

Filmische EinBILDungen

(Erschienen in: Gerd Blum, Steffen Bogen, David Ganz, Marius Rimmele (Hg.) *Pedant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik*, Berlin 2012, 359-375)

Hyperimage

In der Kunstwissenschaft ist das Einzelbild die Regel. Gemalt (Autor), gerahmt (Format) und aufbewahrt (Eigentum) hat es mit Signatur und Titel seinen Ort in der Kunstgeschichte. Dennoch wäre es verwunderlich, wenn die Tatsache, dass auch Einzelbilder selten oder nie alleine in Erscheinung treten, kunstwissenschaftlich unbeachtet geblieben wäre: Im Atelier des Malers sind sie Elemente ganzer Werkgruppen, die in Werkverzeichnissen wiederkehren; im Museum sind sie chronologisch oder nach Epochen oder Motiven geordnet zusammen mit anderen Bildern gehängt; sie erscheinen neben anderen Bildern abgebildet im Katalog und im Postkartenständer des Museums. Wenn Felix Thürlemann indes von ‚Hyperimages‘ spricht und damit bestimmte Beziehungen zwischen Bildern meint, dann handelt es sich über die bloße Tatsache ihrer räumlichen Zusammenstellung hinaus um systematische und im Sinne des informatischen Ursprungs des Wortes dynamische Formen von Bildrelationen. Ob in einfachen Oppositionen oder in syntagmatischen (diskursiven, narrativen) Reihen und komplexen Verweisstrukturen angeordnet, entstehen interdependente Formationen von Bildern, die in Hinsicht auf die Art ihrer Vermittlung und die leitenden Kategorien der Anordnung untersucht und beschrieben werden können. Dieses Vorgehen ist außerordentlich interessant und vielversprechend. Die Kunstwissenschaft reagiert damit fachlich auch auf die Herausforderungen der technischen Bilder, die grundsätzlich keine isolierten Einzelbilder mehr kennen, sondern narrativ in syntagmatischen Reihen oder zum Beispiel nach Themen paradigmatisch angeordnet in Erscheinung treten und schließlich als codierte Datensätze programmiert auf ihren Auftritt in digitalen Bildprogrammen warten. Die Kunst als Institution hat es noch vermocht, sich die technischen Bilder der Fotografie nach den Regeln der Kunst einzuverleiben, indem sie fotografische Einzelbilder nach Autor, Format und Eigentumsverhältnissen isoliert hat, um sie anschließend wieder in Werkgruppen anzuordnen. Wenn allerdings die Fotografie in filmischen Bilderserien auftritt, wo sie von vornherein nicht mehr auf Einzelbilder reduzierbar sind (wie das im ‚Film‘ der Fall ist), dann ist damit eine Grenze gezogen, die offenbar von der Kunstwissenschaft ungerne überschritten wird¹. Film

¹ Zum Beispiel spielen bei Peter Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg 2009, die Reihenfotografien des Films als mediale Voraussetzung des kinematographischen Bewegungsbildes keine Rolle. Die Berührungsangst der Kunstwissenschaft gegenüber filmischen Bewegungsbildern mag auch damit zusammenhängen, dass statische Einzelbilder problemlos in allen traditionell zur Verfügung stehenden Medien darstellbar sind. Film dagegen ist nur durch Film darstellbar (der Clip als Einzelbild ist ein völlig unzureichender

(i.w.S.) bleibt (wie das Buch) lediglich bloßes Trägermedium der (dokumentarischen) Aufzeichnung und Darstellung anderer, nämlich kunstwissenschaftlicher Bilder.

In Konstanz haben sich die Kunstwissenschaft und die (Ende der 1980er Jahre ganz neue) Medienwissenschaft als zwei Nachbardisziplinen entwickelt mit klaren Grenzen und vielen Gemeinsamkeiten. Zu den Gemeinsamkeiten gehört, dass hier wie dort (neben anderen Forschungsgebieten) Bilder im Mittelpunkt stehen. Hier, kunstwissenschaftlich, sind es in der Regel handwerklich hergestellte Einzelbilder in ihrer fotografischen Reproduktion, dort, medienwissenschaftlich, handelt es sich um komplexe Anordnungen von technischen Bildern und Tönen zu audiovisuellen Bewegungsbildern des Films (im Kino, Fernsehen und im Seminar per Video). Wenn das Konzept des ‚Hyperimage‘, das ganze Gruppen von Bildern in ihrer Beziehung zueinander thematisiert, auch einen großen Schritt auf die kunst- und medienwissenschaftlichen Gemeinsamkeiten zu bedeutet, wird doch eine sachliche Grenze nicht überschritten. Sie betrifft die Unterscheidung zwischen statischen Einzelbildern und ihren Beziehungen einerseits und kinematographischen oder elektronischen Bewegungsbildern andererseits. Wenn ich im Folgenden den gutnachbarschaftlichen Versuch mache, die Anregung des ‚Hyperimage‘ aufzugreifen, um sie auf den Gegenstand des Films anzuwenden, dann geht es auch darum, die Möglichkeit eines neuen, gemeinsamen Forschungsfeldes zwischen beiden Disziplinen zu erkunden. Die Frage ist, ob es auch im Film zu vergleichbaren Hyperisierungen kommt, die analog zu den kunstwissenschaftlichen Hyperimages behandelt werden können.

Syntagmatik / Paradigmatik

Wie muss ein Film beschaffen sein, damit er für das Konzept des ‚Hyperimage‘ in Frage kommt? Wer heute von ‚Film‘ spricht, kann ein bestimmtes kinematographisches oder elektronisches Werk mit Autor, Darstellern etc. meinen, das in der Regel ein Bestandteil eines Unterhaltungsprogramms und Angebot einer Medieninstitution (Kino, Fernsehen, Video) ist. Man geht in einen Film (Kino), sucht sich im Fernsehprogramm einen Film aus oder leiht einen Film in der Videothek. Film ist eine multimediale Form, die in unterschiedlichen institutionellen Kontexten dargestellt und konsumiert werden kann. Schon wegen der Vielfalt seiner medialen Formen der Aufzeichnung und Wiedergabe wird ‚Film‘ kaum noch mit einem bestimmten Trägermedium (Zelluloid/Polyester, Magnetband, Chip) oder Erscheinungsbild

Ersatz). Neue elektronische Medien wie das iPad werden künftig die Veröffentlichung von Einzel- und Bewegungsbilder in Texten gleichermaßen ermöglichen.

(Kinoleinwand, Monitor, Computer) identifiziert, was bedeutet, dass derselbe Film unter verschiedenen medialen Bedingungen jeweils ein anderer ist. Die technische Auflösung des Trägermaterials (Körnung, Pixel), Größe (Format) und technische Eigenschaft des projizierten Bewegungsbildes (vom Fernsehbildschirm zum IMAX-Format, 3-D-Projektion ja oder nein, runtergeladen auf den Monitor des Computers) und des jeweiligen Tonsystems machen den Film als Ereignis der Unterhaltungsindustrie zu einem sehr unterschiedlichen Erlebnis für den Rezipienten. Das Multiple seiner medialen Formen muss immer in Rechnung gestellt werden, wenn der Film schließlich als Bildmedium zum kunstwissenschaftlichen Hyperimage in Beziehung gesetzt werden soll.

