

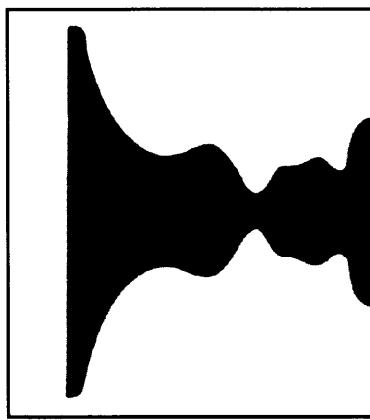
Das Bild zwischen den Bildern

Im Pariser Centre Georges Pompidou¹ fand im Herbst 1990 eine Ausstellung mit Fotos, Filmen, Video (-Installationen) und computergenerierten Bildern statt: »Passages de l'image«. Bei dieser Gelegenheit wurden unterschiedliche Richtungen von Bewegungen bewußt, die den Betrachter an den Bildern vorbei, aber auch zwischen den Bildern (zum Beispiel der Videomonitore) hindurch führen. Und die Bilder selbst haben offenbar Dimensionen angenommen, deren Komplexität entweder ihr diaphanes Verschwinden oder ihre absolute Ermächtigung gegenüber der referentiellen Realität bedeutet. Für Pascal Bonitzer ist das ein und dasselbe: »Ist das Fernsehen nicht als die letzte Agentur für die Produktion und Verbreitung massenhaft technisch hergestellter Bilder in der Tat ein Agent der Auflösung und des Unsichtbarmachens der Bilder?« Wie vor ihm Hans Magnus Enzensberger vom Nullmedium Fernsehen, spricht Bonitzer von »Nullbildern, den Bildern ohne Bild«, die sich an die Stelle der materiellen Realität setzen und diese zu einem Schattenreich degradieren würden! Entweder ertrinkt das einzelne Bild im Meer der Bilder und wird bedeutungslos oder es wird unsichtbar in der Transparenz zum Dargestellten, das es bereits zum Bestandteil seiner Einbildung gemacht hat.

Das Betreten der ›Passage zwischen den Bildern‹ dagegen geschah auch »auf die Gefahr hin, zu sehen«², daß sich im Zwischenraum zwischen den Bildern ein (vielleicht gar nicht so) neuer Spielraum medialer Einbildungen hergestellt hat, der zugleich diskret und diskreditierend, affirmativ und widerständig eine paradoxe Schnittstelle zwischen den Medien der Bilder, den Bildern der Medien und dem (Bild des) Betrachter(s) für die Medien installiert hat. »Das ›Entre-images‹ [das ›Zwischen den Bildern‹] ist also (virtuell) der Raum aller dieser Passagen. Ein multipler Ort, zugleich physisch und geistig. Außerordentlich sichtbar und zugleich geheimnisvoll in die Werke versenkt, der unsere Körper neu positioniert und zwischen den Bildern in einem sehr allgemeinen und immer auch ganz besonderen Sinne operiert. ... Das ›Entre-images‹ ist ein so neuer Raum, daß er eine Herausforderung sein sollte ...«³

Die folgenden Überlegungen⁴ werden diese Herausforderung aufgreifen und

versuchen, den oder die historischen und systematischen Ort(e) für dieses „L'Entre-images“ aufzufinden. Allerdings müßte man eine Vorstellung haben von dem, was man sucht: Ist das „L'Entre-images“ eine Art Territorium, das zwischen den Bildern eine dispositive Ordnung des Sehens organisiert oder eine Struktur, deren Überdeterminierungen semiotische Funktionen in Gang setzen? Ist es ein „Hors Cadre“, das als „Entre Cadre“ figuriert? Handelt es sich um Räume, die dem Blick oder sogar der physischen Begegnung mit Bildkörpern Passagen eröffnen, vorbei an den Video-Skulpturen der „Passages de l'image“, die ohne weiteres zu Passagen vorbei an Schaufenstern und Reklametafeln der Städte ausgedehnt werden könnten? Offenbar beschreibt das „L'Entre-images“ einen paradoxen Ort, der alles dies zugleich ist, strukturierte Abwesenheit und materiale Gegenständlichkeit, energetisches Feld und schwarzes Loch, bezeichnende Leere und leeres Zeichen. Um sich ein vorläufiges Bild von diesem „L'Entre-images“ machen zu können, eine Art „Dazwischen-Bild“, schlage ich eine bekannte Ikone der Wahrnehmungsforschung vor, die als einer der Standardbelege für Wahrnehmungstäuschungen mit Bildern eingeführt wurde, die „Rubinsche Vase“ (1921). Die Abbildung zeigt zwei Bilder in einem, die nie gleichzeitig gesehen werden können: Die Identität der Gesichter ist die Vase, die Vase ihrerseits ist nur durch die Gesichter identifizierbar. Eines der Bilder folgt jeweils dem anderen in der figurativen Wahrnehmung nach, nie können, wie gesagt, beide gleichzeitig gesehen werden und doch ist es ihrer Gleichzeitigkeit zu verdanken, daß überhaupt jeweils eines der Bilder zu sehen ist. Jedes der Bilder ist eine „Figur ohne Grund“, jedes ist ein das jeweils andere Bild konstituierendes „Zwischenbild“, denn die Vase ist nicht etwa nur das Zwischenbild für die Gesichter, die Umkehrung ist ebenso richtig. Die Figuren



bilden sich nicht als Gestalten vor einem Grund ab, weil es keine Tiefenstaffelung des Bildes gibt, sondern nur die eine Oberfläche, auf der sich „figurative Effekte zwischen den Rändern von sich gegenseitig konstituierenden Gestalten ergeben (es sei denn, daß ein Bild jeweils dem anderen als Grund für die figurative Errscheinung dient). Das „L'Entre-images“ ist hier eine operative Grenze, die nach beiden Seiten interdependent figurative Effekte hervorruft; die Gestalt der Vase ist ein Zwischenbild oder „Bild zwischen den Bildern“, weil es als Einbildung einer figurativen Umgebung und zugleich als deren figurativer Ausdruck fungiert. Die Aufmerksamkeit der folgenden Überlegungen gilt also derartigen paradoxen „zwischen den Bildern zirkulierenden Bildern.“

Auf der Suche nach einem bestimmten Bildtypus, der in der historischen Bildproduktion systematische Lücken aufweist, findet sich eine verwirrende Vielfalt von Anknüpfungspunkten, die dennoch begrenzt ist, wenn man bedenkt, daß „unsere scheinbar solide Realität aus einem Meer von Zwischenräumen“⁵ besteht. Jenseits jeder semiotisch konstitutiven Differenz, die topographisch als Disanz zwischen diskreten Einheiten fungiert, geht es um Zwischenräume, die ihrerseits als ikonische oder textuelle Gestalten operieren und womöglich in der Rezeption zur Gestaltung beitragen, indem sie ihre systematische Ergänzung einfordern.

