verbindungen und Schichtungen bedeutet. Palimpsestartige Figuren medialer Schichten werden wiederum in Bildern und ihren Verbindungen deutlicher als in bildlosen Texten. Es ist paradox und doch symptomatisch, dass ausgerechnet unter der Dominanz des universellen Mediums des Computers, der jede mediale Form ohne Rekurs auf ein anderes generierendes Medium darstellen kann und nur Formprozesse kennt, die mediale Differenz als Form im intermedialen Verfahren eine so besondere Rolle spielt, weil nur so mediale Differenzen formuliert werden können. Andererseits wird auf diese Weise das intermediale Verfahren als Formprozess auf kulturelle Phänomene im engeren Sinne festgeschrieben. Wir werden kaum die Verbindung von einem Flugzeug und einem Schiff im Flugboot intermedial beschreiben, sondern von einer hybriden Technik sprechen. Die Fotografie eines Flugbootes in einem Roman über die Luftfahrt würde dagegen einem intermedialen (ebenso einem intertextuellen) Verfahren zwischen einem fotografischen und einem literarischen Medium entsprechen. Das entsprechende Buch (*hardware*) hätte, wenn es verfilmt würde, nicht unmittelbar mit Intermedialität zu tun, wohl aber das Literarische der Vorlage (*software*), das durch das gedruckte Buch formuliert unabhängig vom Thema im Film mehr oder weniger deutlich reformuliert und was die Fotografie betrifft, sogar auf der Oberfläche des Films wiederholt werden kann.

Was bedeutet es, vom intermedialen Verfahren als einem Formprozess zu sprechen, wenn doch der Verweis auf das Mediale gerade die Einbeziehung medialer, meist auch materialer Eigenschaften der Hervorbringung von Formen meint?

Medien sind Mittel zum Zweck. Sie sind niemals als sie selbst, sondern im anderen, das sie ermöglichen und von dem aus sie erst lokalisiert werden können, bestimmbar. Medien, sagt Niklas Luhmann⁵, sind in den Formen, die sie ermöglichen, beobachtbar, weil sie auf der anderen Seite der Form wiederum als (zweiseitige) Form beobachtet werden können: Als mediatisierte Form und als Form ihres Mediums, was ihre grundsätzliche Reflexivität zur Folge hat. Medien sind keine Objekte, sondern Bedingungen oder Möglichkeiten ihrer Formprozesse und deren Beobachtung. Daraus folgt die »Einsicht, dass die Unterscheidung von Medium und Form selbst eine Form ist – eine Form mit zwei Seiten, die auf der einen

⁵ Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1995.

Seite, auf der Form-Seite, sich selbst enthält.«. Das bedeutet also, »dass die Unterscheidung in sich selbst wieder eintritt, in sich selbst auf einer ihrer Seiten wieder vorkommt«. ⁶ Diese reflexive Konstruktion des Medium/Form-Verhältnisses versuche ich dadurch zu verdeutlichen, dass ich diese Seite der in sich wiederholten Form ›Figur‹ und den Prozess ihrer Formulierung ›Figuration‹ nenne. Im Unterschied zur Form, in der sich das Medium formuliert, operieren Figuren von vornherein auf der Formseite des Mediums. Man kann also sagen, dass das Medium Formen ermöglicht, in denen es einerseits anschaulich wird und wo auf der anderen Seite der Form diese sich als diese oder jene Figur unterscheidet. Die Form bleibt auf das Medium bezogen, das sie formuliert (ähnlich der Gestalt im Verhältnis zum Grund in der psychologischen Gestalttheorie). Die Figur ist auf die Form bezogen, die sich im Prozess der Figuration differenziert (in diesem Sinne ist die Form auch wieder Medium der Figur, wie zum Beispiel bei Kippfiguren). Eine der Figuren in diesem Prozess ist der Vorgang reflexiver Formbildung selbst. Mediale Formprozesse können auf diese Weise selbst in der Figuration ihres Verfahrens anschaulich (ästhetisch) werden. Intermedialität als Verfahren ist daher als eine bestimmte Figur(ation) medialer Formprozesse zu beschreiben, nämlich als Wiederholung oder Wiedereinschreibung eines Mediums als Form in die Form eines (anderen) Mediums, wo das Verfahren der Intermedialität figuriert, also anschaulich wird und reflexiv auf sich selbst als Verfahren verweist.

