Joachim Paech[1]

Übersetzung als intermediale Form

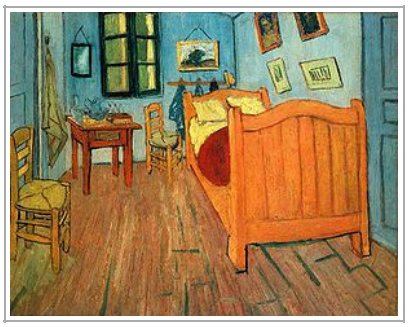

Abb. 1: Vincent van Gogh: Schlafzimmer in Arles, 1888

I.

Diese Geschichte der ‚Übersetzungen eines Bildes' könnte damit beginnen, dass Vincent van Gogh im Mai 1888 das sogenannte ‚Gelbe Haus' in Arles bezieht, für das er in der Folge die ‚décoration'[2] mit einer Serie von Bildern geplant hat. Sie sollten dem Haus die Atmosphäre eines Künstlerdomizils geben, in das er insbesondere auch Paul Gauguin einladen wollte, mit ihm zu leben und zu arbeiten. Mitte Oktober desselben Jahres malt er eines der Bilder, die später zu seinen bekanntesten gehören sollten, das ‚Schlafzimmer in Arles'. Van Gogh hatte es als hellen, ruhigen Kontrast zu einem vorangegangenen Bild ‚Das Nachtcafé' gemalt, das die dunkle Seite des Lebens zeigt. Neben der kargen Einrichtung hängen an der Wand des Schlafzimmers auch zwei Portraits und eine Landschaft, so dass dieses Bild als Teil der geplanten Dekoration des Hauses das Bilder-Programm wiederum zitiert. Zwei Skizzen hatten das neue Bild dem Bruder Theo in Briefen angekündigt. Im Mai 1889 hat er es ihm nach Amsterdam geschickt, kurz darauf aber zurückgefordert, weil es leicht beschädigt worden war. Im September 1889 fertigte Van Gogh sicherheitshalber

[1] Joachim Paech: Übersetzung als intermediale Form. In: Barbara Naumann, Edgar Pankow (Hg.) Transformation, Transference, Translation – Artistic and Cultural Dynamics of Exchange. Zürich (Chronis Verlag)

[2] Vgl. Roland Dorn: Décoration. Vincent van Goghs Werkreihe für das Gelbe Haus in Arles. Hildesheim 1990 und Uwe M .Schneede: Vincent van Gogh. Leben und Werk. München 2003

zwei Repliken des Bildes an, eine davon war für seine Mutter und seine Schwester gedacht.

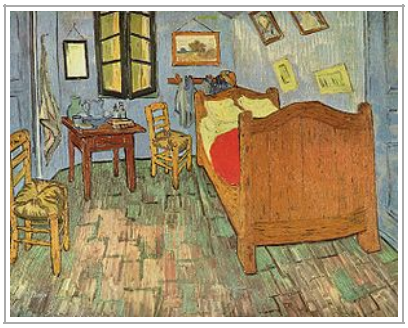

Abb. 2 Vincent van Gogh: Schlafzimmer in Arles, 1889 (klein)

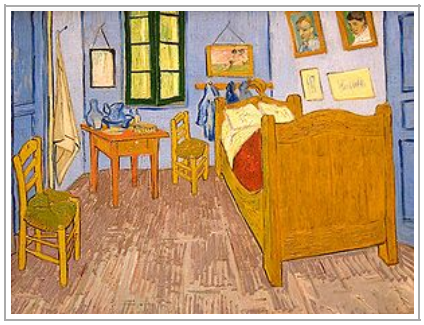

Abb. 3 Vincent van Gogh: Schlafzimmer in Arles, 1889

Binnen eines Jahres hat sich das ‚eine Bild' vervielfacht. Abgesehen von den vorangegangenen Skizzen unterscheiden sich die drei Gemälde mit demselben Titel nicht nur durch die farbliche und figurale Ausführung, sondern die zuletzt gemalte ‚Kopie' ist als eine ‚réduction' auch kleiner als die zuvor entstandenen Bilder. Das ‚Gelbe Haus', in dem und für das sie gemalt wurden, gibt ihnen einen Ort, an dem sie Teil eines deutlich strukturierten Bildprogramms sind. Jedes der Bilder ist ein ‚Original' van Goghs, auch wenn zwei von ihnen als Kopien nach dem ersten ‚Schlafzimmer in Arles' von 1888 entstanden sind. Zusammen sind sie drei Versionen desselben Sujets, deren Differenz in der Ausführung und zum Teil auch im Format liegt bei gleicher medialer Voraussetzung der Malerei. Das erste Bild wiederholt das Referenzobjekt seines Sujets, van Goghs Schlafzimmer; die beiden anderen wiederholen bereits die Abbildung.[3] Das Haus ist 1944 bei einem Luftangriff zerstört und nach dem Krieg vollends weggeräumt worden. Geblieben sind drei Bilder, die auf sich selbst verweisen und auf ihren Urheber van Gogh in Arles, eine Episode seiner Biographie. Bis hierher ist die Beziehung zwischen diesen drei Bildern van Goghs nicht so sehr die ihrer Übersetzungen, sondern des Versuchs, sie

[3] Unberücksichtigt bleiben hier ‚intertextuelle' Verweise auf die zeitgenössische Literatur etwa Emile Zolas oder George Eliots, der van Gogh sehr konkrete Anregungen für die Darstellung des Schlafzimmers entnommen haben könnte (vgl. Dorn, S.140)

möglichst ähnlich zu wiederholen, sie also handwerklich zu kopieren. Innerhalb der Malerei könnte man ihr Verhältnis ‚intramedial' nennen, während sie im Kontext der Biographie van Goghs und im Zusammenhang mit dem Bildprogramm der ‚décoration' womöglich narrative bzw. intertextuelle Bezüge aufweisen.