Hinweise auf eine mögliche Topographie medialer Einbildung in abgebildeten Leerstellen finden sich zum Beispiel in den Landschaftsdarstellungen des 17. Jahrhunderts, an denen Diderot jene leeren Stellen lobte, die den Betrachter absorbierten und ihn in ihre mythischen Räume aufnehmen. In Claude Lorrains Bild *Der Mittag* (1651) hat Max Imdahl einen solchen Leerraum im Bild einer Landschaft hervorgehoben, der zwischen zwei Bäumen einen Zwischenraum freiläßt, der aber „weit mehr als ein bloßes Dazwischen (ist). Die Leere ist ein positiver Wert, so sehr, daß (...) Figur und Grund ihre Rolle vertauschen können und zwar in der vollkommenen Schönheit und Ruhe eines rhythmischen Ausgleichs.“⁶ Diese Leerstelle ist nicht nur dazu da, mit dem Betrachter angefüllt zu werden, damit seine Imagination das Bild im Prozeß der Wahrnehmung subjektiv vollendet, sondern dieses leere Zentrum ist auch der Ursprung des Bildes für das Bild selbst, aus dem heraus es sich in der Rezeption konstituiert.

Der mythische Grund als Begründung für das figurative Umfeld, das das leere Zentrum des Bildes auf dynamische Weise („im rhythmischen Ausgleich“ und Wechsel von „Figur und Grund“) rahmt, schwindet mit der allegorischen Intention und Kompetenz. Die frühindustriellen Massenmedien des 19. Jahrhunderts knüpfen eher am Konstruktivismus der Renaissance an: Im Quattrocento hatte Leon Battista Alberti vorgeschlagen, für die geometrische Konstruktion eines perspektivisch exakt gemalten Bildes am Ort der Perspektivkonstruktion zwischen

Maler und Objekt ein durchsichtiges Tuch zu spannen, auf dem eine Matrix eingelegt wird, die im Sinne einer Hilfskonstruktion den Übergang von der Struktur zur abzubildenden Figur darstellt. Diese Matrix ist ein Zwischenbild zwischen Objekt, Maler und Bild des Malers vom Objekt, sie ist eine ‚Figur ohne Grund‘, die, wenn sie erscheint, in dem Bild, das sie ermöglicht, aufgehoben ist. Hinter der aufgestellten Matrix wird das Objekt tendenziell unsichtbar und überflüssig, in ihr ist schließlich die Vervielfältigung der ‚Abzüge‘ wie in einem Druckstock angelegt. Der Moment ist denkbar, an dem Matrix und Abbildung, Struktur und Figur nur zwei Seiten derselben Grenze, ihres gemeinsamen ‚Entre-images‘ sind.

Im Panorama des 18. und 19. Jahrhunderts krümmt sich die Landschaft um ihren leergebliebenen virtuellen Mittelpunkt, der vom Subjekt als Betrachter des Bildes besetzt wird und dessen Körper das Bild in seiner architektonisch-dispositiven Struktur zu seinem Bestandteil macht, indem es ihn im virtuellen Raum-Zentrum des Bildes anordnet. Die mythische (als symbolische Form im Sinne Cassiers) und auch die perspektivische Konstruktion (für die Panofsky die symbolische Form adaptiert hat) der Leerstelle als Innenraum, setzt in ihrem Bilddiskurs die Isotopie ihrer verwendeten Elemente für den Vorschein homogenisierter Realitätswahrnehmung ein; das betrachtende Subjekt nämlich besetzt ‚leblich‘ mit der (phänomenologischen) Selbsterfahrung von Realität das virtuelle leere Zentrum der Bilder und wird im Zwischenraum zwischen eigenem Körper und Bild zum wirklichen Zwischenbild im Prozeß der perzeptiven Bildkonstitution. Das Bild bildet sich den Betrachter ein – nicht in Form eines Schlüßsteins, der die letzte, bewußt für die Beteiligung des Betrachters freigelassene Lücke im Bild schließt, sondern als Prozeß, der das Bild für den Betrachter und durch ihn immer wieder neu entstehen läßt. Die homogenisierte Realitätswahrnehmung des Bildes aus der Isotopie der Konfrontation von Bild und Betrachter zerbricht in dem Augenblick, da die Zeit nicht mehr als im Bildraum repräsentierte, wie noch bei Caspar David Friedrich zum Beispiel, sondern als Bewegung zwischen Bild und Betrachter schließlich in die Zwischenräume der Bilder selbst eindringt.

Rilke hatte im Bildhauer-Atelier Rodins die Erfahrung gemacht, daß sich die Skulpturen in der Bewegung des Lichts, das ihre Oberfläche reflektiert, aufzulösen scheinen. »Neu ist die Art von Bewegung, zu der das Licht gezwungen wird

durch die eigentümliche Beschaffenheit dieser Oberflächen. (...) das Licht, das ei-

nes dieser Dinge berührt, ist nicht mehr irgendein Licht, es hat keine zufälligen

Wendungen mehr; das Ding nimmt von ihm Besitz und gebraucht es wie sein

eigenes.«⁷ Unter der bloßen Erscheinung seiner Oberfläche ist der Körper der Skulptur verschwunden und hat eine leuchtende Leerstelle zurückgelassen, ein Energiefeld oder einen anderen Raum, der nur diese leuchtende Oberfläche ist.

Sensibilisiert für das ‚neue Sehen‘ hat Rilke die Konsequenzen daraus auch für seine eigene Erzählweise gezogen und darüber Rodin berichtet: »Ich habe Frauen entstehen lassen, indem ich sorgfältig alles um sie herum ausgearbeitet und eine weise Stelle freigelassen habe, eine Lücke, die in ihren UmrisSEN anfang zu vibrieren und auszustrahlen, ganz wie bei einer Eurer Marmortatuen.«⁸ Rodin seinerseits war an Bewegung jenseits narrativer Sequenzen, die er bei Watteaus *Einschiffung nach Kythera* beobachtet hatte, interessiert. Daher verharrt sein *Johannes der Täufer* nicht bewegungslos im Schritt wie im fotografischen Zeitschnitt einer Montaufnahme, sondern ist wirklich ein ‚Vorübergehender, ein Passant‘ zwischen Zeiträumen als einer Spanne, die weder Zeit noch Raum, also auch nicht Bewegung in der Zeit, sondern die Erfahrung von Dauer, eine Erscheinung und eine Sehweise⁹ ist. Unmittelbar vor dem fotografischen Bewegungsbild, dem Film, entstehen in den kontinuierlichen Zeiträumen des (narrativen, kulturellen) Imaginären Zwischenräume, und es tun sich Lücken auf, deren ‚blanks‘ in der Literatur mit der Imagination des Lesers oder oszillierendem Licht energetisch gefüllt werden. Das ‚L’Entre-images‘ wird zu einem Energiefeld, das sich zur Projektion neuer Bilder bündelt.