Der in diesem Zusammenhang verwendete Begriff *Verfahren* stammt von den russischen Formalisten aus den 1920er Jahren. Dort bedeutet Verfahren in der Kunst (Sklovskij⁷), dass alle Elemente, die zur Konstruktion von Bedeutung beitragen, so eingesetzt werden, dass sie auf sich selbst als Verfahren zurückverweisen, zum Beispiel als Verfahren der Verfremdung, wodurch die eingesetzten künstlerischen Mittel selbst kenntlich werden. So kann die diskursive Ebene der Kontinuität und Kausalität, die unmittelbar transparent zur lesbaren Bedeutung ist, durch figurale Elemente wie Metaphern unterbrochen werden, die den Zugang zur Bedeutung erschweren und zunächst auf sich selbst als Figuren der Rede verweisen. Verfremdung (*ostranenie*) und erschwerte Form (*zatrudnenie*) sind zwei Verfahren, mit denen literarisch oder filmisch (auch in allen anderen Künsten, zum Beispiel auf dem Theater Bertolt Brechts) die Elemente sichtbar gemacht werden, die zur jeweiligen Konstruktion von lesbarer, sichtbarer etc. Bedeutung eingesetzt werden und die mitgelesen oder mit gesehen werden müssen. Man kann derartige Verfahren durchaus als Stil-Figuren bezeichnen, wenn

⁶ Ebd. S. 169.

⁷ Viktor Sklovskij: »Die Kunst als Verfahren«, in: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus*, München 1971, S.3-35.

sie zum Beispiel zu einem erschwerten Stil beitragen. Als Stilfiguren sind sie isolierbar und als Figuren eines literarischen oder filmischen (etc.) Verfahrens beschreibbar.

Intermedialität als Verfahren der Literatur, des Films oder kultureller Hervorbringungen überhaupt beruht auf einem Formprozess, in dem sich die beteiligten Medien formulieren und auf einem Prozess der Figuration, in dem die Intermedialität selbst als eine Figur unter anderem beobachtbar und beschreibbar ist. Intermedialität habe ich als Wiederholung oder Wiedereinschreibung a.) eines Mediums als Form in b.) die Form eines (anderen) Mediums definiert, als eine mediale Konstellation also, in der a.) dasselbe oder ein anderes Medium als Form (oder Formulierung) in b.) demselben oder einem anderen Medium als Form wiederkehrt. Diese Wiederholung auf der Formseite des Mediums ist das reflexive intermediale Verfahren, das als ein figuraler Prozess beschrieben werden kann, wenn die figurale Ausdifferenzierung der Formseite reflexiv auch das Verfahren selbst als eine Figur enthält. Es handelt sich dann um eine besondere (reflexive) Figur, die auf sich selbst verweist und daher als Störung im Formbildungsprozess erfahren wird, der in der (klassischen) Regel seine (medialen und auch formalen) Voraussetzungen unsichtbar macht.

II.

Beispiele aus der Filmgeschichte sollen diesen Vorschlag für die Beschreibung von Intermedialität als Verfahren anschaulicher machen, die sich im vorliegenden Rahmen auf die intermediale Konstellation Malerei und Film beziehen. In diesem Zusammenhang wird dann PAINTING PARADISE von Barbara Hlali noch einmal eine besondere Rolle spielen.

Die Beziehung zwischen Malerei und Film beginnt eigentlich schon mit der Konkurrenz der Malerei zur Fotografie. Beide, das künstlerisch handwerkliche und das technische Abbildungsverfahren, sind am Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Bewegungsbild, der bewegten Abbildung von Bewegung, konfrontiert. Die Fotografie wird zum Bestandteil dieser neuen kinematographischen Technik, während die moderne Malerei im Futurismus, Kubismus etc. eigene, medienspezifische Möglichkeiten der Darstellung von Bewegung sucht. Diese beiden Tendenzen verbinden sich auf der Seite der Kinematographie in den Filmen der verschiedenen Avantgarden der 1920er Jahre, dem *Absoluten Film* oder *cinéma pur*, wozu auch Walter Ruttmanns OPUS 1, von dem schon die Rede war oder die Filmexperimente des Bauhauses (Moholy-Nagy⁸) etc. gehören. In diesem Kontext ist das Verhältnis von Malerei und Film explizit Thema, die Malerei will sich im Film als ›Malerei in Bewegung‹ fortsetzen, während der Film die Malerei für die Dominanz des Visuellen (gegen das Narrative) in

⁸ Laszlo Moholy-Nagy: *Malerei, Fotografie, Film*, Mainz, Berlin 1967.