Eine besondere mediale Eigenschaft unterscheidet den Film in jeder Hinsicht von den traditionellen Bildmedien: Film ist immer doppelt. Die (fotografische, elektronische, digitale) Aufzeichnung auf einem Trägermedium (als fotografisches Reihenbild zum Beispiel) einerseits muss andererseits projiziert und in einem Bewegungsbild dargestellt werden. Erst beide Seiten zusammen sind ‚Film‘. Anfangs faszinierte die Apparatur oft mehr als die apparativ projizierten ‚lebenden Bilder‘ (Henri Bergson² konnte den kinematographischen Mechanismus genau beschreiben und zur Alltagswahrnehmung in Beziehung setzen ohne vermutlich jemals einen Film im Kino gesehen zu haben). Dann wurden der Projektionsapparat und mit ihm die feuergefährlichen Filme aus dem Kinosaal hinter eine Mauer verbannt, wo sie künftig unsichtbar und unhörbar waren. Filmästhetik und Projektionstechnik haben schließlich alles daran gesetzt, das Leinwandbild im Kino zur Illusion des unmittelbaren Erlebnisses des filmisch Dargestellten transparent zu machen, mit der Folge, dass vom Film nur die mit Bildern und Tönen erzählten Geschichten (und die Geschichten der Institution ‚Cinema‘ mit Werbung, Stars, ‚Oscar‘-Verleihungen etc.) übrig geblieben sind. Obwohl sich Filme gegenwärtig mehr denn je in ihrer medialen Technik (als hardware) unterscheiden, werden sie fast ausschließlich als ästhetisches und inhaltliches Erlebnis (als software) wahrgenommen.

Nun macht es für den Vergleich von Filmbildern und Bildern der Kunstgeschichte wenig Sinn, auf die Reihenfotografien des Filmstreifens zurückzugreifen. Versuche einer filmwissenschaftlichen Linguistik, einzelne ‚Frames‘ oder ‚Bildkader‘ als kleinste Bedeutung tragende Einheit mit dem Wort der gesprochenen Sprache zu vergleichen, sind gescheitert. Das gilt umso mehr für den Vergleich mit Bildern der Kunstgeschichte. Auch eine kontinuierliche Folge der Kader in der Begrenzung einer Kameraeinstellung erreicht erst in

² Henri Bergson, *Schöpferische Entwicklung*, Jena 1921, S. 308 („Dies ist das kinematographische Verfahren ...“).

einem autonomen Segment³ den Grad an Komplexität, der jener eines Bildes der bildenden Kunst in etwa entsprechen könnte, weshalb in diesem Zusammenhang nicht von der Seite der Reihenbilder des Trägermediums, der Abfolge statischer Einzelbilder ausgegangen werden kann, sondern vom projizierten Leinwandbild, dem raum-zeitlich dynamischen Bewegungsbild. Der Ebene der Komplexität (durch Superierung), mit der Hyperimages rechnen, entspricht im Film überhaupt erst die Bildung größerer Einheiten von Sequenzen, die unterschiedliche Formen annehmen können: Christian Metz hat eine Art Grammatik der Syntagmen-Konstellationen aus filmischen Segmenten im (narrativen) Film entworfen,⁴ die eine Typologie filmischer Hyperimages anbieten könnte. Dann wäre es auch angemessen, die Bildung von Segmenten aus kleinsten Elementen des Films (dem Kader) zu Sequenzen und deren Kombination zu Syntagmen als einen Prozess der Superzeichenbildung⁵ und damit als ein Verfahren anzusehen, das dem der Entstehung von Hyperimages und *Suprazeichen* im Sinne Thürlemanns zumindest analog wäre.⁶ Die Entstehung jedes Films wäre demnach ein Prozess der Superierung und jeder Film wäre eine komplexe Kombination aus filmischen Hyperimages. Jeder Film wäre selbst eine Art Super-Hyperimage, die Möglichkeit eines Neuarrangements der Sequenzen zum Beispiel im *Director's Cut* eingeschlossen.

Das Problem dieser Ebene des Vergleichs ist, dass es sich bei den relevanten Elementen filmischer Syntagmen nicht um selbständige Einheiten handelt, die frei kombinierbar wären (außer vielleicht in Experimentalfilmen). Hyperimages der bildenden Kunst dagegen rechnen mit autonomen Bildern, die zwar im Kontext ihrer Entstehung, der Stil- und Motivgeschichte etc. stehen, aber als je einzelne Bilder (Werke ihrer Autoren) immer wieder neu arrangiert werden können.

Sinnvoller scheint es demnach zu sein, ein filmisches Hyperimage-Verfahren als den Sonderfall syntagmatischer Verknüpfungen von Segmenten zu Paradigmen zu beschreiben, der bisher nicht ohne Grund in der Liste der (narrativen) Syntagmen des Films nicht vorgesehen ist. Auch die Syntagmatik des narrativen Films, zu der sich die Syntagmen wie im komplexen Satzgefüge eines sprachlichen Textes sukzessive anordnen, kennt nicht-

³ Obwohl nur eine einzelne Einstellung vermag sie „bereits eine Handlungsepisode darzustellen“ und kann daher als Syntagma fungieren. (Vgl. Christian Metz, „Über die großen Syntagmen des Films“, in: Ders., *Semiologie des Films*, München 1972, S.165-198.

⁴ Vgl. Christian Metz, „Über die Großen Syntagmen des Films“, in: Ders., *Semiologie des Films*, München 1972, S. 165-237.

⁵ In der Semiotik werden Zeichenkomplexe auch ‚Superzeichen‘ genannt. „Ähnlich setzt sich ein Bild (‚Superikon‘) zusammen aus miteinander verbundenen Bildelementen, ein Film aus einzelnen – komplexen – Einstellungen etc.“ (Günter Bentele, Ivan Bystrina, *Semiotik*, Stuttgart 1978, S. 134.

⁶ Thürlemann 2005, S. 225f. spricht von hyperimages oder Suprazeichen und definiert sie als „Bildensembles, die aus autonomen Einzelwerken zusammengesetzt sind und deshalb grundsätzlich der Möglichkeit eines Neuarrangements unterliegen.“ [Literaturangabe ?, Hinweis von Bogen]

kontinuierliche Einfügungen, so können die Zeit-Räume der Erzählung auch diskontinuierlich zum Beispiel in (narrativen) Vor- und Rückverweisen (flash forward und flash back) innerhalb des filmischen ‚Textes‘ organisiert werden. Derartige autonome Segmente sind zwar syntaktisch deutlich gegenüber ihrem Umfeld isoliert, allerdings grundsätzlich narrativ (als subjektive Erinnerung zum Beispiel) motiviert und entsprechend syntagmatisch angeordnet. Nach wie vor ist grundsätzlich die Frage, ob dem gleichzeitigen Nebeneinander zum Hyperimage angeordneter Bilder der bildenden Kunst überhaupt eine Ordnung von isolierbaren Einheiten innerhalb des Films entsprechen kann. Ihre Anordnung wäre auf der Ebene des filmischen Bewegungsbildes auf der Leinwand zu beobachten, das als ‚Bild seiner ständigen Veränderung‘ seine Erzählung figural darstellt und syntagmatisch strukturiert bzw. auf der medialen Ebene der Einstellungsgrößen, Farben etc. formuliert.