Den »Passages de l’image« am Ende des 20. Jahrhunderts gehen die Passagen des 19. Jahrhunderts, durch die Baudelaires und nach ihm Aragons und Benjamins Flaneure gestrichen sind, voran. Auch sie müssen als Bilder gelesen werden, die topographisch und historisch zu den Bildern ihrer Schaufenster, ihrer Interieurs und zu den Einbildungen ihrer Epoche als Zwischenbilder fungieren. Es sind Bilder, von denen Benjamin sagt, daß ihre »Zweideutigkeit (...) die bildliche Erscheinung der Dialektik, das Gesetz der Dialektik im Stillstand (ist). Dieser Stillstand ist Utopie und das dialektische Bild also Traumbild.«¹⁰ Bilder, deren historischer Index blitzhaft in der Kollision des Gewesenen mit dem Jetzt lesbar wird¹¹, sind keine Repräsentationen abwesender (vergangener) Vergangenheit, sondern Zwischenbilder, Figuren ohne Grund, die die Einbildungen der Vergangenheit als Gestalt(ung)en der Gegenwart indizieren. Die ‚Figur ohne Grund‘ hat Benjamin auch ‚unsinnliche Ähnlichkeit‘ genannt, eine Konstellation, in der ‚oblitzartig Ähnliches‘ zum Vorschein kommt, eine Gestalt, die nur im Moment als Differenz im schnellen, flüchtigen Hinsehen (s.u. Valéry) erkennbar ist und als Ähnlichkeit, die nicht in den Dingen selbst, sondern nur zwischen ihnen aufscheint.¹²

Die Momentaufnahme der Fotografie figuriert als Zeitschnitt im Zwischenraum analog vorgestellter Zeit-Räume, als stillgestellter Moment zwischen den Bildern raum-zeitlicher Dauer, als ihr Einschnitt, der schließlich in der Fotografie überdauern wird, was ihn für das Auratische so anfällig macht, obwohl die Fotografie ihren technischen Ursprung nicht leugnen kann.

Der Film schließlich *beruht* auf den Zwischenräumen zwischen den Bildern fo-

tografischer Momentaufnahmen, indem deren Distanz in der Wiederholung der Bilder die figurative Differenz produktiv macht, die aus der apparativen Bewegung in der Projektion eine dargestellte, figurative Bewegung werden lässt. Der Raum zwischen den Bildern ist strukturell analog zum Schritt Johannes des Täufers¹³: Das Bild des Films, wenn es projiziert wird, ist im Projektor momentan bewegungslos, die dargestellte Bewegung vollzieht sich unsichtbar zwischen den Bildern in ihrem Zwischenraum. Nur aus der figurativen Differenz zwischen den schnell aufeinander folgenden stehenden Bildern entsteht der Eindruck von Bewegung, die real im Projektor vorhanden ist, aber unsichtbar bleibt zwischen den Sichtbarkeiten der Bilder, in ihrem Zwischenraum. Die Bewegung im Film ist das virtuelle Zwischenbild von Bewegung als Differenz in der Wiederholung von bewegungslosen Phasenbildern. Beim »Kino ist der Eindruck der Realität auch die Realität des Eindrucks, die wirkliche Präsenz der Bewegung«¹⁴ Es ist das Vorrücken, die Passage zwischen zwei Bildern, die selbst unsichtbar, die gestaltlose Figuration von Bewegung (»ihr Eindruck«) ist, die nicht in den einzelnen Bildern (oder nur als Differenz in ihrer Wiederholung) ist und erst in der Projektion die Bewegung zu Bewegungsbildern verschmelzen lässt. Die Projektion im Kino verbindet sich mit dem oszillierenden Licht jener reflektierenden Oberfläche der Skulpturen Rodins, deren Körper unter ihrem bloßen Erscheinen scheinbar vollkommen verschwunden sind, weil sie sich in den (Licht-)Schein ihrer Bewegung aufgelöst haben?

Die räumliche Distanz ist das zeitliche Intervall, in dem die figurative Differenz zwischen den Bildern sich mit der Bewegung in der Projektion zum Bewegungsbild auf der Leinwand verbindet. Das operative Zwischenbild ist pure Bewegung ohne Bild, reine Differenz, die sich mit der figurativen Differenz der bei den angrenzenden Bilder anreichert (das ist die schwarze Vase zwischen den beiden Gesichter im Rubinschen Modell). Diese »Figur ohne Grund« nimmt auf der Leinwand bewegte Gestalt an: Die Figuren des narrativen Kinos ordnen sich zu Tropen in diskursiven Formationen des Films, die innerhalb der drei raumzeitlichen Qualitäten von Bewegungsbildern, den Aktions-, Wahrnehmungs- oder Affektbildern (Deleuze: *L'image mouvement*) ihre kommunikativen (narrativen oder énonciativen) Strategien entwickeln. Schnitte zwischen Einstellungen, deren angemessene Montage zur Ordnung der Aktionen, Wahrnehmungen oder Affekte beitragen, sind von vornherein Bestandteile der Bewegungsbilder (Vertovs Intervall-Theorie etwa gehört hierher¹⁵). Aber im bloßen Rhythmus und pulsierenden Flickerstackato zum Beispiel im strukturalen Film wird das Unsichtbare sichtbar: Die »Figur ohne Grund« im Zwischenraum der Repräsentation ist auch das Unbewußte des Films, das sich dem Unbewußten des Betrachters mitteilt (Rosalind Krauss: *Der Impuls zu sehen*).

Wenn von der Kinoleinwand weit aufgerissene Augen in einem Gesicht nach vorne blicken, was sehen sie? Wenn es nur um die narrative Sequenz von Affektbildern ginge, würden wir auf die nächsten Einstellungen warten, die uns die Ursache des Schreckens zeigen würden. Aber sobald die Anordnung des Sehens im Dispositiv des Kinos den Raum der Übertragung der Bilder einbezieht, würde der Blick sich selbst ins Gesicht sehen, d.h. seine unmittelbare Zukunft sehen, die Ankunft seiner nächsten Bilder, die er selbst ist. Aber er ist auch in seine eigene Vergangenheit gerichtet, dorthin, wo er herkommt, an den Ursprung des Projektionsstrahls.¹⁶ Der Blick nach vorn von der Leinwand ist der Blick in die Zukunft seiner Vergangenheit, das Bewegungsbild auf der Leinwand ist der Momentsschnitt im Projektionskegel, der im selben Augenblick der Schnitt in der Perspektivkonstruktion des Sehens und des Gesehenen ist, bevor das Bewegungsbild als Bild von Bewegung den Zuschauer im Saal erreicht. Ist das Leinwandbild ein Zwischenbild, in dem ein Bild seiner Matrix das Gesicht zugekehrt hat (vgl. die Matrixkonstruktion Albertis)? Der Zwischenraum der Bildübertragung enthält das Bild eines *Défilement*¹⁷ oder einer Passage der Bilder, im Energiestrom des Projektionsstrahls, der alle Bilder als Information enthält, gibt dem Bewegungsbild sobald es auf der Leinwand sichtbar wird, zwischen Ursprung und Darstellung eine Vergangenheit, deren Zukunft es ist. Das elektronische Monitorbild wird diesen Zwischenraum fast vollkommen eliminieren. Der Projektionsstrahl enthält den (analogen) figurativen und Bewegungscode für sämtliche Bilder, die sein Licht im Bewegungsbild auf der Leinwand darstellen wird, während die digitalen Codes des Kathodenstrahls und Lasers kein »Bild« mehr übertragen.