II.

Eine erste Ausstellung von Werken van Goghs nach dem Zweiten Weltkrieg in Paris 1947 motivierte den Filmjournalisten Gaston Diehl und den Maler Robert Hessens zur Idee eines Dokumentarfilms über van Gogh. Grundlage sollten die abgefilmten Bilder der Ausstellung sein. Die Filmregie bei diesem Projekt übernahm Alain Resnais, der zuvor schon einige Interviewfilme mit Künstlern gemacht hatte. Gedreht wurde in Schwarz/Weiß auf 16mm Schmalfilm, ein Format, das gerade für den Dokumentarfilm (cinéma vérité) (wieder-)entdeckt worden war. Auf Musik wurde verzichtet. Ein Jahr später interessierte sich der Produzent Pierre Braunberger für das Projekt. Er regte an, den Film für die ‚Société du film du Panthéon' auf 35mm und diesmal mit der Musik von Jacques Besse zu wiederholen. Allerdings war die Ausstellung inzwischen abgebaut, die Bilder standen nicht mehr zur Verfügung. Grundlage für den neuen Film bildeten Fotografien aus dem vorangegangenen Film, die nun anstelle der Gemälde abgefilmt wurden. Für seine Werkbiographie van Goghs orientierte sich Resnais weniger an den vielen zeitgenössischen Filmen über Malerei, die oft mit didaktischer Absicht die Analyse der Werke in den Mittelpunkt stellten.[4] Das bedeutendste Beispiel ist der zeitgleich entstandene Film ‚Rubens' von Paul Haesaerts und Henri Storck, dessen Vorgehen, mit

[4] 1953 planten auch Jean Renoir und Cesare Zavattini, der literarische Vater des Neorealismus in Italien, jeweils Dokumentarfilme über Malerei. Renoir interessierte sich in diesem Zusammenhang bereits für das Fernsehen, ein neues Medium mit einem neuen Publikum, beide für eine derartige Dokumentation besonders geeignet (vgl. Cahiers du Cinéma No 29, 1953, S.31 (Vorbemerkung der Redaktion vor dem Abdruck eines Artikels von Zavattini) und Christopher Faulkner: Jean Renoir. A Guide to References and Resources. Boston, Mass. 1979, S.32

eingezeichneten Linien die Dynamik eines Bildes oder Blickfolgen des Betrachters zu verdeutlichen, bereits digitale Verfahren der ‚Palettes'-Reihe Alain Jauberts vorweggenommen zu haben scheint.

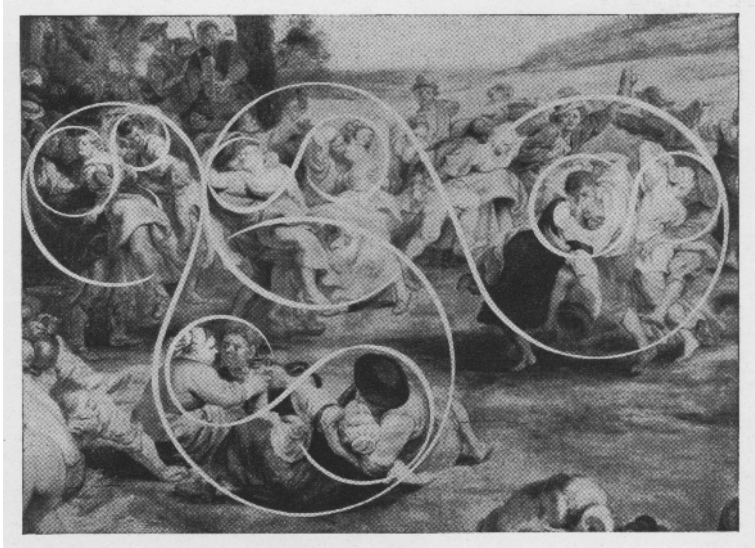

Abb. 5: Haesaerts/ Storck: Rubens, 1949

Resnais folgte statt dessen Luciano Emmers Prinzip in seinem Hiernoymus Bosch-Film (1939), mit der Kamera in die Bilder einzudringen und so den Rahmen und die ikonische Grenze des Bildes aufzuheben. Statt einen Film ‚über Kunst' drehte Resnais einen Film über van Gogh mit dessen Bildern als Orten einer biographischen Handlung. Diese narrative Technik hat sicherlich dazu beigetragen, dass Resnais' ‚Van-Gogh'-Film einer der bekanntesten Dokumentarfilme seiner Zeit und 1950 mit einem ‚Oscar' für den besten ausländischen Dokumentarfilm ausgezeichnet wurde.

Dieser Film steht in einer Reihe mit mehreren zeitgenössischen Filmdokumentationen über Malerei und wurde selbst Teil einer Trilogie ‚Drei Maler – Drei Welten', zu der außerdem ‚Guernica' von Resnais und ‚Toulouse-Lautrec' von Robert Hessens gehörten. Gerade an ‚Van Gogh' und dem narrativen Kamerastil des Films haben sich jedoch heftige Diskussionen über die Legitimität filmischer Darstellungen von Malerei entzündet. Dabei ging es in

den meisten Fällen nicht mehr nur um die Rettung wahrer Kunst vor ihrer technischen Reproduktion, sondern um das grundsätzliche Versagen des Films vor der Spezifik der Malerei, ein Vorwurf, der sich angesichts des Resnais'schen ‚Van Gogh' bis zum Verrat an der bildenden Kunst steigerte. Andererseits komme Resnais den Möglichkeiten der Kinematographie mit der Annäherung an das ‚ästhetische Universum des Malers' am nächsten, auch wenn er der Malerei den ‚dokumentarischen Respekt' versagt.[5] Gilles Deleuze schließlich wird im zweiten Band seiner Film-Theorie-Geschichte ‚Kino 2. Das Zeit-Bild' den Film ‚Van Gogh' neben ‚Toute la mémoire du monde' (1956) und ‚Nuit et Brouillard' (1955) zu Resnais' filmischen, mentalen und zerebralen ‚Kartographien' zählen. „Resnais hat schon immer bestätigt, dass ihn das Gehirn, das Gehirn der Welt, als Gedächtnis, als ‚Welt-Gedächtnis' interessiere. Resnais erschafft auf höchst konkrete Weise ein Kino, bei dem es nur noch eine einzige Person gibt: das Denken."[6] In diesem Sinne dient der Film ‚Van Gogh' der mentalen Kartographie der Innenwelt des Künstlers.