Die Möglichkeit einer paradigmatischen Ordnung des Bewegungsbildes, die gegen die raumzeitliche Abfolge der Segmente und Sequenzen den Austausch von Elementen an Ort und Stelle organisieren würde, lässt Christian Metz trotz „der erstaunlichen Armut des Kinos an paradigmatischen Quellen“ bei „übergroße(m) Reichtum an syntagmatischen Anordnungen“⁷ durchaus zu. So ist innerhalb der Typologie von Syntagmen ihre paradigmatische (Aus-)Wahl möglich („die Syntagmen bilden zusammen *gleichzeitig auch eine Paradigmatik*“⁸), und auf der medialen Ebene kann zwischen unterschiedlichen Formen der Blenden, Kadrierungen, etc. differenziert werden. Es sieht so aus, als ob filmische Hyperimages, wenn überhaupt, zunächst innerhalb des Bewegungsbildes auf der Leinwand durch die Dominanz paradigmatischer Strukturen und deren Anordnung von syntagmatischen (Stereotypen⁹) und medialen Formen (zum Beispiel die wiederholte Einfärbung ganzer Sequenzen im Virage-Verfahren) zustande kommen können. Der deutlichste Fall wäre die Wiederholung eines kompletten Bewegungsbildes in einem vorhandenen Bewegungsbild als dessen Einfaltung, Spiegelung oder als ‚Film im Film‘. Dieses zweite Bild wäre mit seiner eigenen Syntagmatik paradigmatisch (gleichzeitig) in das erste, grundlegende Bild eingeordnet. Diese Wiederholung bietet auch eine Paradigmatik ihrer medialen Form, weil sie (jedenfalls als ‚Film im Film‘) selbstreflexiv auf die Medialität filmischer Darstellung ‚als Film‘ verweisen würde. Eine besondere Situation wäre darüber hinaus gegeben, wenn auf derselben Leinwand gleichzeitig nebeneinander zwei (oder mehr) unterschiedliche Filme projiziert werden, weil dann ein Paradigma ohne gemeinsame Syntagmatik vorliegen würde.

⁷ Christian Metz, *Semiologie des Films*, München 1972, S. 99.

⁸ Ebd. S. 187 (Kursiv im Original).

⁹ Vgl. Jörg Schweinitz, *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*, Berlin 2006.

Das Bewegungsbild erster Ordnung zeigt uns den aktuellen raum-zeitlichen Ausschnitt von Handlungen als ein Ganzes, das durch seine Bewegung in das nicht-sichtbare (aber hörbare) Außen des Bildes stets virtuell erweiterbar ist. In demselben Bild fungiert das Bewegungsbild zweiter Ordnung als Insert, wo es als ‚Bild im Bild‘ (‚Film im Film‘) medial selbstreferenziell auf den Film als ikonisches Verfahren verweist und das zugrunde liegende Bild als seine (narrative, ikonische) Umwelt benutzt. Beide Bewegungsbilder können sich auch gleichwertig den gemeinsamen Bildraum der Leinwand teilen, so dass entweder zwei Bilder zweiter Ordnung ein virtuelles gemeinsames Bewegungsbild erster Ordnung konstituieren oder auch, wie gesagt, zwei Filme zugleich nebeneinander auf derselben Leinwand ablaufen. In jedem Fall handelt sich bei diesem paradigmatischen Verfahren auf beiden Ebenen um zwei mehr oder weniger selbständige, aber aufeinander bezogene Syntagmen mit ihrer je eigenen paradigmatischen Ordnung und eigenen narrativen Anschlüssen.

Den Unterschied zwischen einer syntagmatischen Verbindung zweier zunächst selbständiger ‚Bilder‘ (Segmente) einerseits und einer paradigmatischen Verbindung zweier Segmente eines Films möchte ich am Beispiel des Dokumentarfilms *VAN GOGH* (1948) von Alain Resnais kurz erläutern¹⁰. Diese gefilmte Biographie van Goghs unter chronologischer Verwendung seiner Werke entstand zuerst im Rahmen einer Pariser Van Gogh-Ausstellung 1947 als schwarz-weißer 16mm-Film. Für den Vertrieb musste der Film ein Jahr später im 35mm-Format wiederholt werden; weil aber die Bilder der Ausstellung nicht mehr zur Verfügung standen, wurden diesmal die den Werken aus dem ersten Film entsprechenden Fotografien abgefilmt. Der Film zeigt also von vornherein nicht die Gemälde van Goghs, sondern deren Fotografien (als Bilder eines Films), was wesentlich zur Entscheidung Resnais' beigetragen hat, van Goghs Bilder ohne Rahmen und in den meisten Fällen auch ohne eigene Bildgrenze darzustellen. Stattdessen dringt die Kamera in die Bilder ein (das heißt der Ausschnitt wird verkleinert), deren Abfolge durch die biographische Erzählung und durch die Verbindung von Motiven in den Bildern bestimmt ist. Dieses Verfahren hat neben begeisterter Zustimmung vor allem auf cineastischer Seite (‚Oscar‘ für den besten Dokumentarfilm 1950) zu heftiger Kritik aus den Reihen der Kunstwissenschaft geführt. Der Hauptvorwurf lautete, dass die autonomen Kunstwerke van Goghs als Einzelbilder zugunsten des zweifelhaften Effekts ihrer Verbindung durch eine filmische (Kamera-)Bewegung zerstört worden seien. Bilder, deren Fotografien bereits den Bild konstituierenden Rahmen abgeschnitten haben, werden auf einer dritten, nur mehr filmischen Ebene neu in eine syntagmatische Beziehung gesetzt, die sie als

¹⁰ Ich beziehe mich auf meinen Text: „Übersetzung als intermediale Form“, in: Alexandra Kleihues, Barbara Naumann und Edgar Pankow (Hg.), *Intermedien: Zur kulturellen und artistischen Übertragung*, Zürich 2010, S. 489-504.