Das Bewegungsbild auf der Leinwand, das Delenze in seinen drei wesentlichen Modi beschrieben hat¹⁸, die aus der Montage zwischen den Einstellungen als Möglichkeiten der Variabilität in der Kontinuität hervorgehen, ist geeignet, sämtliche Differenzen aus der materialen Struktur seiner Konstitution zu eliminieren, um sich als Illusion von Kontinuität zu etablieren¹⁹. Das ist die Voraussetzung dafür, daß neue (alte literarische) Zwischenbilder mit narrativer Funktion für die Kontinuität filmischer Einbildung in Anspruch genommen werden können: Nicht mehr in den Zwischenräumen zwischen den Cadres des Filmbandes, in denen sich unsichtbar die gleichförmige mechanische Bewegung vollzieht, sondern in der leuchtenden Sichtbarkeit des projizierten bewegten Bildes entstehen jetzt Sinnmontagen der Bilder, deren diskursive Formationen von der offensichtlichen Verdoppelung der Bilder in der Überblendung bis zur Auslassung oder Leerstelle reichen. Die Überblendung wird für einen Moment zu einem Bild, das sowohl das Ende der vorangegangenen als auch den Anfang der kommenden Sequenz repräsentiert, beide Sequenzen scheinen ein kurzes Stück übereinander gelegt zu sein. Aber es ist die Lücke zwischen beiden, der Übergang, der als be-

tonte Sichtbarkeit zu seinem eigenen Zwischenbild wird. Paul Virilio hat auf die Ähnlichkeit der Überblendung mit der »Optik von jemandem (hingewiesen), der im Auto oder Zug reist und bei einbrechender Dunkelheit in der Fensterscheibe das eigene Spiegelbild sieht, oder das eines anderen, wie es von der pfeilschnell vorbeirausenden Landschaft durchzogen wird.«²⁰ Solche Doppelbilder sind topographische Zwischenbilder zwischen Innen und Außen, die sich dem Zwischenstadium zwischen Hell und Dunkel, Tag und Nacht verdanken und daher als motivierte, diegetische Überblendungen im Film häufig Anlaß zur Kontemplation geben und drohen, die Transparenz der Leinwand in einem reflektierenden Spiegel aufzuheben und das Bewegungsbild vollends im allegorisch gewordenen ›Kristallbild‹ der Zeit (Deleuze) stillzustellen.

Während die Überblendung die Narration verlangsamt, indem sie in ihre Zwischenräume zusätzliche Einbildungen von Zeiträumen stellt, wirken Auslassungen als Beschleunigungen, wenn sie tatsächlich bildlose Leerstellen bleiben, ohne weder von der Fiktion noch von der Imagination des Zuschauers besetzt zu werden (deren Kooperation am Beispiel von Claude Lorrains Bild *Der Mittag* (1651) eine konstitutive Rolle gespielt hat). Statt dem Vergessen anheimzufallen, füllen sich Leerstellen als narrative ›Unbestimmtheitsstellen‹ (Ingarden) im Extremfall mit der ganzen Erzählung an, deren motivierte Erinnerung sie sind: In Rohmers Verfilmung von Kleists MARQUISE O wird die entscheidende ruchlose Tat, die Vergewaltigung der Marquise durch ihren Retter, ausgelassen. Die Abwesenheit der Erzählung an dieser Stelle erklärt sich am wenigsten aus der geistigen Abwesenheit des Opfers, der ohnmächtigen Marquise, die umso folgenreicher körperlich anwesend bleibt. Diese Lücke wird zum Zwischenraum, dessen Sog die Erzählung zur Einbildung genauso dieser Auslassung macht. Es geht nur noch darum, herauszufinden, was in diesem Augenblick der Abwesenheit, der Bewußtseinslücke geschehen ist. Die Lücke ist als Ellipse eine rhetorische Figur der leeren Gestalt, eine negative Energie, die für eine Abwesenheit figuriert, die ihren Zwischenraum der Einbildung der nachfolgenden Erzählung öffnet. Und doch gibt es bereits für die Auslassung ein Bild, mit dem als Zwischenbild die Leerstellen allegorisierend besetzt wird: Das Bild der ohnmächtig auf ihrem Lager ausgestreckten Marquise zitiert ein Gemälde von Füssli, dessen paradigmatische Lektüre den innehaltenden Leser²¹ bzw. Zuschauer verlangt. Indem der ›leere‹ Zwischenraum mit dem ›Bild‹ des Körpers markiert wird, ist es auch dieser Körper, dem sich die Erzählung, die den Zwischenraum anfüllen wird, einschreibt.

Ähnliche allegorisierende Zwischenbilder verwendet Alexander Kluge in sei-

der Wünsche nicht sich selbst, sondern gibt ihnen Gestalt durch Bilder, die diese I Leerstellen mit Zwischenbildern aus Mythen, Märchen und Geschichte(n) gestaltend anfüllen. Da sich »der Film im Kopf des Zuschauers zusammen(setzt)«, muß der Film »mit den Assoziationen arbeiten, die, soweit berechenbar soweit sie vorstellbar sind, vom Autor im Zuschauer ausgelöst werden.« Wenn es heißt: »die Schnittstellen, die nicht im Film enthalten sind, sind genauso wichtig wie das Bild«, dann ist zu ergänzen, daß dieser Zwischenraum für die Einbildung »trotzdem bildlich etwas mitteilen«²³ soll: Im Zwischenbild.