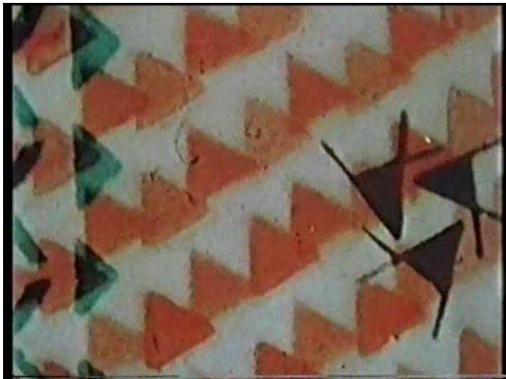
Anspruch nimmt. Darüber hinaus hat der Film intermediale Beziehungen immer dann gesucht, wenn bestimmte Ansprüche durch die Kinematographie selbst nicht befriedigt werden konnten, der als ›mangelhaft‹ empfundene Film bei anderen Medien (!) Mittel zur Vervollkommnung ausborgen musste. Das betrifft die Vertretung des gesprochenen Dialogs durch die Schrift im Stummfilm oder die Kombination des stummen Films mit dem Phonographen, bis die Tonspur unmittelbar Bestandteil des Films wurde. Und das betrifft die Farbe⁹, die dem Film so lange ›von außen‹ hinzugefügt wurde, bis der Farbfilm von vornherein über eigene Techniken der Wiedergabe einer bunten Wirklichkeit verfügte. Jedes Mal wurde die Kombination unterschiedlicher Medien oder künstlerischer Verfahren immer dann als eine eigene Figur ihres intermedialen Verfahrens hörbar oder sichtbar, wenn die Synchronisation von Phonograph nicht gelang oder die kolorierten Filme mehr Farbrauschen als farbige Bilder enthielten. Die Kolorierung der frühen Stummfilme wurde am filmischen Fließband mühsam mit der Hand aufgetragen, später durch ein Maskenverfahren und Viragierungen industrialisiert. Bis dahin war jedoch der Farbauftrag von der Figur, die eingefärbt wurde, zu unterscheiden, Farbe und dargestellte Figur wollten nicht verschmelzen, die Intermedialität zwischen beiden medialen Seiten Film und Malerei wurde als Verfahren (Kolorierung) wiederum zu einer reflexiven Figur, in der das Verfahren figuriert und beobachtbar ist und lange als Störung empfunden wurde, bis es heute einen eigenen ästhetischen Reiz ausmacht. Um es mit der bekannten Formel zu beschreiben: Das Medium (Film) formuliert sich in der kinematographischen Form des projizierten Bewegungsbildes, das wiederum figural differenziert erscheint und in das die Form eines anderen Mediums, der Malerei, als Farbauftrag eingefügt ist. Es ist deutlich, dass auf der figuralen Ebene die Synchronisation beider Formen ihrer Medien im Verfahren der Handkolorierung nicht vollständig gelingt, was zur Figuration der Beziehung, also Beobachtung des Misslingens als Figur (Rauschen, Störung) Anlass gibt, wo das intermediale Verfahren der Verbindung zwischen Malerei und Film zu einer eigenen Figur wird.



2. Abb. Oskar Messter: SALOMES TANZ

⁹ Vgl. Gert Koshofer: *Color. Die Farben des Films*, Berlin 1988.

In einem gewissen Sinne kann das Verfahren des amerikanischen Avantgardefilmers Len Lye hier direkt anschließen. Len Lye hat direkt mit Farbe auf den transparenten Rohfilm gemalt (es gibt in anderen Filmen auch Übermalungen von bestehenden dokumentarischen Filmaufnahmen). Langgezogene Farblinien und Formen, die Bild für Bild mit Masken auf den Film übertragen wurden, wechseln sich im musikalischen Rhythmus ab. Die Intermedialität von Malerei und Film (und Musik) figuriert nicht mehr im Film selbst als Störung aus unvollkommener Synchronisation beider medialer Formseiten, der Film strebt vielmehr eine neue Synthese aus Malerei und rhythmischer Bewegung an. Die (gewollte) Differenz liegt in der Beziehung zur generellen Vorstellung vom Medium Film in der Form des fotografischen Bewegungsbildes zur malerischen Visualisierung abstrakter *Farbklänge* im Film von Len Lye.