Einzelbild und Werk der bildenden Kunst in einer diskursiven Bewegung übersteigt. André Bazin hat diese Diskussion zum Anlass genommen, sich über die medialen Bedingungen gemalter (fotografierter) Bilder der Kunstgeschichte und ihrer filmischen Darstellung (im Unterschied zu ihrer Darstellung im Film) klar zu werden. Bazin geht dabei auf die kurze Sequenz in Resnais' Film *Van Gogh* ein, mit der sich auch die meisten anderen Kritiker auseinandergesetzt haben (Abb.1). „Von der rue d'Arles dringen wir durch das Fenster in das Haus von van Gogh ein und nähern uns dem Bett mit roter Decke.“¹¹ Zwei Bilder Van Goghs, *Das Gelbe Haus* in Arles und *Das Schlafzimmer* in der Version von 1888 (beide in schwarz/weißer Reproduktion des Films) werden durch echte Kamerabewegungen (das Zoom- oder Varioobjektiv wurde erst seit 1949 in Dijon serienmäßig hergestellt und stand für die Dreharbeiten noch nicht zur Verfügung) und einen Umschnitt oder *Cut* verbunden. Im Drehbuch heißt es an der Stelle: « Plan général du tableau ›La Maison jaune‹ et travelling avant vers une fenêtre. Cut. Une fenêtre et travelling arrière découvrant *La chambre à coucher de l'artiste en Arles* (Octobre 1888) »¹². Es entsteht auf diese Weise eine die beiden Bilder übersteigende Aussage, nämlich, dass sich das im zweiten Bild dargestellte Zimmer in dem im ersten Bild dargestellten Haus hinter dem Fenster, auf das die Kamera zugefahren ist, befindet. Die Verbindung zwischen Haus und Zimmer ist Sujethaft ein Fenster und medial ein Umschnitt zwischen einer Vorwärtsbewegung außen und einer Rückwärtsbewegung im Innern des Zimmers. Die bewegungslosen, gemalten und dann fotografischen Bilder der Werke van Goghs werden durch eine filmische (mediale, nicht vorfilmische Objekt-) Bewegung in eine filmische Proposition oder (biographische) Narration übersetzt.

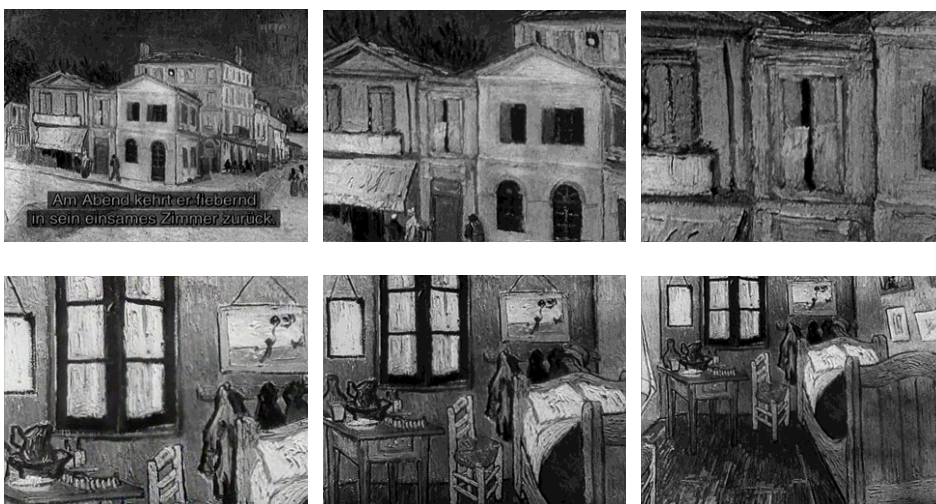


Abb. 1 Alain Resnais VAN GOGH (1948)

¹¹ André Bazin, » Peinture et Cinéma », in: Ders., *Qu'est-ce que le cinéma? Edition définitive*, Paris 1981, 187-192 (Ü.J.P.).

¹² VAN GOGH. « Court métrage d'Alain Resnais. Découpage et commentaire », in: *L'Avant Scène Cinéma*, 61-62 (Spécial Resnais 1966), S. 71.

Das gemalte Bild wird auch medial zu einem Element des Films und durch die Kamerabewegung in einer Einstellung zu einem Segment, das syntagmatisch in die filmische Erzählung und die Folge der Segmente eingebunden wird. Die direkt folgende Einstellung des zweiten Bildes ist wieder ein Segment, das mit dem vorangehenden ein Syntagma bildet mit dem Effekt einer beide Bilder übersteigenden Aussage „Dieses Zimmer befindet sich in diesem Haus hinter diesem Fenster“. Die beiden je einzelnen Bilder der Kunstgeschichte werden in die filmische Bewegung aufgelöst und zu einem gemeinsamen Syntagma verbunden. Ihre ursprüngliche Begrenzung als einzelne Bilder und der ‚Cut‘ als Grenze zwischen den filmischen Einstellungen werden zugunsten ihrer scheinbar kontinuierlichen Verbindung im Syntagma weitgehend aufgehoben. Von dem Bild *Das Schlafzimmer in Arles* existieren drei Versionen mit leichten Differenzen, die van Gogh im selben Jahr 1888 gemalt hat. Sie sind sämtlich ‚Originale‘ und wären paradigmatisch miteinander austauschbar; sie sind so von van Gogh selbst und in diesem Sinne auch von einer neueren Fernsehdokumentation verwendet worden.¹³ Resnais hätte durchaus im Sinne einer Werkgeschichte paradigmatisch vorgehen können und die drei Bilder untereinander austauschen oder nebeneinander vergleichend darstellen können. Wenn diese drei Bilder nicht nur als vorfilmische Objekte, sondern medial zum Film gehörend (was die Verwendung von Filmstills durch Resnais schon andeutet) die Leinwand dreiteilen, dann handelt es sich um die wohl häufigste paradigmatische Figur des Films, den Split Screen. Sie ist es, die vermutlich der Idee des kunstwissenschaftlichen Hyperimage am nächsten kommt.

Split Screen

Im Folgenden werde ich mich auf diese Form der paradigmatischen Wiederholung eines Bewegungsbildes in einem anderen, dem sog. Split Screen, konzentrieren, dessen einfachste Definition lautet: „Mit *Split Screen* werden solche filmischen Bildformen bezeichnet, die auf verschiedenen Bildsektoren separate Einzelbilder zeigen.“¹⁴ Das folgende Beispiel soll zunächst exemplarisch das paradigmatische Verfahren verdeutlichen, bevor dann (auch historisch) unterschiedliche Varianten diskutiert werden. Zwei Bilder, die von vornherein zwei Segmente desselben Films sind, sind Bestandteile einer Sequenz, die

¹³ Alain Jaubert, *Palettes. Die hohe Kunst des Gelben. Das Schlafzimmer in Arles (1888/89) von Vincent van Gogh (1853-1890)*, Frankreich 1993 (Sendung arte, 4.10.1998).

¹⁴ Hans-Jürgen Wulff, „Split Screen. Erste Überlegungen zur semantischen Analyse des filmischen Mehrfachbildes“, in: *Kodikas/Code* 14,3-4, 1991, S. 281-290. URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-40>.