Echte Leerstellen, die bilderlos bleiben, wirken wie momentane Ohnmachten des Zuschauers, Absencen, die Lücken in der narrativen Kontinuität produzieren. Das moderne beschleunigte Leben hat deratige Absencen erzwungen (Simmel), die kurze bewußtseinsmäßige Abwesenheiten sind und sich im Film in Sprüngen mehr als in Leerstellen, d.h. in Jumps²⁴ bemerkbar machen: »So unvermittelte wie die Abwesenheit ist auch die Rückkehr. Sprache und Gesten werden dort wieder aufgenommen, wo sie unterbrochen worden waren. Die beiden Enden der bewußten Zeit werden automatisch wieder zusammengefüg't und bilden eine kontinuierliche Zeit ohne erkennbare Einschritte.«²⁴ Im Film sind Jump-Cuts diskontinuierliche Montagen, die zustandekommen, als ob der Zuschauer an diesen Stellen kurz die Augen schließen würde: Jumps sind momentane Unsichtbarkeiten, Wahrnehmungslücken (sie sind definiert durch das Versetzen der Kamerasperspektive in zeitlich kontinuierlichen Bewegungsabläufen, also nicht die dargestellte Bewegung, sondern die Wahrnehmung des Bewegungsablaufs ist in den Jumps²⁵ unterbrochen). In der zeitlichen Kontinuität der Bewegungen werden sie zu räumlichen Diskontinuitäten, die Homotopie raumzeitlicher Kontinuität wird zur Heterotopie der Raumwahrnehmung aufgelöst²⁶.

Das Paradox des Zwischenbildes, dieses ›Entre-images‹, artikuliert sich im Kino als doppelte Gefährdung des Bewegungsbildes: Eine zu große Beschleunigung der Narration mit vielen ›bilderlosen‹ Cuts (Jumps kontinuierlicher oder Montagen diskontinuierlicher Zeit) reduziert das ›Entre-images‹ auf die bloße Grenze zwischen den Bildern, den Schnitt. Als Bewußtseins-Absencen vergessen die Lücken, was sie auslassen und den Zuschauer, dessen Erinnerung seine Anwesenheit im Film markiert. Ein solcher Film droht tendenziell im ›schwarzen Loch‹ seiner ständigen Bewußtlosigkeiten sich selbst zu paralyseren, zu vergessen und zu verlieren. (›Das paradoxe Bild ähnelt so in mancher Hinsicht dem Unfall, genauer: dem ›Übertragungsunfall.‹²⁸) Umgekehrt droht eine zu intensive Anwesenheit des Zuschauers in den Zwischenräumen des Films, ihn bis zum Stillstand zu verlangsamen. Paul Valéry hat den Sinn des Textes geradezu mit der Geschwindigkeit der Lektüre gekoppelt, das Anhalten auf einem Wort rückt den lesbaren Sinn des Textes in unendliche Ferne.²⁷ Und doch ist es gerade das faszi-

nierter (Er-)Starren auf die Leinwand, das die raumzeitliche Differenz zwischen Zuschauer und Leinwand aufheben, das Bewegungsbild anhalten und ihm sich einbilden möchte (»Wer fasziniert ist, sieht, was er sieht, nicht im eigentlich Sinn des Wortes, sondern es berührt ihn und nimmt ihn im Besitz, obgleich es ihn völlig distanziert läßt.«²⁸⁾

Während das große Phantasma am Beginn dieses Jahrhunderts das filmisch bewegte Bild war, das zur Herausforderung der modernen Malerei und Literatur wurde, ist es am Ende der Filmgeschichte im Übergang zur elektronischen Bilderwelt das »angehaltene Bild« (*l'arrêt sur l'image*). Das Begrenzen, das Bild anzuhalten, drückt sich bereits im Dispositiv der Kinoprojektion, in der Anordnung der Leinwand selbst aus: Eine lichtundurchlässige Fläche wird in den Energiestrom der Bilderprojektion gestellt, ein »Schild«, der den Lichtstrom aufhält, nicht aber die Bilder. Die können nur angehalten werden, wenn die mechanische Bewegung im Projektor gestoppt wird, wodurch die angehaltene Energie der Bewegung, ihr »angehaltenes Licht«, die Bilder zerstört. Das »angehaltene Bild« ist der Tod des Bewegungsbildes, »l'arrêt de mort«. Zerstört wird auch der lesbare Sinn der bewegten Bilder, der sich in ihren Zwischenräumen als ihre Bewegung konstituiert.

Aber das »angehaltene Bild« ist nicht das Einzelbild oder Cadre auf dem Filmband, sondern das einfrorene Bewegungsbild, dessen Information auf Null zu geht, weil der Zwischenraum zwischen den Cadres keine Differenz mehr zwischen den Bildern anzeigt. Das Bild anhalten heißt, das Bild ohne Differenz wiederholen. Bildträger und Reproduktionstechnik spielen keine besondere Rolle: So wird in der magnetischen Aufzeichnung zwar das Videoband angehalten, aber die Videoköpfe rotieren weiter auf derselben Stelle, ebenso tastet der Laser die Bildscheibe weiter ab. Das Bild anhalten heißt lediglich, die Differenz aus der Wiederholung entfernen, das Zwischenbild, also die Information in der Bewegung, wird (fast) auf Null reduziert. Das heißt aber auch, daß das »L'Entre-image« überhaupt die Information des Bewegungsbildes enthält, die gegen Null geht, wenn die Differenz zwischen den Bildern aufgehoben ist. In diesem Sinne ist der Ton reine Information, der, wenn er angehalten wird, verschwindet; der Ton ist nur unmittelbar als hörbares Ereignis zu haben (aufgezeichnet oder »natürlich« spielt keine Rolle, als hörbarer Ton ist er immer aktuell, denn der »Ton hat kein Double«²⁹⁾, man kann ihn nicht als Original und Kopie haben).

Das »angehaltene Bild« ist das »Bild dieses Dazwischen«, das Bild der Bewegung zwischen Bewegungslosigkeiten (das sind die für die Projektion angehaltenen Bilder), das nur als nach wie vor mechanisch bewegtes »Bild« von Bewegungslosigkeit »erscheinen« kann. Vielleicht wird jetzt verständlicher, was Roland Barthes meinte, wenn er in den »Fotogrammen« die Bewegung des Films aufge-

hoben sah. Das »filmische (läßt sich) paradoxeise nicht im Film, »am rechten Ort«, in der Bewegung«, »in natura« erfassen, sondern bisher nur in einem wichtigen Artefakt, im Fotogramm. (...) Wenn nun das eigentlich Filmische (...) nicht in der Bewegung liegt, sondern in einem dritten, unaussprechbaren Sinn (...) Das Fotogramm liefert uns das Innere des Fragments«³⁰⁾. Das Fotogramm ist das angehaltene Bild der Bewegung.