Zu Beginn der 1950er Jahre hatte der Film ‚Van Gogh' von Resnais mit dem Medienwechsel von der Malerei zum Film noch einmal (wie bei der leidigen Literaturverfilmungs-Debatte) einen intermedialen ‚Paragone' ausgelöst. Die wichtigste Stimme in diesem Streit hatte André Bazin, der im Vergleich von Malerei und Film auf die jeweiligen medialen Eigenschaften Bezug genommen hat, die er am Beispiel von Resnais' ‚Van Gogh' demonstriert hat.

Bazin räumt zunächst ein, dass der Film mit seinem Bewegungsbild das Werk der Malerei nicht nur narrativ erweitert, sondern auch seine ursprüngliche Einheit zerstört, allerdings zugunsten einer neuen Synthese, die natürlich so vom Maler nicht beabsichtigt war. Wirklich verraten werden die Originale erst vom Betrachter, wenn die filmisch dargestellten Bilder trotz fehlender Farbe und

---

[5] Vgl. Jean-Luc Lioult: Autour du 'Rubens' de Storck … et du 'Van Gogh' de Resnais : quels films sur l'art ? In: Yves Chevrefils Desbiolles (dir.) Le film sur l'art et ses frontières. Actes du colloque … Aix-en-Provence 1998, S.45-53

[6] Gilles Deleuze: Kino 2: Das Zeit-Bild. Frankfurt/M. 1991, S.162

montageförmiger Eingriffe für die ‚wirklichen Bilder' des Malers genommen werden. Die Aufrichtigkeit jedes Films über Kunst liegt darin, sich selbst als Diskurs über Kunstwerke in Szene zu setzen, weshalb gerade die Betonung der medialen Unterschiede und ihrer entsprechenden Verfahren von Bedeutung ist. Die Differenz liegt nicht mehr zwischen einem Original und seinen ‚Verfilmungen', sondern es ist eine originäre Differenz zwischen zwei Medien, die eine Form begründet, in der sie ineinander übersetzbar sind. Die wichtigste Differenz betrifft das konstitutive Element der beiden medialen Bildprogramme Malerei und Film, nämlich die Funktion von Rahmen und Bildbegrenzung. Während die Malerei gerahmt ist und ihr ‚Cadre' zentripedal auf die Komposition des ikonischen Systems wirkt, sind die Grenzen der (Projektion auf die) Leinwand nur kaschiert und grundsätzlich offen zum filmischen bzw. diegetischen Universum des Films. Die Dynamik des filmischen Bewegungsbildes ist zentrifugal. Der Film, sagt Bazin, ersetzt nicht die Malerei, sondern fügt ihr in einer neuen Synthese eine weitere ‚manière d'être' hinzu, die wesentlich mit der entgrenzenden Bewegung und der montageförmigen Verbindung seiner Bildsequenzen zu tun hat.

Bazin geht dabei auf die kurze Sequenz in Resnais' Film ‚Van Gogh' ein, mit der sich auch die meisten anderen Kritiker auseinandergesetzt haben. „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."[7] 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.

[7] André Bazin: Peinture et Cinéma. In: Ders. Qu'est-ce que le cinéma? Edition définitive. Paris 1981, S.187-192

Cut. Une fenêtre et travelling arrière découvrant ‚la chambre à coucher de l'artiste en Arles (Octobre 1888)"[8]

Abb. 6: Alain Resnais: Van Gogh, 1949

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[9] oder (biographische) Narration ‚übersetzt'. Übersetzung ist hier, wenn der Begriff zurecht verwendet wird, ein (inter-)mediales Verfahren, das zunächst zwischen Malerei und Fotografie und schließlich zwischen vorfilmischen Fotografien und dem (fotografischen) Film vermittelt. Die Form der Übersetzung oder die Übersetzung als intermediale Form ist die Bewegung, mit der die Fotografien der Malerei (medial) filmisch und mit der Bilderfolge (sujethaft) narrativ werden.

[8] Van Gogh. Court métrage d'Alain Resnais. Découpage et commentaire. In: L'Avant Scène Cinéma, Nos 61-62 (Spécial Resnais), 1966, S.71

[9] Dieser propositionale Effekt ist auch als Kuleschow- oder Induktions-Effekt beschrieben worden

Die Kette der Übersetzungen, die von der ersten Version des ‚Schlafzimmers in Arles' (1888) bis zur Verwendung des Bildes in Resnais' Film ‚Van Gogh' 1948 reicht, verbindet die folgenden Glieder: Abgesehen von den Skizzen, die dem Bild vorangehen, folgen zunächst die beiden Kopien, die van Gogh selbst 1889 angefertigt hat. Allerdings ist fraglich, ob es sich hier schon um Übersetzungen handelt, da in diesem Fall die Wiederholung des Gleichen, die Kopie, nicht aber (sujethafte oder mediale) Veränderungen eine Rolle spielen, die der Gegenstand von Übersetzungen sind (darauf ist später noch einzugehen). Das Bild der ersten Version wird in einer Pariser Ausstellung gezeigt und erscheint in einem ersten biographischen 16mm-Dokumentarfilm in Schwarz/Weiss über van Gogh, Regie von Alain Resnais. Eine Wiederholung des Films im 35mm Format verwendet das Fotomaterial des ersten Films, abgefilmt wird jetzt eine Fotografie des ‚Schlafzimmers von Arles'. Ein Drehbuch legt fest, wie das Bild mit dem vorangehenden des ‚Gelben Hauses in Arles' im Sinne einer Proposition oder minimalen Erzählung verbunden werden soll. In einer ‚Découpage'[10] wird diese Verbindung wiederum mit fotografischen Skizzen markiert.