‚Badewannentelefonat‘ überschrieben werden könnte. Sie gehören zum Film *PILLOW TALK* (*BETTGEFLÜSTER*) (1959) von Michael Gordon. Jan Morrow (gespielt von Doris Day) und Brad Allen alias Rex Stetson (gespielt von Rock Hudson) telefonieren miteinander, beide sitzen in der Badewanne ihrer Wohnungen, die unmittelbar aneinander angrenzen. Ein Telefonat kann als eine gleichzeitige Abfolge von Gesprächsanteilen beider Teilnehmer an getrennten Orten aufgefasst werden, für dessen Darstellung im Film ein ‚alternierendes Syntagma‘ der Verbindung zwischen den beiden Seiten der gemeinsamen Aktion ‚Telefonat‘ angemessen und durchaus üblich wäre. In diesem Fall (Abb. 2) der großen Nähe beider getrennter Orte könnte die trennende Wand zwischen den Badezimmern der beiden Wohnungen zugleich die Bildgrenze (Kameraachse) sein, die zur jeweils anderen Seite übersprungen wird, wenn *nacheinander* Jan Morrow oder Brad Allen alias Rex Stetson in alternierenden Einstellungen gezeigt werden. Stattdessen wurde die Bildgrenze in die Mitte des gemeinsamen Bewegungsbildes verlegt, das nun beide Akteure gleichzeitig links und rechts von der Bildteilung, die (diegetisch) zugleich die Mauer zwischen den Badezimmern markiert, zeigt. Beide Segmente wurden unabhängig voneinander aufgenommen, aber nicht wie üblich nacheinander montiert, sondern nebeneinander auf den Filmstreifen kopiert und entsprechend projiziert. Der Film nutzt diese ‚distanzierte Nähe‘ beider unverheirateter Protagonisten für einen ironischen Umgang mit den Moralvorstellungen Ende der 1950er Jahre: Fast können sich ihre Füße berühren, während beide in ihren Badewannen sitzen, wenn nicht die Mauer bzw. die Bildgrenze sie moralisch einwandfrei trennen würde. Nur wir als Zuschauer sehen sie gemeinsam auf der Kinoleinwand in der paradigmatischen Kombination zweier separat aufgenommener Segmente, narrativ verbunden durch das Telefonat und szenisch synchronisiert durch die parallele Aktion.



Abb. 2 *PILLOW TALK* (1959) von Michael Gordon

Der Unterschied zur syntagmatischen Anordnung der Bilder van Goghs in Resnais' Film ist deutlich: Hier wurde die Sequenz (Abfolge) der jeweiligen Einstellungen zur Gleichzeitigkeit ihrer Segmente auf der geteilten Leinwand aufgehoben. Mögen beide Seiten des gemeinsamen Bewegungsbildes auch deutlich (fast symmetrisch) aufeinander bezogen und

ihre Handlungen nicht zuletzt im Telefonat synchronisiert sein, so funktionieren sie doch, jede für sich, paradigmatisch, bevor sie vom Zuschauer syntagmatisch verbunden und in das Filmganze eingeordnet werden. Damit wäre eine erste Annäherung an das filmische Hyperimage im Split Screen möglich.

Der ganze Film *PILLOW TALK* nutzt die geteilte Leinwand für den bildlichen Ausdruck seiner dramaturgischen Konstellation. Eine scheinbare Dreiecksgeschichte stellt sich am Ende als eine Zweierbeziehung ‚von Anfang an‘ heraus: Jan Morrow hasst (Rex Stetson) und liebt unwissentlich denselben Mann (Brad Allen), weshalb die schon im Titelvorspann (Abb. 3) dreigeteilte Leinwand (hier ist die Kulisse gegliedert, nicht der Film geteilt), die später in simultanen Dreier-Telefonaten wiederholt wird (jetzt ist der Film dreigeteilt), allmählich in die Zweiteilung übergeht und schließlich in der einen gemeinsamen Einstellung der Liebenden endet. Das paradigmatische Verfahren wird vom Film syntagmatisch für eine Metaerzählung auf der medialen Ebene genutzt. Alle (Teil-)Bilder sind Elemente desselben Films im gemeinsamen Bewegungsbild.



Abb. 3 Szenische (links) und filmische (rechts) Dreiteilung in *PILLOW TALK*

In der Geschichte des Split Screen-Verfahrens hat das Motiv des Telefons eine wichtige Rolle gespielt hat, weil auf diese Weise der Zusammenhang einer Handlung (eines Gesprächs), auch wenn es sich auf verschiedene Orte verteilt, gleichzeitig verfolgt werden kann. Die häufigste Darstellung ist die einer Dreiteilung des Leinwandbildes (und entsprechend der Folge dreigeteilter Bildkader auf dem Filmstreifen): Die beiden Gesprächspartner auf der Postkarte (Abb. 4) sind wie in *PILLOW TALK* telefonisch verbunden, aber räumlich getrennt und in ihrem gemeinsamen Bild vereint.

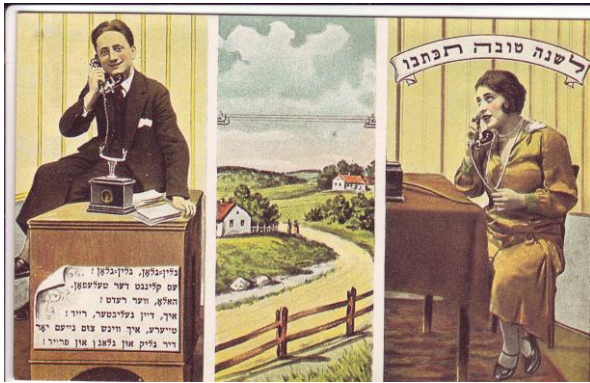


Abb. 4 Die Postkarte vereint im gemeinsamen Bild per Telefon die geographisch getrennten Gesprächspartner

Die Zwei-, Drei- oder Mehrfachteilung des Bewegungsbildes auf der Leinwand kann also Segmente desselben Films in der Gleichzeitigkeit ihrer Darstellung parallelisieren. Die Verbindung zweier (oder mehr) Paradigmen, die ihrerseits syntagmatisch erzählen, muss nicht bereits auf demselben Film mit der Bildteilung der Kader aufgezeichnet sein. Das Paradigmatische dieses Verfahrens ist noch evident, wenn tatsächlich zwei Filme gleichzeitig parallel auf der Leinwand oder auf mehreren Leinwänden nebeneinander projiziert werden: Der Schluss des Films *NAPOLÉON* von Abel Gance (1927), der Einmarsch Napoleons ins Piemont, wird in der Form eines Triptychons mit drei Projektoren auf drei Leinwände projiziert:



Abb. 5 Leinwand-Triptychon im Schlussteil von Abel Gance *NAPOLÉON* (1927)

Dabei entsteht bei präzisen Anschlüssen zwischen den Bildern ein breites Gesamtbild (zum Beispiel von der marschierenden ‚Grande Armée‘); an anderen Stellen zeigen alle drei Leinwände in ihrer eigentlichen paradigmatischen Anordnung auch unterschiedliche Teilaspekte der Landschaft oder der Truppen; ebenso setzen sich die Bilder mitunter zu neuen symbolischen Darstellungen (drei Farben der Tricolore) zusammen. Alle drei Projektionen können im Rahmen desselben erzählten Zeit/Raumes (scheinbar) separat formulieren, aber sich auch zu einem Gesamtbild vereinen. Aber nicht das aus den Teilen resultierende bruchlose Gesamtbild, sondern das zu einem Triptychon zusammengesetzte Bild mit

unterschiedlichen, aufeinander bezogenen Teilen, wäre mit einem speziellen kunstgeschichtlichen Hyperimage (hier einem Triptychon) vergleichbar.¹⁵