In der Dekonstruktion der Bewegung wird das Bewegungsbild aufgebrochen und sichtbar gemacht, was »dazwischen« ist: Ein Bild, das das Bild dieser Bewegung ist. In Jean-Luc Godards Film SAUVE QUI PEUT (LA VIE) führt das Verlangsamten und »Anhalten des Bildes« zur Analyse der Bewegung: »Ich glaube, gerade dieses »zwischen« ist das, was existiert. (...) Daraus habe ich gefolgt, daß es, wenn man z.B. die Bewegungen einer Frau analysiert, im Innern ihrer Bewegung eine Menge kleiner Welten zu entdecken gibt«³¹, die durch die »Zeit-lupe« zwischen den Bildern in der angehaltenen Bewegung sichtbar werden. Am Schluß wird Jean-Luc's »alter ego« im Film Paul Godard, von einem Auto überfahren, die Bewegung wird verlangsamt, das Ereignis erscheint in der Zeit-lupe, die auf die Zwischenräume der Bildfolge gerichtet ist, die Bewegung selbst wird zum Bild, vom dargestellten Ereignis zum Ereignis der Darstellung. »Sauve qui peut: l'image«, nicht die Wirklichkeit wird im Film dadurch gerettet, daß ihre Bewegung (ihre Leben) mimetisch im Film aufgehoben erscheint, sondern das Bild ihrer Bewegung, das den Tod darstellt. Nicht Paul Godard, sondern das Bild von der Bewegung zum Tod Pauls, wird von Jean-Luc gerettet, damit Godard überlebt.³²

Noch einmal, »angehaltene Bilder« sind keine Cadres oder Einzel(phasen)bildder aus einem Film und auch keine sog. »Stills«. Die ersten sind Momentschnitte, in denen die Bewegung, wenn sie aus ihrem Zusammenhang genommen wird, abwesend ist (»Es muß etwas dagewesen sein: Bewegung«); die zweiten sind Fotografien der (Theater-)Szene vor der Kamera, vor-filmisch also und daher Zwischenbilder zwischen Szene und Kamera, nicht aber der filmischen Bewegungsbilder selbst. Dennoch gibt es auch hier den Anschein für ein filmisches Zwischenbild in der vor-filmischen Szene: Die Rückprojektion ist ein zweiter Film, dessen Bewegungsbild in die Szene integriert und gemeinsam zum Bewegungsbild des Films koordiniert wird. Allerdings ist diese Konstruktion der Überblendung näher, die neue Bilder aus Schichten von Bildern herstellt, die meistens aus den Enden und Anfängen von Sequenzen von Einstellungen stammen und narrative Leerstellen durch bildliche Engführungen im Sinne der Beschleunigung überbrücken (s.o.).

An dieser Stelle sollte, die Analyse der Bewegungsbilder des Kinofilms resümierend, noch einmal die Frage von Werner Nekes aufgegriffen werden: »Was geschah wirklich zwischen den Bildern?« Seine »Kiniefeld-Theorie« geht von einer

kleinsten filmischen Information, ‚Kine‘ genannt, aus, die im Kopf des Zuschauers aus der Verschmelzung zweier aufeinanderfolgender Bilder entstehen soll. »Informationsenergie wird von der ‚Reibung‘ zwischen zwei Bildern verursacht.«³³ Vielleicht kann man sich das so vorstellen, daß zwei Pole, die unter Spannung stehen, so nahe aneinandergehalten werden, daß ein Funke überspringt und Strom fliekt. Der Ort dieser kleinen Explosion ist der Kopf des Zuschauers. Der große Vorteil dieser Darstellungsweise ist, daß ‚Film‘ als etwas verstanden wird, was aus der Differenz sich wiederholender Bilder zwischen ihnen während der Rezeption entsteht. Die Art der Organisation dieser Differenz in der Wiederholung aufeinanderfolgender Bilder würde die Quantität und Qualität der Information bestimmen lassen, die filmisch im Kopf des Zuschauers übermittelt wird. Der Nachteil dieser informationsästhetischen Betrachtung von ‚Montage‘ ist, daß Bewegung nur als Effekt, als ‚Funke‘ im Kopf aus der ‚Reibung‘ zwischen den Bildern, nicht aber als ‚Strom‘ wahrgenommen wird, der zwischen den Bildern im ‚L’Entre-images‘ selbst fließt; Nekes hat im ‚Kinefeld‘ nur die Differenz, nicht aber auch das, was sich wiederholt und daher keine Information ist, berücksichtigt. Viele seiner eigenen Filme dagegen versuchen, Bilder für die ‚Wiederholung dieser Differenz‘ zwischen den Bildern zu finden, also Bilder für das, was in unserem Sinne zwischen den Bildern passiert.

Das Bewegungsbild des Films entfaltet seine komplexe Struktur nur als Kinoprojektion. Den Transfer zwischen Kino und elektronischem Bild könnte der Raum einer Videoinstallation von Dan Graham aus dem Jahre 1974 herstellen: *OPPOSING MIRRORS AND VIDEO MONITORS ON TIME DELAY*. Der ‚Teilnehmer‘ betritt einen Raum, dessen gegenüberliegende Wände aus großen Spiegeln bestehen, vor denen jeweils ein Monitor mit einer Videokamera sich gegenüberstehen. Dem aktuellen Spiegelbild, das sich wie eine Rückkopplung ins Unendliche (en abyme) vervielfacht, ist das Monitorbild eingeschrieben oder besser: eingeblendet, auf dem aber das auf einem Videorecorder aufgenommene Bild erst mit einer Verzögerung von etwa drei Sekunden erscheint. Die Wahrnehmung der Gleichzeitigkeit im Spiegelbild gilt sowohl der Präsenz des anwesenden Körpers des Betrachters als auch des Monitorbildes, das aber eine gerade vergangene Gegenwart präsentiert. Eine Geste, die der Spiegel gleichzeitig reflektiert, ‚kehrt‘ im Monitorbild nach drei Sekunden ‚zurück‘, sie erscheint noch einmal und kann nun als etwas, was sich im Bild verselbständigt hat, vom Akteur, der zum Beobachter seiner Handlungen geworden ist, kontrolliert werden. Die gerade vergangene Gegenwart, also die Vergangenheit, ist im Videobild körpäsent mit der Gegenwart des in den Spiegelbildern gespiegelten Betrachters/Akteurs, der tatsächlich seiner Vergangenheit im Monitor-Bild als Teil seiner gespiegelten Gegenwart im

Spiegelbild entgegenguckt. Verglichen mit dem Dispositiv Kino ist der Betrachter hier alles zugleich: das Gesicht auf der Leinwand, das zukünftige Bild seiner Vergangenheit und sein eigener Zuschauer im Zwischenraum der Bilder der gespaltenen Repräsentation eines Zeitraums.