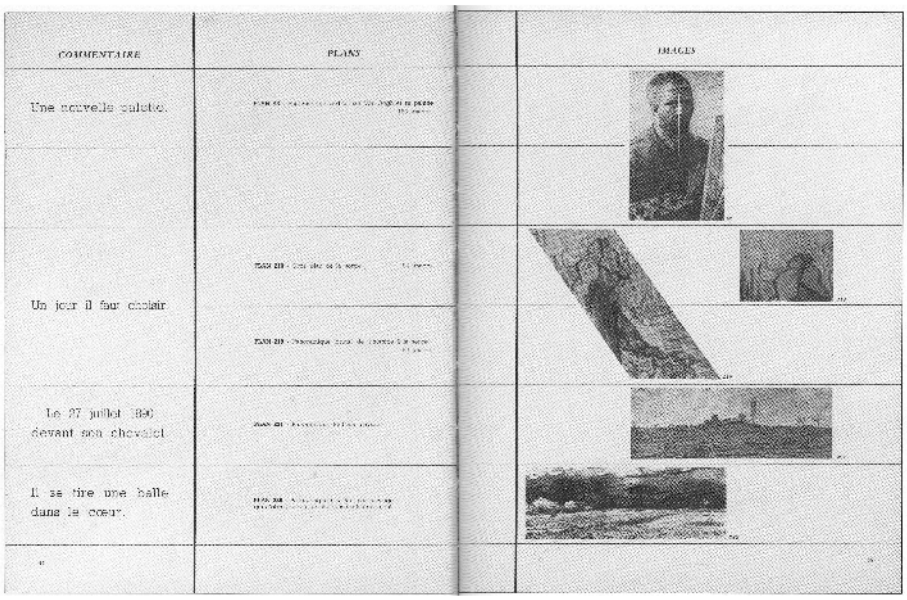

Abb.: 7 Montageplan zu Resnais' Van Gogh

[10] Auszüge aus dem Montageplan (plan de découpage) in „100 années Lumière", AFAA-Intermédia. Audiovisuel Documentaire. Ministère des Affaires Etrangères, mai 1989 (aus L'Amour de l'Art. Nos 37-39, Paris 1949, S.44-45

In Resnais' Film hat die Bilderkette der Übersetzungen das ‚Innere' des Films erreicht, dessen Reihenfotografie (24mal/Sek.) in der Leinwandprojektion schließlich zu einem Bewegungsbild verdichtet wird, das die Annäherung an das ‚Gelbe Haus' und nach dem Cut am Fenster den Innenraum des Schlafzimmers zeigt. Ergänzt wird das Bewegungsbild durch einen von Claude Dauphin off-gesprochenen Kommentar in französischer Sprache auf der Tonspur, der in der deutschen Version durch Untertitel auf den Bildern selbst medial verschriftet und sprachlich ‚übersetzt' worden ist. Unterlegt ist die Sequenz (wie der ganze siebzehn minütige Film) durch die Musik von Jacques Besse.

Wenn es um die Übersetzung als ‚intermediale Form' geht, die von den medialen Eigenschaften der Bilder, die in Beziehung gesetzt sind, ‚formuliert' wird, dann spielt die Frage eine Rolle, wie der (fotografische) Film als ‚Medium und Übersetzer' funktioniert. In welcher Form findet die Übersetzung statt? Im Drehbuch geplant war, das ‚Gelbe Haus' durch zwei Kamerabewegungen mit dem Schlafzimmer im Innern des Hauses zu verbinden. Abgefilmt werden zwei Fotografien so, dass sich die Kamera im ersten Bild auf das Haus zu bis zum Fenster und im zweiten Bild vom Fenster weg bewegt, bis das ganze Schlafzimmer zu sehen ist. Die Kamerabewegung erscheint filmisch als Ausschnittveränderung von ‚total' (das ganze Haus) bis ‚nah' und wieder von ‚nah' bis ‚total' (das ganze Zimmer). Die wirkliche Kamerabewegung wird im Bewegungsbild des projizierten Films als spezifische Veränderung des Bildes sichtbar, die ihre Voraussetzung in den wiederkehrenden Differenzen zwischen den 24 Bildern/Sek. hat, die auf dem Filmstreifen durch den Projektor bewegt und ruckweise, also im momentanen Stillstand, projiziert werden. Die im Bewegungsbild erscheinende Bewegung beruht also auf der Form der Differenz zwischen den Einzelbildern, Bewegung im Film ist diese Form von Differenzen in den Bildern – die Montagefigur des Cut (der Umschnitt) ist eine Differenzform von Bewegung ohne Bild, sie ist gerade der Bruch zwischen der Hinbewegung zum Fenster und der Wegbewegung vom Fenster, also der