Andy Warhol hat für seinen Film *CHELSEA GIRLS* (1966) die Doppelprojektion von Teilen desselben Films vorgeschlagen. Auf derselben oder zwei parallelen Leinwänden sollen die einzelnen Rollen desselben Films ohne Rücksicht auf ihre Kontinuität gleichzeitig projiziert werden; die Entscheidung, welche Teile des Films nebeneinander zu sehen sein sollen, bleibt dem Filmvorführer oder dem Zufall überlassen. Die (technisch in Filmrollen separierten) Teile verselbständigen sich und ergeben in der Kontingenz ihrer Parallelität überraschende neue formale und inhaltliche Zusammenhänge. Mit anderen Worten, das ursprüngliche Syntagma wird paradigmatisch aufgelöst und auf einer dritten Ebene durch das Zufallsprinzip neu in Beziehung gesetzt. Die parallelen Projektionen sind nicht mehr wie bei Abel Gance auf einen gemeinsamen Film hin angelegt, sondern bleiben isoliert und in ihrer Beziehung kontingent. In beiden Fällen entsteht auf unterschiedliche Weise ein ‚Superikon‘ aus paradigmatischer Konstruktion.

Der filmgeschichtliche Normalfall der Verwendung des Split Screens ist die syntagmatische Anordnung dieses paradigmatischen Verfahrens im Film. Split Screens sind (wie zum Beispiel durch das Telefonat) diegetisch im Film motiviert. Ihr medienreflexiver Effekt unterbricht den Fluss der Handlung ebenso wie ihre häufige metaphorische Verwendung, vor allem wenn sie anstelle eines alternierenden oder parallelen Syntagmas eingesetzt werden. Am Ende der Stummfilmzeit (1928) hat René Clair noch einmal unmittelbar nach *UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE* (1928) ein Theaterstück von Eugène Labiche verfilmt: Er benutzt *DIE BEIDEN SCHÜCHTERNEN* (*LES DEUX TIMIDES*), um ein letztes Mal vor dem Tonfilm die formalen Möglichkeiten des Stummfilms¹⁶ voll auszunutzen, zu denen auch verschiedene Eingriffe in die Struktur der Bildoberfläche gehörten. Neben (Kreis-, Wisch-, Fett-) Blenden für die Markierung von syntagmatischen Anschlüssen waren das vor allem Split Screen Verfahren für die Gliederung der Bildsegmente innerhalb einer Sequenz. Der Film *DIE BEIDEN SCHÜCHTERNEN* ist geradezu eine Fundgrube für das formale Spiel mit der Teilung des Leinwandbildes und besonders geeignet, das Split Screen als paradigmatisches Verfahren im Film auf die Idee eines kunstwissenschaftlichen Hyperimage zu beziehen.

¹⁵ Zum Triptychon als kunsthistorisches Schlüsselmotiv in der Geschichte des Hypermage vgl. Thürlemann 2004, S. 231.

¹⁶ Bei der Teilung des Leinwandbildes für die Einfügung von Bewegungsbildern stellt sich beim Tonfilm das Problem der doppelten Tonspur, weshalb das Verfahren für den Stummfilm besonders geeignet ist, da sich hier keine verschiedenen Töne überlagern.

Der Film hat drei große Teile. Der schüchterne junge Anwalt Fremissin soll in seinem ersten Gerichtsverfahren den gewalttätigen Ehemann Garadoux verteidigen, der seine Frau misshandelt hat und daraufhin angeklagt wurde. In seinem Plädoyer schildert der Verteidiger ihn mit bewegten Worten als Idealbild eines aufmerksamen Ehemannes, der auf liebevolle Weise um seine Frau bemüht ist. Im Schwunge seiner Lobrede verliert er den Faden und liest aus irgendwelchen Notizen nur noch den abschließenden Satz des gegnerischen Anwalts vor „und so beantrage ich die Anwendung der vollen Härte des Gesetzes für den Angeklagten“. Sein Mandant muss daraufhin im Gefängnis schmachten. Nach ein paar Jahren wieder in Freiheit verwandelt er sich (äußerlich) zum ordentlichen Geschäftsmann und hält bei dem Gutsbesitzer Thibaudier um die Hand von dessen Töchterlein (und Erbin) Cécile an. Die aber ist in Frémisssin verliebt, der leider zu schüchtern ist, bei dem ebenfalls schüchternen Vater den entscheidenden Schritt zu tun. Der Grobian Garadoux rückt mit seiner ganzen schrecklichen Familie auf dem Gutshof an, um endlich das Töchterlein einzuheimsen, als es zu einer großen Prügelei kommt, deren Folgen nun (im dritten Teil) wieder vor Gericht verhandelt werden. Fremissin tritt diesmal als Anwalt von Thibaudin auf. Jetzt sind es die unterschiedlichen Darstellungen des Tathergangs (der Prügelei), die so lange gegeneinander ausgespielt werden, bis auch die Gerichtsverhandlung in einer Prügelei endet. Das Finale des Films ist dreigeteilt, links sieht man den unterlegenen Garadoux missmutig in seinem Bett, rechts den Vater der Braut Thibaudin zufrieden im Bett Zeitung lesen. In der Mitte das junge Brautpaar im Ehebett, der Bräutigam zieht die Jalousie vor den Zuschauern zu: Fin.

Das Split Screen-Verfahren wird von René Clair (außer am Schluß) ausschließlich in den beiden Gerichtsverhandlungen eingesetzt.



Abb. 6 René Clair DIE BEIDEN SCHÜCHTERNEN (1928)

Fremissins Verteidigung Garadoux' zeigt (Abb. 6) den Grobian in drei Varianten des gütigen Ehemanns als empfindsamen Musikliebhaber, der seiner Frau ein Ständchen spielt, als liebenden Ehemann, der seiner Frau Schuhe schenkt und ihr bei der Morgentoilette hilft. Drei

kleine Filme für drei angeblich gute Eigenschaften Garadoux' laufen gleichzeitig nebeneinander ab. Alle drei sind paradigmatisch verbunden als drei Varianten der Großartigkeit Garadoux'; zusammen sind sie syntagmatisch auf die Rede Fremissins bezogen, die sie illustrieren. Das Paradigma wird noch einmal (symbolisch) in einem Kaleidoskop zu einem kitschigen Poesiealbum-Bild zusammengefasst, das das vermeintlich glückliche Ehepaar in der Mitte und umgeben von Garadoux' guten Taten zeigt.