In der Passage zwischen den Bildern beim elektronischen Bild ankommen heißt, zu akzeptieren, daß es für das Zwischenbild keinen Zwischenraum mehr gibt. Das Bild ist mit seinem Zwischenbild identisch, es ist in sein Zwischenbild implodiert, da es dort erscheint, wo es im selben Moment entsteht. Das Monitorbild ist Matrix³⁴ und Maske³⁵ und in diesem Sinne ein Zwischenbild, ohne zwischen etwas zu sein (wie z.B. Albertis Matrix der Perspektivkonstruktion): Diese Oberfläche selbst ist in ständiger Bewegung, sie ist das bewegte Bild und Bild der Bewegung zugleich. Das ist gemeint, wenn davon die Rede ist, daß das Monitorbild ‚reine Oberfläche‘ ist. »Der Video-Raum ist pure Oberfläche. Deshalb spricht man beim elektronischen Bild nicht von der ‚mise en scène‘, sondern von der ‚mise en page‘. (...) Es gibt weder Nähe noch Ferne, alles ist zugleich nah und unvereinbar. Das Bild hat keine Perspektive, die Körper sind ohne Gefühle, hemmungslos. (...) Es gibt keine Darsteller im Video. Der Darsteller ist das Bild selbst. (...) Video, das ist Alice, die auf der Stelle läuft, sich auseinanderklappt, sich ausdehnt, riesengroß und winzig klein wird.«³⁶ Das Paradox des Bildes zwischen den Bildern hat offenbar seinen gültigen Ort gefunden, der ver-rückt genug ist, um auch ihn noch als Bild zwischen den Bildern zu beschreiben: Für Alice, die Bonitzer zurecht als Zeugin aufruft, war alles eine Frage des Standpunktes. Als sie den Spiegel durchquert hatte, stellte sie fest, daß es auf der anderen Seite genau aussah wie auf der, woher sie kam. Der kleine, aber entscheidende Unterschied war, daß sie selbst in dem gespiegelten Raum fehlte, was sie nicht verwunderte, denn sie befand sich ja ‚im Spiegel‘ selbst. An diesen ‚Ort‘, in die Oberfläche des Spiegels, war sie ver-rückt worden, ins ‚grundlose Bild der Figuren ohne Grund, das alle Figuren ist, dort erlebt sie ihre ver-rückten Abenteuer‘³⁷. Das ist derselbe Ort, an dem heute Politik gemacht, Tennis gespielt und in Raumfahrzeugen die Erde umkreist wird. (»Denn mit der paradoxen Logik löst sich das wirkliche Vorhandensein der Dinge in Echtzeit endgültig auf.«³⁸) Das ist zugleich der Ort, der sich den Betrachter einbildet (wie Dan Grahams Spiegel-Monitor-Raum), der sich nun vor dem Monitor³⁹ mitten im Bild, in dessen Licht, befindet: Das ist der Ort, der in ständigen Rückkopplungen seine Umwelt in sein System implodieren läßt oder anschaulicher, es ist der Ort, der vom Licht des Monitors wie von einer Lampe beschienen und in diesem Licht sichtbar und auf diese Weise zum eigentlichen Ort des Fernsehereignisses gemacht wird. »Der Einbruch der Wohnstube in die Fremde«⁴⁰ spielt sich auf der Oberfläche des Monitors ab. Wie Alice werden die Kinder der Zukunft im Spiegel ihrer Medienprogramme in der Ober-

fläche ihrer Monitorbilder spielen: Das Fernsehzimmer wird ein Zimmer für virtuelle Realität werden, verkündet Frau Popcorn im FAZ-Magazin und zitiert, ohne es zu sagen, Ray Bradburys elektronisches Kinderzimmer aus, 'The Illustrated Man'.⁴¹ Das Leben in den Bildern ist ein Leben im Zwischenbild (man kann nicht mehr von einem Zwischenraum sprechen). Es handelt sich, wenn überhaupt, um jenen anderen Raum des Heterotop (Fouculty), der auf der Oberfläche der Bilder und Texte Falten wirft.

Das Bild zwischen den Bildern ist im elektronischen Zeitalter der Mensch selber in der »Welt als bloße Schnittstelle der Beobachtung«⁴² und Einbildung (Flusser). Die Leerstelle des 'Dazwischen' hat selbst das Gesicht des Menschen angenommen, aber ein ver-rücktes Gesicht, ein doppelgesichtiges Interface, indem es sich von nun an ständig ins Gesicht sehen kann (die 'Rubinsche Vase' als Monitor des sich selbst ins Gesicht sehenden Menschen?). Sprache und Technik, meint Peter Weibel, würden sich »aus der Erfahrung des Mangels und aus der Sehnsucht der symbolischen Überwindung der Absenz« begründen: »Die technische Überwindung von Raum und Zeit bedeutet im Grunde auch die Überwindung der Absenz. Die Medien werden zu einem zweiten, virtuellen Körper, der den Menschen nie verlässt.«⁴³ Dieser Mediennarzis⁴⁴ wird nie mehr allein sein, weil er mit seinem begehrten (Zwischen-)Bild identisch geworden ist.