unsichtbare Übergang zwischen beiden Bewegungen als Cut. Diese, man kann sagen ‚ästhetische' Differenzform von Bewegung beruht ihrerseits auf einer apparativen Differenzform eines mechanischen Getriebes, das den Film durch die Kamera und analog durch den Projektor zieht, um die benötigten 24 Bilder/Sek. zu speichern und zu projizieren. Wie jedes Getriebe ‚übersetzt' es Energie in Arbeit oder kontrollierte Leistung. Wie ein Uhrwerk, das den Fluss der Zeit durch die Hemmung in regelmäßige Abschnitte (Sekunden, Minuten etc) teilt, um Zeit vergleichbar mit anderen Uhren darzustellen, muss der kinematographische Apparat die vorfilmische kontinuierliche Bewegung während der fotografischen Aufnahme in regelmäßige Abschnitte unterteilen, um sie für die Darstellung im Bewegungsbild auf der Leinwand wieder als Folge figuraler Differenzen zusammenzusetzen, so, wie das Uhrwerk die Zeit tickend als Ablauf von Sekunden, Minuten und Stunden darstellt. Mechanisch resultiert die dargestellte Bewegung aus der Übersetzung fließender in zusammengesetzte Bewegung in einem Getriebe, wo das Filmband den Fluss und dessen Reihenbilder die Übersetzung in die differenzielle Darstellung des Fliessens repräsentieren. Das Getriebe formuliert die Übersetzung von Bewegung in deren Darstellung in der Form eines Schalters (das sog. Malteserkreuz), der mit einer bestimmten Frequenz (24 Bilder/Sek.) die Abschnitte (unbewegte Schnitte) weiterschaltet, um aus deren figurativer Differenz das Differenzbild von Bewegung (beweglicher Schnitt [11]) im Bewegungsbild der Leinwand zu formulieren (wenn das Getriebe nach wie vor 24 Bilder/Sek. ‚schaltet', die Bilder untereinander aber keine Differenz aufweisen, kann keine Bewegung dargestellt werden – zu sehen ist ein Standbild oder ‚freeze frame'). Die Antwort auf die Frage, wie das ‚Medium (Film) als Übersetzer' funktioniert, lautet also: Es ist die Kombination aus einer Übersetzung in Form eines Schalters (zwischen Fliessen und Unterbrechung) in einem mechanischen Getriebe und der figurativen (ästhetischen) Differenzform, die zwischen einer

[11] Zum Verhältnis unbewegter Schnitt (Momentbild) und beweglicher Schnitt (Bewegungsbild) vgl. Gilles Deleuze: Das Bewegungsbild. Kino 1. Frankfurt/M. 1989, S.22-23

Folge von projizierten Bildern (24 mal/Sek.) die Darstellung (oder Wiedergabe) von Bewegung ‚formuliert'. Hier wie dort ist Bewegung eine Form, die intermedial als Übersetzung fungiert – Übersetzung als intermediale Form ist eine Bewegung, die zwischen Medien deren Beziehung ‚formuliert'.

III.

Die Kette der filmischen Übersetzungen von van Goghs ‚Schlafzimmer in Arles' kann nur noch sehr locker fortgeführt werden, zwei signifikante Beispiele sollen genügen. 1956 hat Vincente Minnellis biographischer van Gogh-Film ‚Lust for Life' die zeitgenössischen Pläne für filmische van Gogh-Dokumentationen oder Spielfilme erst einmal zum Abschluss gebracht, bevor Robert Altman das Thema unter anderem Vorzeichen der Beziehung zwischen den Brüdern ‚Vincent und Theo' 1990 wieder aufgenommen hat. Eine ganz andere Bildübersetzung praktiziert Akira Kurosawa in der ‚Krähen'-Episode seines Films ‚Yume / Träume', 1990, wenn er einen Museumsbesucher sich in Bilder van Goghs hineinträumen lässt. Auch hier werden jeweils zwei Bilder verbunden, das sind die digital rekonstruierten Gemälde van Goghs (‚Die Brücke von Langlois bei Arles mit Wäscherinnen', 1888, ‚Getreidefeld mit Raben', 1890 u.a.) und das isolierte Bewegungsbild des Besuchers, die digital ineinander kopiert werden, woraufhin der diegetische Bildbetrachter auf die immersiven Bilder ‚betreten' kann[12]).

In Minnellis biographischem Spielfilm nach einem Roman von Irving Stone stellt Kirk Douglas Vinzent van Gogh dar (Paul Gauguin wird von Anthony Quinn gespielt). Van Goghs Bilder werden in der Regel im Film diegetisch motiviert dargestellt, d.h. sie werden wenn möglich als Teil der Handlung im Film gemalt. Minnelli hätte natürlich das ‚Schlafzimmer in Arles' in der

[12] Vgl. Jens Schröter: Der (digitale) Film öffnet die Tür in den virtuellen Raum der Malerei. Ein medientheoretischer Versuch zur Krähen-Episode aus Akira Kurosawas ‚Yume'. In: Nicola Glaubitz, Andreas Käuser, Hyunseon Lee (Hg.) Akira Kurosawa und seine Zeit. Bielefeld 2005, S. 115-137

Handlung des Films an Ort und Stelle im selben Schlafzimmer ebenfalls von van Gogh malen lassen können. Dennoch entscheidet er sich anders. Die Sequenz beginnt mit dem Einzug van Goghs in das ‚Gelbe Haus', während er (off) in einem Brief an Theo über seine neue Wohnung berichtet. Mit der Hilfe zweier Einwohner von Arles, einer von ihnen ist der Postbote Rollin, trägt van Gogh eine Bettmatraze und seine Stühle ins Haus. Mit dem Brieftext „… bald ist mein Geld für diesen Monat fast zu Ende. Aber es hat sich gelohnt .." zeigt Minnelli das gemalte ‚Schlafzimmer' in der zweiten (größeren) Version von 1889 ähnlich wie Resnais mit einer (Zoom-)Rückfahrt, die den Blick auf das Zimmer öffnet. Der Anfang der Kamerafahrt ist jetzt nicht das Fenster, sondern der Stuhl vor dem Fenster. Narrativ bedeutet das, dass die Stühle, die herein getragen wurden, inzwischen zum Bestandteil des Zimmers geworden sind.