In der zweiten Gerichtsverhandlung nach der Prügelei in Thibaudins Haus gilt es, den Streit der beiden Parteien ‚Thibaudin versus Garadoux‘ darzustellen. Dafür isoliert der Film die beiden Anwälte in je einem Halbbild. Links wird anschließend Fremissins Sicht der Dinge gezeigt, wie Garadoux einen Stuhl über seinem Kopf zertrümmert. Gleichzeitig sehen wir auf der rechten Seite die Darstellung des gegnerischen Anwalts mit Fremissin als Aggressor. Etwas später ist es die ganze Familie Garadoux', die Thibaudin und seine Anhänger mit Pistolen bedroht und rechts daneben die umgekehrte Version (Abb. 7). Wieder sind zwei Paradigmen mit der syntagmatischen Berichtsrhetorik verbunden, nur dass in diesem Fall die beiden Teilbilder nicht additiv wie in der ersten Gerichtsszene, sondern kontrastiv verwendet werden. Sie dienen als Argumente, die miteinander verglichen werden sollen, damit sich das Gericht (das Publikum) ein Urteil bildet.



Abb. 7 Gerichtsverhandlung in René Clair DIE BEIDEN SCHÜCHTERNEN (1928)

Der Schluss des Films führt das Prinzip der geteilten Leinwand fort und bietet dem Zuschauer die vergleichende (Ein)sicht in die Lage der drei Protagonisten (Abb. 8). Nebeneinander sieht

man in ihren Fenstern links den Verlierer Garadoux allein in seinem Bett (das hatte er sich anders vorgestellt), rechts den zufriedenen Vater Thibaudin (der trotz seiner Schüchternheit den besseren Schwiegersohn bekommen hat) und in der Mitte das Brautpaar. Erst links, dann rechts werden die Bilder ausgeblendet, schließlich zieht in der Mitte Fremissin die Jalousie vor den neugierigen Blicken der Zuschauer herunter. Alles ist schwarz: Fin.



Abb. 8 Schlussbild in René Clairs DIE BEIDEN SCHÜCHTERNEN (1928)

Die aktuelle Verwendung des Split Screen zeigt eine große Vielfalt von Möglichkeiten, die man in eher formale und eher inhaltliche (diegetische) untergliedern kann, wobei das eine vom anderen nicht zu trennen ist, weil es fast immer um die syntagmatische Anordnung dieser paradigmatischen Figur in der Handlung des Spielfilms geht. Eher formal wird der Split Screen in dem Film mit dem bezeichnenden Titel TIME CODE von Mike Figgis (2000)¹⁷ eingesetzt. Vier parallele Handlungen eines gleichzeitigen Geschehens werden auf vier Segmente des Leinwandbildes verteilt, wo sie scheinbar unabhängig voneinander ablaufen, bis Gemeinsamkeiten der Personen, der Orte und Überschneidungen der Aktionen erkennen lassen, dass es sich um dasselbe Geschehen handelt. Der Vergleich mit dem Film SHORT CUTS von Robert Altman (1995) macht den Unterschied des Verfahrens deutlich: Altman ordnet die verschiedenen aufeinander bezogenen Handlungsebenen ausschließlich in alternierender Montage syntagmatisch an, während Figgis die Gleichzeitigkeiten des Geschehens in demselben Bild ‚gleichzeitig‘ darstellt (Abb. 9). Derselbe Effekt wird mit verschiedenen formalen Mitteln erreicht. Synchronisiert werden die vier Teilhandlungen bei Figgis durch den gemeinsamen ‚Time Code‘ ihrer Aufnahme und Wiedergabe. Je nach Übereinstimmung und Differenz der Segmente in den vier (Teil-)Filmen operieren sie paradigmatisch unabhängig oder syntagmatisch verbunden zum Ganzen der gemeinsamen Handlung, in der vier Menschen in Los Angeles vor dem Hintergrund einer Filmproduktion in ihren wechselnden Beziehungen beobachtet werden.

¹⁷ In dem Kompilationsfilm mit zehnminütigen Kurzfilmen unter dem gemeinsamen Titel TEN MINUTES OLDER (2002) gibt es eine formal gleiche Kurzfilmversion seines Films TIME CODE mit dem Titel ABOUT TIME 2.



Abb. 9 Mike Figgis TIME CODE (2000)

In dem Film WALL STREET (1987) von Oliver Stone gibt es nur eine Split Screen-Sequenz etwa in der Mitte des Films, wenn der hektische (betrügerische) Handel an der Börse seinen ersten Höhepunkt erreicht (Abb. 10). Die scheinbar chaotischen Aktionen der Broker werden durch die bis zu sechsfache Teilung der Bilder zusätzlich unübersichtlich, das Börsengeschäft wird in seiner Komplexität auch bildlich anschaulich (und zugleich undurchschaubar). Man hat den Eindruck, dass es in dieser Sequenz weniger darum geht, die Auflösung eines Gesamtbildes (oder Totalen) der Börsenaktivität zu zeigen als die Unmöglichkeit zu demonstrieren, dass sich jemals diese hektischen Aktivitäten (am Telefon!) zu einem sinnvollen Ganzen zusammenfügen können. Das Split Screen Verfahren wird metaphorisch eingesetzt, es fasst keine nachvollziehbaren Einzelaktionen der Börsianer mehr zusammen, sondern signalisiert nur noch: Chaos.



Abb. 10 Oliver Stone WALL STREET (1987)

Interessanter Weise zieht eine neue Ordnung in die Bilderteilung ein, wenn der Split Screen formal wie in Oliver Stones Film WALL STREET jedoch im 3 D-Format verwendet wird. Michel Gondry hat in seiner 3 D-Verfilmung eines Superhelden-Comic GREEN HORNET (2010) eine Action-Sequenz etwa in der Mitte des Films in bis zu sechs gleichzeitige Bildsegmente aufgeteilt, in denen sich verschiedene Ansichten synchronisierter paralleler Handlungen an verschiedenen Orten ereignen, um am Ende der Sequenz wieder in ein einheitliches Bild zu münden. Was wird im 3 D-Format aus den Rahmungen der einzelnen Bilder? Sind die Einzelbilder zweidimensional angeordnet und nur ihre Inhalte realisieren das 3 D-Format?

Tatsächlich unterscheiden sich die Einzelbilder auch in ihrer räumlichen Tiefe ‚als Bilder‘. Sie sind in der Tiefe gestaffelt, einige ragen hervor, andere treten in ihrem Rahmen zurück, ein Effekt, der sie zusätzlich ‚als Bilder‘ untereinander isoliert, was ihre paradigmatische Anordnung verstärkt, obwohl die dargestellte Aktion (syntagmatisch) oft mehrere der Bilder einnimmt. Dieses Heraustretenlassen der Bilder ‚als Bilder‘ aus ihrer räumlichen Tiefe bringt sie, meine ich, optisch besonders nah in Beziehung zur Hyperimage-Konstellation von Bildern der bildenden Kunst.