3. Abb. Len Lye: COLOR FLIGHT

Wie im frühen Verfahren der Kolorierung wurde auch hier die Farbe direkt auf das Filmmaterial aufgetragen, das heißt das intermediale Verfahren der Einfügung einer anderen medialen Form (der Malerei) in eine vorausgesetzte mediale Form (des Films) hat hier handwerklich funktioniert, die Materialität als mediale Eigenschaft beider Formen (Film und Farbe) drückt sich in der Figur der intermedialen Konstellation aus. Allerdings ist das von Len Lye erarbeitete ›Original‹ noch nicht der Film, der vorgeführt werden kann (während die handkolorierten frühen Filme als Unikate projiziert werden mussten). Eine wesentliche Eigenschaft des kinematographischen Mediums ist, als Licht- und Bewegungsbild projiziert zu werden. Von dem bemalten Film muss eine optische Kopie hergestellt werden, die im materialen Sinne nur noch ›Film‹ ist und von der Malerei nur die Form ihrer medialen Voraussetzungen behalten hat. Als Form verweist das Gemalte auf den medialen Prozess der Malerei zurück. In der Projektion auf der Kinoleinwand sind schließlich nur noch ›Lichtbilder in Bewegung‹ zu sehen, die sich unter anderem der medialen Form verdanken, in denen die Malerei und der fotografische Film intermedial figurieren.

Die Abstraktion von den materialen Bedingungen der vorausgesetzten Medien wird noch einmal übertroffen von der elektronischen Projektion (Beamer) fotografischer Filme, die als digitale Datensätze, die von einem Computerprogramm codiert auf einen digitalen Datenträger, eine DVD, gebrannt und von dort abgerufen und per Videosignal wiedergegeben werden. Alles, was von den materialen Eigenschaften der vorausgesetzten Medien Film und Malerei geblieben ist, sind Formen, in denen diese Eigenschaften nur noch wie Formzitate ihrer Medien dargestellt werden. Die Form, in der das Medium Film ursprünglich erscheint, ist eine andere, spezifische, im Verhältnis etwa zum rein digitalen Bewegungsbild, weil sie auch die medialen Eigenschaften, denen sie sich verdankt, transportiert. Die apparative Mechanik und Fotochemie werden unweigerlich mit formuliert, Eigenschaften, die wiederum digital als bloße Formen wiederholt werden können, mit denen Film im digitalen Medium figuriert. So wird in hochauflösenden digital produzierten Filmen das Filmische als mediale Form dadurch wieder her- und dargestellt, dass bestimmte mediale Eigenschaften des fotografischen Films reformuliert werden wie Unschärfen durch Körnung oder unvermeidliche mechanische Abweichungen in der apparativen Filmprojektion etc.¹⁰ Auf diese Weise entsteht die Anmutung eines kinematographischen Films in seiner digitalen Computerproduktion.

Auf dieser Ebene interessant sind Filme, die von vornherein graphische mit kinematographischen medialen Formen im Prozess der digitalen Konstruktion des Bewegungsbildes verbinden. Während ein Film wie *WHO FRAMED ROGER RABBIT?* (Robert Zemeckis 1988) die Verbindung von Animations- und Realfilm noch weitgehend mit analogen Verfahren bewerkstelligte, wird heute fast jeder Spielfilm aus Computergraphik für Trickaufnahmen und Realfilm zusammengesetzt. Anders als bei *ROGER RABBIT*, wo die unorganische Verbindung zweier unterschiedlicher medialer Formen als Figuration ihres intermedialen Verfahrens nicht nur beibehalten wurde, sondern für die Ästhetik des Films wesentlich ist, wird in der Regel des fotografisch realistischen Films versucht, die computergraphischen Anteile in ihrem realistischen Effekt zu verbergen. Sie funktionieren, wenn man sie nicht sieht oder nur erahnt, weil die Dinosaurier in *JURASSIC PARK* (Steven Spielberg 1993) aus bekannten Gründen nun mal nicht auf derselben medialen Ebene wie die Gruppe von Menschen fotografisch verfilmt werden konnten.