- 1 Pascal Bonitzer: L'image invisible. In: Raymond Bellour, Catherine David, Christine Van Assche (ed) Passages de l'image Catalogue de l'exposition. Paris, S.12
- 2 Hubert Damisch: Auf die Gefahr hin, zu sehn. Bern 1988
- 3 Raymond Bellour: L'Entre-images. Photo, Cinéma, Vidéo. Paris 1990, S.112 (Bellour spricht vom 'l'Entre-images 'être abordé comme énigme')
- 4 Vgl. auch Joachim Paech: Bilder-Passagen. In: Kinoschriften. Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie 3, Wien 1992, S.181-197
- 5 Konrad Becker: Zwischenraum, Hyperraum ... und darüber hinaus. In: Manfred Wafender (Hg.) Cyberspace. Ausflüge in virtuelle Wirklichkeiten. Reinbek 1991, S. 249-253
- 6 Max Ihmahl: Bildbegriff und Epochenbewußtsein? In: Herzog, Koselleck (Hg.) Epochenschwelle und Epochenbewußtsein. München 1987 (=Poetik und Hermeneutik,XII), S.231
- 7 R.M. Rilke: Auguste Rodin. Frankfurt/M. 1984, S.81/2
- 8 »J'ai évocqué surtout des femmes, en faisant soigneusement toutes les choses autour d'elles, laissant un blanc qui ne serait qu'un vide, mais qui, contourné avec tendresse et amplement, devient vibrant et lumineux, presque comme un de vos marbres.« (Rilke an Rodin, Paris 29. Déc. 1908)
- 9 Paul Virilio: Die Sehmaschine. Berlin 1989 – Virilio beginnt seine Überlegungen zu Maschinen des Verschwindens mit den Wahrnehmungen Rodins.
- 10 Walter Benjamin: Paris die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts. In: ders. Illuminationen. Frankfurt/M 1980, S.180
- 11 Walter Benjamin: Passagenwerk. In: ders. Gesammelte Schriften, Band V.1. Frankfurt/M 1982, S.576/7
- 12 Vgl. Walter Benjamin: Lehre vom Ähnlichen. In: ders. Gesammelte Schriften, Band II,1, Frankfurt/M 1980, S.204-210 – Vgl. dazu Marianne Schuller: Bilder – Schrift – Gedächtnis. Freud, Warburg, Benjamin. In: Huber, Müller (Hg.) Raum und Verfahren. Basel 1993, S.105-125
- 13 Vgl. Paul Virilio: Die Sehmaschine. Berlin 1989, S.11-16 und Joachim Paech, Rodin, Rilke und der kinematographische Raum. In: Kinoschriften. Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie 2. Wien 1990, S.145-161
- 14 Christian Metz: Phänomenologische Untersuchungen des Films. I. Zum Realitätsindruck im Kino. In ders. Semiology of the Film. München 1972, S.28
- 15 Zurecht hat Jean-Paul Fargier von Vertov als Vorläufer der elektronischen Bilder gesprochen (Jean-Paul Fargier: Le cinéma plus électrique. In: Cahiers du Cinéma, No 406, 1988, p.56-57)
- 16 Vielleicht ist das auch eine dispositive Struktur für den nach rückwärts gerichteten Blick in die Zukunft des benjaminischen Engels der Geschichte. Vgl. Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte (These 9). In: ders. Illuminationen. Frankfurt/M 1980, S. 255
- 17 Thierry Kuntzel: Le défilément. In: D. Noguez (ed) Cinéma: Théorie, lectures. In: Revue d'Esthétique, No 2+3-4, 1973, S.97-110
- 18 Deleuze bezieht das »Bewegungsbild« auf die Ästhetik des klassischen Hollywood-films; moderne, 'kristalline' Formen verbindet er mit dem »Zeithbild«. (Gilles Deleuze: Das Bewegungsbild. Kino 1. Frankfurt/M 1989 und Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt/M 1991)
- 19 vgl. Jean-Louis Baudry: Effets idéologiques produits par l'appareil de base. In: ders. L'effet cinéma. Paris 1978, S.13-26
- 20 Paul Virilio: Ästhetik des Verschwindens. Berlin 1986, S.64-5
- 21 Vgl. Karlheinz Sterle: Walter Benjamin: Der innehaltende Leser. In: Lucien Dällenbach, Christian L. Hart Nibbrig (Hg.) Fragment und Totalität. Frankfurt/M 1984, S.337-349
- 22 Ulrich Gregor: Interview. In: Ulrich Gregor u.a.: Herzog/Kluge/Straub. München 1976 (=Reihe Film 9), S.166-67
- 23 Frieda Grafe, Emno Patalas: Tribüne des Jungen Deutschen Films II. Alexander Kluge (Interview). In: Filmkritik, Heft 9, 1966, S.489-90
- 24 Paul Virilio: Ästhetik des Verschwindens, S.9
- 25 Vgl. David Bordwell: La saute et l'ellipse. In: La Revue Belge du Cinéma, No 22/23 (Philippe Dubois (ed) Jean-Luc Godard: le Cinéma) o.J., S.85-90
- 26 Paul Virilio: Das öffentliche Bild. In: Florian Rotzer (Hg.) Der digitale Schein. Ästhetik der elektronischen Medien. Frankfurt/M 1991, S.345
- 27 Paul Valéry: Oeuvres complètes. Bd.1. Paris 1957, S.1317 (Wir verstehen den Sinn der Wörter 'grâce à la vitesse de notre passage par les mots.')
- 28 Maurice Blanchot: Das Bild. In: ders. Die wesentliche Einsamkeit. Berlin 1959, S.44
- 29 Vgl. Christian Zimmer: Le retour de la fiction. Paris 1984, S.68

- 30 Roland Barthes: Der dritte Sinn. In: ders: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt/M 1990, S.64-5
- 31 Jean-Luc Godard: Liebe, Arbeit, Kino. Berlin 1981, S.49
- 32 André Bazin: Ontologie des fotografischen Bildes. In: ders: Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films. Köln 1975, S. 21
- 33 Werner Nekes: Kinefeldtheorie. In: 6. Internationaler Experimentalfilm Workshop. Os-
nabrück, 1984, S.162
- 34 Jean-François Lyotard: Discours Figure. Paris 1971, S.339 (zit. nach Rosalind Krauss: Der Impuls zu sehen. Bern 1988, S.20) Die Matrix, heißt es bei Lyotard (in: Discours, Figure), gehört der „Ordnung des Unsichtbaren“ an. Dabei ist die Matrix ein Mehrfaches, Ort der Vielfältigung und Synchronität; sie ist ‚Figur ohne Grund‘, weil ihre Figuration die geregelten Intervalle der Diskurse und die codierten Distanzen der Repräsentation überschreitet. Sie bildet ab, ohne darzustellen, sie ist ein Bild ohne Gestalt.
- 35 Jean-Louis Baudry: Writing, Fiction, Ideology. In: Afterimage, No 5, 1974, S.27-28: Die Matrix beschreibt Jean-Louis Baudry als Maske, hinter der das Gesicht verschwindet, deren Tiefe nur noch Imagination, deren Oberfläche nur Erscheinung und Simulation ist, hinter der sich nichts mehr verbirgt. Die Maske ist der Inbegriff vom ‚surface als interface‘.
- 36 Pascal Bonitzer: La surface vidéo. In: ders: Le champ aveugle. Essais sur le cinéma. Paris 1982, S.40-43
- 37 Gilles Deleuze: Logique du sens. Paris 1969
- 38 Paul Virilio: Das öffentliche Bild. In: Florian Rötzer (Hg.) Der digitale Schein. Ästhetik der elektronischen Medien. Frankfurt/M 1991, S.344
- 39 Raymond Bellour: La double hélice. In: Bellour, David, van Assche (ed) Passages de l'image. Paris (Catalogue Centre Georges Pompidou). 1990, S.51-2
- 40 Christina von Braun: Der Einbruch der WohNSTube in die Fremde. Bern 1987
- 41 Vgl. FAZ-Magazin Nr 635, 30 April 1992
- 42 Peter Weibel: Der neue Raum im elektronischen Zeitalter. In: Heidemarie Sablatnik (Hg.) Außenräume – Innenräume. Der Wandel des Raumbegriffs im Zeitalter der elek-
tronischen Medien. Wien 1991, S.67
- 43 ebd. S.68,69
- 44 Zum Stichwort ‚Medienarzt‘ vgl. Rosalind Krauss: ‚Video: The Aesthetics of Nar-
cissism. In: John G.Hanhardt (ed) Video Culture, New York 1986, S.179-191. Ebenso:
Jean Baudrillard: Videowelt und fraktales Subjekt (ars electronica, Berlin 1989) (Jene
Taktilität hat nicht den organischen Sinn des Berührens, sondern bezeichnet bloß das
hautnahe Aneinanderstoßen von Auge und Bild, das Ende der ästhetischen Distanz des
Blicks. Wir nähern uns immer mehr der Oberfläche des Bildschirms, unsere Augen sind
im Bild gleichsam verstreut.)