Abb. 8: Vicente Minnelli: Lust for Life, 1956

Die nächste Einstellung zeigt das Zimmer in etwa aus der gleichen Perspektive als nachgestellter Realraum, eine Jacke fliegt von rechts ins Zimmer, ihr folgt van Gogh (die Kamera rekadriert leicht), der sich ankleidet, um das Zimmer mit seinen Malerutensilien zu verlassen. Wir hören weiterhin den Text seines Briefes an Theo und Musik (Miklós Rózsa). Die Vorherrschaft der Narration in diesem Spielfilm hat die Zeit zum Thema der Verbindung der drei Einstellungen gemacht: Minnelli geht vom Hineintragen der Stühle ins Haus direkt über zum Leben im Schlafzimmer des Hauses. Dazwischen ist das in diesem Zimmer gemalte Bild, das quasi als Zwischenschnitt und zeitliche Differenz figuriert (‚inzwischen') und im Bild noch einmal den Zeit-Raum zwischen dem ersten Stuhl und dem ganzen Zimmer sujethaft zusammenfasst. Zu diesem Zweck

verwendet er eine weiche (eher langsame, deutliche) Überblende als Figuration von Zeit(vergehen)[13] im ersten Übergang zu dem gemalten Bild und einen direkten Cut (in der Funktion einer Art Gleichheitszeichen) in der Verbindung zum Realraum, der auch zeitlich an das ‚fertig' bezogene Zimmer anschließt. Der Realraum soll durch den Zwischenschnitt des als bekannt vorausgesetzten gemalten Bildes wieder erkannt, und identifiziert werden. Dieser klassisch erzählende Film ist an der demonstrativen Darstellung von Formen der Übersetzung zwischen den (medial unterschiedlich begründeten) Bildern nicht interessiert. Nur wenn wie hier ein Gemälde van Goghs ausnahmsweise nicht diegetisch als Effekt der Handlung, sondern als narratives Mittel des Films zum Transport der Handlung verwendet wird, dann findet eine intermediale Übersetzung zwischen Malerei und Film statt, indem ein fotografisches Filmbild durch ein fotografiertes Bild der Malerei im Film ersetzt wird. Überblende und Kamerabewegung tun ein Übriges, um diesen sujethaft begründeten, aber ‚medialen Fremdkörper' in den Film zu integrieren, indem sie das Bild der Malerei wie ein den Bildkader füllendes fotografisches Filmbild behandeln.

IV.

Die im engeren Sinne kunstwissenschaftliche Analyse der drei Versionen des ‚Schlafzimmers in Arles' in ihrem Kontext, die Alain Jaubert für seine Fernseh-Reihe ‚Palettes'[14] produziert hat, bedient sich bereits der 1990 noch ganz neuen Möglichkeiten digitaler Bildbearbeitung des Computers, um Bilder der Malerei in einem anderen Medium zu wiederholen. Damit stellt sich auch die Frage, inwiefern auch bei digitalen Prozessen der Darstellung analoger Medien von Formen intermedialer Übersetzung gesprochen werden kann, neu. Auf jeden Fall würden bestimmte ‚mediale Eigenschaften', die durch die Materialität ihrer

[13] Vgl. Joachim Paech: Figurationen des Zwischen, in: Quiroz, Gustavo, Berthoud-Papandropoulou, Ioanna, Thommen, Evelyne, Vogel, Christina (Hg,): Les unités discursives dans l'analyse sémiotique, Bern, Berlin etc. 1998 (=Textanalyse in Universität und Schule, 12), S.53-72.

[14] 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)

Medien bedingt sind und in Formen ihrer Übersetzbarkeit Ausdruck gefunden haben, nicht mehr unmittelbar für den Übertragungsprozess vorausgesetzt werden können. Umso mehr würde von vornherein der Übersetzungsprozeß als Formprozeß eine Rolle spielen und lediglich der (inter-)mediale Charakter der Übersetzung steht infrage. Wenn man dagegen bedenkt, dass auch Formen intermedialer Übersetzung, die auf die konkreten materialen Eigenschaften der Malerei einerseits und die komplexen medialen Eigenschaften der Kinematographie mit der Mechanik ihrer Apparate und dem fotografischen Aufzeichnungsmedium Film zurückgeführt werden konnten, erst im projizierten Lichtbild des filmischen Bewegungsbildes in der gemeinsamen Form ihrer Übersetzung sichtbar werden, dann wird deutlich, dass intermediale Prozesse grundsätzlich Formprozesse sind, die auch die Eigenschaften der beteiligten Medien ‚als Formen' transportieren. „Die Spezifik der Medien bleibt also in den Formen ihrer jeweiligen Aisthesis bestehen – wohl kein Zufall, dass sich seit den frühen 1990er Jahren der Begriff der ‚Medienästhetik' etabliert hat. Wenn Intermedialität die Frage nach den Übergängen oder Verbindungen dieser Formen bezeichnet, dann gibt es auch eine digitale Intermedialität, insofern z.B. die Form des Fotografischen und die Form der Zeichnung unter digitalen Bedingungen in ein neues Verhältnis zueinander treten können …"[15] Jauberts rekonstruktive Analyse der Bilder van Goghs behandelt im Programm seines Computers die Malerei als eine wieder erkennbare Form ihres Mediums, in deren digitale Darstellung im Sinne eines Bilddiskurses verändernd eingegriffen werden kann. Der frühere Hinweis, dass das Vorgehen von Paul Haesaerts und Henri Storck in ihrem Film ‚Rubens' (1948), ‚mit eingezeichneten Linien die Dynamik eines Bildes oder Blickfolgen des Betrachters zu verdeutlichen, bereits digitale Verfahren der ‚Palettes'-Reihe Alain Jauberts vorweggenommen zu

[15] Joachim Paech, Jens Schröter: Intermedialität analog/digital – ein Vorwort. In: Dies. (Hg.): Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen. München 2008, S.11

haben scheint'[16], kann als Rückverweis wieder aufgenommen werden: Indem Jaubert die Linien der perspektivischen Konstruktion des ‚Schlafzimmers in Arles' in das Bild einzeichnet, wiederholt er digital, was Haesaerst und Storck bereits filmisch vorweggenommen haben. Überblendungen, die in der Abfolge der drei Bildversionen die Bilder verbinden, sind filmische Formen, die digital wiederholt werden. Fast alle verwendeten Darstellungsmodi und diskursiven Techniken im Umgang mit den Bildern sind auch filmisch verwirklicht worden oder intermedial möglich: Wenn Jaubert im Splitscreen die drei Bilder in derselben Einstellung nebeneinander anordnet oder das gemalte Zimmer in die gezeichnete architektonische Rekonstruktion des Raumes stellt, dann forciert er lediglich Ansätze, die auch im (didaktischen) Film bereits praktiziert wurden.