¹⁰ Vgl. Stefanie Stalf: »Von Heuschrecken und Pixeln – Was haben Visual Effects mit Wahrnehmungspsychologie zu tun?« in: Peter C. Slansky (Hg.): *Digitaler Film – digitales Kino*, Konstanz 2004, S.211-221, sowie Barbara Flückiger: »Zur Konjunktur der analogen Störung im digitalen Bild«, in: Jens Schroeter, Alexander Böhnke (Hg.): *Analog / Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld 2004, S.407-428.

In den letzten Jahren sind vermehrt Filme in die Kinos gekommen, deren ästhetischer Reiz wesentlich von ihrer graphischen Anmutung bestimmt wird, zumal wenn gezeichnete Medien wie Comics intermedial in ihren Formen zitiert werden. In den meisten Fällen handelt es sich um digital überarbeitete Realfilme, zum Beispiel in *SIN CITY* (Robert Rodriguez, nach einem Comic von Frank Miller, 2005) oder Filmen von Richard Linklater. Auch hier entstehen in der Kombination einer fotografischen mit einer (computer-)graphischen medialen Form Figurationen ihrer Intermedialität, besonders dort, wo trotz der graphischen Anmutung fotografisch-realistische Figuren und Bewegungen erkennbar bleiben. Linklater hat seinen Film *WAKING LIFE* (2001) komplett mit Hollywood-Stars wie Ethan Hawke und Julie Delpy gedreht, bevor er den Film computergraphisch überarbeitet hat. Die fotografische Voraussetzung bleibt erkennbar, zumal wir aus Erfahrung wissen, dass reine Computeranimationen gegenüber fotografisch-realistischen Bildern, wenn sie das Anspruchsniveau definieren, noch immer unvollkommen bleiben. Hier dagegen wird die computergraphische Überzeichnung und Übermalung als besonderer ästhetischer Effekt deutlich herausgestellt.



4. Abb. Richard Linklater: *WAKING LIFE* (Musikalischer Prolog)

Was bedeutet es also für die Frage nach dem intermedialen Verfahren, wenn die Verbindung von Film (Kinematographie) und Malerei nur noch mediale Formen zitiert, um sie für einen visuellen Effekt in Beziehung zu setzen, ohne dass noch auf die tatsächlichen medialen Voraussetzungen zurückgegriffen wird? Fotografischer Film, Malerei, Farbe sind nur mehr reine Datenkombinationen, deren codierte Anordnung in Programmen das auf einer Oberfläche sichtbar (und hörbar) macht, was schließlich als malerisch überarbeiteter Film erkennbar ist. Kann man noch von *Intermedialität* sprechen, wenn *Medien* nur noch als Formen ihrer digitalen Programme verfügbar sind? Ich glaube, dass man Jens Schröter recht geben muss, wenn er sagt: »Intermedialität, wie wir sie heute verstehen, weiß um die

Simulierbarkeit jeder Form medialer Eigenschaften durch ihre digitale Programmierung. Sie rekonstruiert in einer symbolischen Darstellung Formen, die auf das Zusammenspiel unterschiedlicher Medien, die sich in ihr formulieren, verweisen. Ein Film zum Beispiel transportiert auch dann noch Formen der medialen Eigenschaften von Fotografie und Mechanik der Kinematographie, wenn er zum Beispiel im Fernsehen elektronisch projiziert oder gar mit Video elektronisch produziert und digital auf DVD aufgezeichnet worden ist; zugleich übernimmt er Eigenschaften dieser neuen medialen Umwelt, die er ebenso formuliert«. ¹¹ Gleiches müsste auch für die Malerei gelten, wenn sie digital mit einer ebenfalls digitalisierten Filmaufzeichnung verbunden wird.