In Norman Jewisons Film *THOMAS CROWN IST NICHT ZU FASSEN* (*THE THOMAS CROWN AFFAIR*) (1968) ist bereits der Titelvorspann eine Split Screen Sequenz, die aus Bildfragmenten, die vielfach noch zusätzlich unterteilt sind, zusammengesetzt ist. Die vorweg genommenen Bilder der Hauptpersonen des Films und einiger zentraler Sequenzen sind (noch) ohne Zusammenhang, der erst durch den Film selbst hergestellt werden soll. Die Handlung des Films selbst ist eine Recherche über einen spektakulären Banküberfall, das heißt der wahre Hergang und die Identität des Verantwortlichen setzen sich erst allmählich wie in einem Puzzle zusammen. Die Versicherungsagentin, die den Bankier Thomas Crown verdächtigt, dass er seine eigene Bank ausgeraubt hat, muss sich daher ‚ein Bild‘ von der Persönlichkeit dieses Mannes machen. Sie macht (noch) unerkannt Videoaufnahmen von ihm während eines Pferdepolospiels, die der Film zu einer Bilderpuzzle-Sequenz als Bildsymbol für ihre Aufgabe und die der Filmhandlung ausformuliert. Es gibt eine syntagmatische Basisform der Darstellung des Spiels mit Totalen und Groß- bis Nahaufnahmen; darüber wird wie ein Bildraster eine paradigmatische Bilderserie gelegt mit verschiedenen Formen des Split Screens, die teils das Muster des Titelvorspanns wiederholen, teils die Auflösung des Gesamtbildes bis in eine Vielzahl kleinster Bilder, die kaum noch etwas erkennen lassen, vorantreiben und nur noch symbolische Funktion haben. Man könnte diesen Typ des Split Screens zurecht Kaleidoskop nennen (Abb. 11).





Abb. 11 Norman Jewison THOMAS CROWN IST NICHT ZU FASSEN (1968)

Filmtechnisch wurden diese Split Screens sehr aufwendig analog mit fotografischen Verfahren realisiert. Das elektronische, vor allem digitale Einkopieren von Bildern in andere Bilder gehört heute zum Standardprogramm jedes Computers, was die Verwendung von Split Screens und Mehrfachbildern in Filmen enorm erleichtert und dadurch vorangetrieben hat.

In einem Film von Joel Schumacher NICHT AUFLEGEN (PHONE BOOTH) (2002), in dem der Held durch (telefonische) Drohungen in einer Telefonzelle festgehalten wird und die Außenkontakte fast nur über das Telefon möglich sind, werden andere Handlungsorte durch Einfügungen in das Bild der Szene in und um die Telefonzelle dargestellt. Alle Handy-Telefonate (das Münztelefon in der Zelle ist blockiert) werden auf der Seite des externen Teilnehmers durch Bildfenster visualisiert, in denen die Situation des Adressaten in einem eigenen Bewegungsbild eingeblendet wird (Abb. 12). Manchmal wirkt dieses zusätzliche Bild des Adressaten auf der Gegenseite wie die Einblendung eines Bildtelefons neben dem Handy. Dieses im Verhältnis zur Hauptaktion (Bewegungsbild 1) kleinere Bild (Bewegungsbild 2) verhält sich von vornherein paradigmatisch zum Syntagma der zentralen Handlung. Es ist mit jedem Telefonat auswechselbar und summiert sich zur (Bilder-)Gruppe der angerufenen Gesprächsteilnehmer. Im Umfeld der Hauptaktion (Bewegungsbild 1) ist es deutlich als eingefügtes ‚Bild‘ unterschieden, es verhält sich also auch selbstreferenziell zum Film insgesamt als Bildmedium.



Abb. 12 Joel Schumacher NICHT AUFLEGEN (2002)

Derartige Bildfenster mit Bewegungsbildern sind zunächst Inserts, die in der Filmgeschichte von Anfang an eine Rolle gespielt und ihren Vorläufer in projizierten Traumbildern auf der Theaterbühne haben¹⁸, von wo sie in den Film übernommen wurden. Mit analogen Bluescreen- und digitalen Bildverfahren (wie das Öffnen von ‚Windows‘ auf dem Computer) sind diese Inserts, die sich im Hauptbild öffnen und einen anderen, wenn auch mit der Haupthandlung verbundenen ‚Film‘ zeigen, wieder in den Film zurückgekehrt als eine Sonderform des Split Screen. Ganze Filme und Fernsehserien werden heute komplett in digitalisierten Bildfenstern gedreht. Prominente Beispiele unter vielen anderen ist die US-Fernsehserie 24¹⁹ (die ebenso prominent von Matt Groening in seiner Sondernummer der Simpsons 24 MINUTEN²⁰ mit denselben Mitteln parodiert wurde) (Abb. 13).



Abb. 13 Robert Cochran u.a. 24, 1.Staffel 2001

Schluss

Als Hyperbilder sollten Bilder bezeichnet werden, die in Gruppen zusammengestellt werden, und dadurch syntagmatische oder paradigmatische Beziehungen ausbilden, die systematisch beschrieben werden können. Der Ansatz lässt sich nicht ohne weiteres auf das filmische Bewegungsbild auf der Kinoleinwand (dem Monitor etc.) und schon gar nicht auf das filmische Reihenbild des Filmstreifens anwenden. Er lenkt den Blick jedoch auf paradigmatische Einfügungen, in denen Syntagmen parallel angeordnet werden oder Bilder metaphorisch kumulieren können. Derartige paradigmatische Einfügungen, die sich in der Regel selbstreferenziell zum umgebenden Film verhalten und sich metaphorisch gegen den Fluss der Handlung stemmen, unterhalten Beziehungen zu anderen (parallelen, gleichzeitigen) paradigmatischen Einfügungen und bilden so eine eigene Ebene im Film, zu der sie sich (und untereinander) wie Hyperbilder verhalten (können). Sie tendieren im Zuge der Superierung

¹⁸ Vgl. Edwin S. Porter THE LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN (1903).

¹⁹ Robert Cochran u.a. 24, 1.Staffel 2001.

²⁰ Matt Groening DIE SIMPSONS, 400. Folge: 24 MINUTEN, RTL, 20.1.2008.

(Komplexbildung) zu ganzen ‚Haufen‘ von Bildern (Kaleidoskopen), in die sich das zugrunde liegende syntagmatische Basis-Bewegungsbild aufzulösen droht. Zu überlegen wäre, ob und gegebenenfalls wie zum Beispiel die Multi-Monitor-Installationen von Nam June Paik, in denen jedes Monitorbild der zu einer Skulptur zusammengebauten Monitore gleichzeitig etwas anderes zeigt. Das Resultat dieser paradigmatisch ablaufenden Videos ist kein filmisches Syntagma mehr, sondern in einem Mediensprung das Kunstwerk einer ‚leuchtenden Skulptur‘²¹. Keine Frage, dass sich diese Entwicklung zum komplexen paradigmatischen Bewegungsbild und darüber hinaus durch die dynamische Entwicklung der elektronischen Medien und digitalen Bildverfahren noch entschieden verstärkt hat.

²¹ Vgl. Edith Decker, *Paik Video*, Köln 1985, bes. S.92-12.