Abb.: 9 Alain Jaubert: Palettes: Die hohe Kunst des Gelben, 1993.

Der Unterschied ist formaler Art, wenn die digitalen Konstruktionen heute perfekter erscheinen, er ist methodischer Art, wenn derartige Eingriffe in die Bildstruktur heute selbstverständlich zu sein scheinen, weil von vornherein von der (uneigentlichen) rechnerischen Repräsentation eines Werkes der Malerei ausgegangen wird, während die Diskussion um die Entgrenzung des Bildes in

[16] Le film ‚Rubens' de Paul Haesaerts et Henri Storck, musique de Raymond Chevreuille. Quelques extraits du Scénario établi par Paul Haesaerts. In: Le Film sur l'Art. Etudes critiques et catalogue international. Paris (UNESCO) 1949, S.25-32

Resnais' Film noch immer von einem originären mit sich identischen Werk ausgegangen ist, auch wenn es in filmischer Übersetzung auftritt (ganz ähnlich verlief die Debatte um Literaturverfilmungen). Die Rede von ‚intermedialen Formen der Übersetzung' auf digitaler Ebene setzt allerdings voraus, dass die digitale Operation mit (anderen) medialen Formen diese Formen selbst im Kontext der Medien begründet, denen sie entstammen. Wenn also Malerei, Fotografie oder Film digital reformuliert und intermedial im Computer verwendet werden, dann sind deren Formen nach wie vor in den konkreten, materialen Verfahren ihrer Medien begründet und müssen dort in ihrer Entstehung beobachtet werden. Auch in der digitalen Bearbeitung der Bilder kann wohl nach wie vor von ‚intermedialen Formen der Übersetzung' gesprochen werden; ob grundsätzlich die ‚Übersetzung als intermediale Form' auch des Computers gelten kann, wäre neu zu begründen.

V.

Es müssen sich also Überlegungen zum Begriff der ‚Übersetzung als Form' und seiner intermedialen Erweiterung anschließen. Grundlage dafür können sowohl Walter Benjamins auf die Literatur bezogener Essay über die ‚Aufgabe des Übersetzers' [17] als auch Marshall McLuhans Bestimmung der ‚Medien als Übersetzer'[18] sein.

Walter Benjamins Verständnis von Übersetzung[19] geht zunächst davon aus, dass sie kein Beiwerk des sprachlichen Kunstwerks, keine Abweichung von einem Original oder gar dessen Verrat (‚Traduttore – Traditore') ist. Sie ist auch kein mehr oder weniger notwendiges Übel, durch das literarische Texte, wenn auch als veränderte, in anderen Sprachen rezipiert und verstanden werden können.

---

[17] Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Ders. Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt/M. 1980, S.50-62

[18] Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. Düsseldorf, Wien 1968, S.67-72 (Kap. 6 ‚Medien als Übersetzer')

[19] Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Ders. Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt/M. 1980, S.50-62.

Übersetzung ist etwas, was einem – bedeutenden – sprachlichen Kunstwerk von vornherein eignet. Die grundsätzliche Übersetzbarkeit ist seine wesentliche Eigenschaft, die es als solches konstituiert und – paradox genug - in seiner Originalität bewahrt. Sie ist gerade nicht darin begründet, dass ein Kunstwerk sich jenseits seiner sprachlichen (auch kulturellen) Originalität verständlich machen soll, sondern es ist seine grundsätzliche Übersetzbarkeit, die überhaupt erst den Sinn eines Kunstwerks realisiert und die erst sein Originäres an ihm überliefert, das von der Übersetzung ebenso wenig beschädigt wird wie der Übersetzer an die Stelle des originären Dichters treten kann. Das Werk in seiner bestimmten sprachlichen Form existiert aus der Differenz zur ‚Sprache' als seiner Ermöglichungsbedingung oder als sprachlichem Horizont, vor dem es sich in seiner nationalsprachlichen Besonderheit artikuliert. Es hat Teil an der ‚Sprache', indem es sich ihr gegenüber nicht nur in seiner Besonderheit differenziert, sondern zugleich seine Übersetzbarkeit vor diesem allgemeinen sprachlichen Horizont initiiert. Wenn die Sprache das Medium eines Kunstwerks ist, dann ist die Übersetzung die Form, mit der es sich in Differenz dazu als diese besondere Sprache artikuliert. Jedes sprachliche Kunstwerk ist von vornherein Übersetzung, durch die es als deren Mitteilung an der Unmittelbarkeit des sprachlichen Wesens der Dinge Teil hat. „In diesem offenbaren Sinne von Mitteilung als gewissermaßen Teilhabe ist auch die ‚Aufgabe' des Übersetzers davon betroffen, soll sein Werk doch in emphatischer Weise an der reinen Sprache teilhaben."[20] Übersetzung ist Vermittlung, in ihr formuliert sich (teilt sich mit) die „reine Sprache als reines Medium"[21]. Sie ist die Form ihres Mediums, in der sich das Medium ‚Sprache' als Differenzform artikuliert. Vor dem Horizont der Sprache als dem letzten Unübersetzbaren ist „die Übersetzung eine entgrenzende Bewegung: sie transportiert jede