Das folgende Beispiel einer digitalen Einfärbung eines schwarz/weiß gedrehten (Stumm-)Films kann verdeutlichen, dass der Computer als Medium wiederum eigene Eigenschaften in diesem intermedialen Prozess artikuliert. Es handelt sich um den Prolog zu Luis Bunuels UN CHIEN ANDALOU (1928), der gegen die heftigen Proteste der Filmpuristen im Computer zu einem Farbfilm gemacht wurde. Tatsächlich wirkt die Farbe hier sehr ›malerisch‹, ihr ist gegenüber der handwerklichen Einfärbung der Ursprung im Computer deutlich anzusehen, schwarz/weißer Film und Farbe bleiben durchweg wie zwei unterschiedliche Modalitäten erkennbar. Diese Differenz kann durchaus als Figuration eines intermedialen Verfahrens angesehen werden, in dem beide Medien, Film und Malerei, in Formen ihrer Eigenschaften vom Computer formuliert werden.



5. Abb. Luis Bunuel: UN CHIEN ANDALOU

In der spezifischen Art und Weise seiner Produktion nun ist das eingangs bereits angekündigte Filmbeispiel PAINTING PARADISE (2008) von Barbara Hlali als eine Zwischenform zwischen elektronisch analoger und digitaler Bearbeitung von besonderem Interesse. Der Kurzfilm ist auf dem *European Media Art Festival* in Osnabrück 2009 mit dem Experimentalfilmpreis des *Verbandes der deutschen Filmkritik* ausgezeichnet worden. Die

¹¹ Joachim Paech, Jens Schröter (Hg.): *Intermedialität. Analog digital. Theorien-Methoden-Analysen*, München 2008, S.10 (Vorwort).

Regisseurin nimmt in ihrem Film Medienberichte zum Anlass, die »zeigen, wie die Mauer, die das Schiiten-Viertel in Bagdad umgibt, mit schönen Landschaften übermalt wird: Ästhetische Gestaltung wird eingesetzt, um militärische Maßnahmen und Kriegsauswirkungen zu kaschieren. Ähnlich verfähre ich im Film mit der Gesamtsituation: Bilder aus Krisengebieten sind mit Farbe überdeckt, verändert, verschönert. Eine trügerische Idylle entsteht, die angesichts der realen (Kriegs-)Situation jedoch nicht aufrecht zu erhalten ist. Die Übermalung entlarvt umgekehrt gerade die übermalte Situation«. ¹² Das Ausgangsmaterial ist die elektronische Video-Aufzeichnung von Medienberichten aus dem Irak. Dabei spielt es keine Rolle, ob die dokumentarischen Bilder analog (VHS) oder digital (DVD) vorliegen, weder in beiden medialen Zuständen können die Bilder nicht wie auf dem Zelluloidstreifen direkt mit Farbe in traditioneller Maltechnik übermalt werden. Bleibt die Überarbeitung per Computergraphik wie im Fall des CHIEN ANDALOU. Barbara Hlali hat jedoch Wert darauf gelegt, dass zwischen Filmaufzeichnung und Farbe die materiale Differenz erhalten bleibt, wie das bei einem Schichten-Verfahren der Fall gewesen wäre. Sie schreibt in einer eMail an den Verfasser: »Für mich ist es wichtig, das digitale Bild mit so einem sehr haptischen Medium zu überarbeiten. Mir ist diese Arbeitsweise sehr viel näher als digitale Überarbeitungen. Die Überarbeitung mit Pinsel und Farbe ist auch ungefilterter, direkter. Es ist für mich auch wie eine eigene Aneignung des vorgefundenen Videomaterials«. Wie kann man digitale Bilder mit Pinsel und »echter Farbe« übermalen? Ihr Verfahren beschreibt sie wie folgt: »Ich habe Videos in einzelne Standbilder zerlegt, diese jeweils für mehrere Sekunden auf eine DVD gebrannt und im Fernseher als Standbild laufen lassen. Dort habe ich direkt [mit Gouache-Technik] auf die Mattscheibe gemalt und jeweils ein Foto gemacht. Diese Fotos habe ich dann als Einzelbildanimation wieder zum bewegten Film gemacht«. Wenn man dieses Vorgehen im Rahmen einer Beschreibung als intermediales Verfahren analysiert, dann »zitieren« die elektronisch eingefrorenen Standbilder die Einzelbildschaltung eines kinematographischen Films (allerdings stimmen die Kader eines Films nicht mit den elektronisch-digitalen Standbildern überein). In der medialen Form des Films verbindet sich die elektronische Darstellung auf dem Bildschirm mit dem materialen Vorgang der Malerei, die ebenfalls als mediale Form in der Übermalung figuriert. Deutlich ist die Übermalung als eine Figur der Beziehung beider medialer Formen Film und Malerei erkennbar, was auch in der Absicht der Künstlerin gelegen hat. Die Differenz zwischen Gemaltem und Gefilmtem ist als Figur sichtbar, die auf den im Film gezeigten Vorgang der Übermalung der vom Krieg zerstörten Wirklichkeit Bagdads verweisen und in der Figur der

¹² Barbara Hlali: *Video und Zeichnung*, Katalog, 2009.

Differenz das ›angemalte Paradies‹ entlarven soll. Wischt man die Farbe auf den Bildern weg, dann kommt die Realität des Krieges ungeschminkt zum Vorschein, vorbeilaufende Männer in bunten Hemden entpuppen sich als Soldaten in Kampfanzügen.



6. Abb. Barbara Hlali: PAINTING PARADISE

Zwischen dem Ausgangsmaterial der Videoaufzeichnung und dem Resultat des aus Einzelbildern animierten Films gibt es den Zwischenschritt über die Fotografie (das abfotografierten Monitors), auch das ein Formzitat eines Mediums, das als Element zu den Eigenschaften des kinematographischen Films gehört und Grundlage jeden Animationsfilms (zum Beispiel zwischen Zeichnung und projizierbarem Film) ist.

Das intermediale Verfahren des Films PAINTING PARADISE kann also in dieser Abfolge beschrieben werden: Dokumentarische filmische Bewegtbilder in elektronisch-digitaler Aufzeichnung (fotografischer Film als bloßes Formzitat) werden in einzelne unbewegte elektronische Standbilder zerlegt und auf einem Monitor reproduziert. Es entsteht für jedes angehaltene Bild eine Oberfläche, die nicht mehr mit dem Zelluloidstreifen, sondern mit der Leinwand, auf die ein Film projiziert wird, vergleichbar ist, wo ebenfalls projiziertes Bild und Oberfläche der Projektion unverbunden bleiben. Diese Oberfläche des Monitors wird mit jedem Bild neu bemalt, fotografiert, das Bild wechselt, die Übermalung muss zumindest in Teilen abgewischt, verändert oder erneuert werden, durchaus vergleichbar dem Vorgehen Walter Ruttmanns, der Formen und Farbe auf einer Glasplatte für jedes Einzelbild verändert hat. In jedem Fall bleibt die Differenz als die (auch argumentativ) entscheidende Figur des Verfahrens erhalten. Diese Figur resultiert aus der jeweiligen Kombination der medialen Formen von Film und Malerei. Sie kehrt im fertigen, reanimierten Film als Figuration des intermedialen Verfahrens wieder und kann so auf die im Ausgangsfilm dargestellte Übermalung der Realität bezogen werden. Erst die Figur der Differenz zwischen den medialen Formen macht das Verfahren auch diskursiv, indem es zu einer symbolisierenden Rede des Films über die dargestellte dokumentarische Realität wird. Die Differenz als Figur funktioniert wie eine Störung im Bild, so, wie der figurale Diskurs seinerseits zum gestörten

Diskurs über eine geschönte Wirklichkeit wird.¹³ Filme, die der scheinbar unmittelbaren fotografischen Abbildung der Realität (im Sinne der Ontologie der Fotografie¹⁴) misstrauen und denen daran gelegen ist, statt dessen Film als ein (inter/mediales) Verfahren der Beobachtung und Darstellung des Realen kritisch zur Geltung zu bringen, bedienen sich zunehmend derartiger Figuren intermedialer Differenz, um auf diese formal erschwerte Weise, die ästhetisch von großem Reiz sein kann, das Reale in seinem Bild kritisch diskursiv zur Anschauung zu bringen. Eines der neueren, besonders gelungenen Beispiele ist *WALTZ WITH BASHIR* 2008 von Ari Folman über den Krieg Israels in Palästina.

¹³ Vgl. Jean-François Lyotard: *Discours, figure*, Paris 1985.

¹⁴ Vgl. André Bazin: »Ontologie des fotografischen Bildes (1945)«, in: Ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln 1975, S.21-27.