[20] Michael Wetzel: Unter Sprachen – unter Kulturen. Walter Benjamins ‚Interlinearversion' des Übersetzens als Inframedialität. In: Claudia Liebrand und Irmela Schneider (Hg.): Medien in Medien. Köln 2002, S.163
[21] Alexander García Düttmann: Von der Übersetzbarkeit. In: Übersetzen: Walter Benjamin. Hrsg. Von Christiaan L.Hart Nibbrig. Frankfurt/M. 2001, S.144

[partikulare] Sprache über ihre eigenen Grenzen hinaus“[22] und liefert damit letztlich auch die Voraussetzungen für die Auflösung des singulären Kunstwerks, gerade weil seine originäre Identität als letzte Referenz davon unberührt bleiben kann. Die Übersetzung als Form, die sich in einer das singuläre Werk entgrenzenden Bewegung formuliert, wurde auch am Beispiel der Bilder der Malerei anschaulich, wenn Alain Resnais mit der entgrenzenden Bewegung seiner Filmkamera die ikonischen Grenzen des gemalten Kunstwerks überschritten hat, um es dem anderen Medium ‚Film’ gewissermaßen ‚in Übersetzung mitzuteilen’. Das unübersetzbare Werk van Goghs ist zurückgeblieben, während es intermedial „im reine(n) Medium der Übersetzbarkeit“ dieser entgrenzenden Bewegung als Form seiner intermedialen Übersetzung eine neue mediale Konstellation eingegangen ist.

Es ist Benjamins Verständnis der Übersetzung als Form bezogen auf die ‚reine’ Sprache als deren Medium, das letztlich der Rettung des Originären, vielleicht auch des Auratischen der Kunst gilt. Denn der Gegenbegriff zur Form der Übersetzung ist die Reproduktion, derjenige zur Übersetzbarkeit ist das Kunstwerk im Zustand seiner Reproduzierbarkeit. Während nämlich Übersetzbarkeit auf Differenz beruht, so ist „erweisbar, dass keine Übersetzung möglich wäre, wenn sie Ähnlichkeit mit dem Original ihrem letzten Wesen nach anstreben würde.“ [23] Das Original erweist sich gerade in der Übersetzung als lebendig, zumal es erst in der Veränderung, in der Übersetzung (in ein anderes sprachliches Medium und auch in eine andere mediale ‚Sprache’) überlebt. Die bloße Reproduktion meint die identische Wiederholung ohne Original und kommt der Simulation des Reproduzierten in der Reproduktion nahe. Die ‚Übersetzung als intermediale Form’ dagegen betont den besonderen Wert jedes der beteiligten Medien, sie verweist statt der bloßen (technischen) Reproduktion auf die Vermittlung zwischen unterschiedlichen medialen Formen, die als Übersetzung selbst eine Form generiert, in der sie sich ‚formuliert’. „Es geht um

[22] Ebd., S.139
[23] Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers, S. 53

die merkwürdige Medialität des Dazwischen-Seins“ [24], die der (intermediale) Übersetzer in der ‚Kunst des Kombinierens’ und der ‚Technik der Montage’ ausübt. Es geht um eine Bewegung im ‚Zwischen’, die zu sich ständig verändernden Konstellationen führt, eine Bewegung, die sich in Montagefiguren (Überblendungen z.B.) artikuliert und ihre medialen Formen immer wieder neu arrangiert. Übersetzung als Form ist auch im Ineinandergreifen von unterschiedlich großen Zahnrädern eines Getriebes und in jedem Schalter gegeben. Marshall McLuhan: „Was wir Mechanisierung nennen, ist eine Übertragung [translation] der Natur und unseres eigenen Wesens in verstärkte und spezialisierte Formen.“ Übersetzung bedeutet dann Umformung von Energie in Arbeit, sie ist das Medium mechanischer Vorgänge, das sich ebenso im kinematographischen Bewegungsbild manifestiert. Marshall McLuhan spricht daher von „Medien als Übersetzer“, die „mit ihrem Vermögen, Erfahrungen in neue Formen zu übertragen, wirksame Metaphern“ [25] sind. Schließlich sind Metaphern ihrerseits Formen, die das, was sie in Beziehung setzen, ausdrücken, ohne die Eigenschaften dessen zu teilen, was sie formulieren. In diesem ‚metaphorischen’ Sinne ist Übersetzung auch eine Form digitaler intermedialer Prozesse.

Gibt es Übersetzungen zwischen Bildern wie es Übersetzungen zwischen Sprachen gibt (ohne den Umweg über eine linguistische Semiotik [26])? Die Begriff ‚Übersetzung’ für die Beziehung zwischen Werken unterschiedlicher Künste und Medien ist dann sinnvoll, wenn die Übersetzung selbst als eine Form erkennbar wird, in der sich der Prozess der Veränderung im Übergang zwischen den Künsten und Medien ‚formuliert’. Der Bereich von ‚Übersetzung’ geht über ästhetische oder symbolische Kontexte hinaus; er betrifft ebenso technische Verfahren (der Mechanik) und auch hier ist Übersetzung als eine ‚Form’ beschreibbar, die das gesamte Verfahren beeinflußt. Zumal die

[24] Wetzel, S. 166
[25] McLuhan, S. 67
[26] Vgl. u.a. Christian Metz: Sprache und Film. Frankfurt/M. 1973

Verbindung zwischen technisch-apparativen Medien wie dem Film und handwerklich-künstlerischen Produktionen kann sich auf den gemeinsamen Formprozess ihrer gegenseitigen Übersetzung stützen. In allen diesen Fällen ist Übersetzung zugleich intermedial, weil es die medialen Eigenschaften sind, die sich über ihre Formen in den jeweils anderen Medien ‚formulieren'.