## JOACHIM PAECH

## Bilder-Passagen

In der Passage von den 'alten' zu den 'neuen' Bildern, von Malerei, Fotografie und Film zu Video und synthetischen Bildern der Computer-Animation, geht es darum, sich des Charakters der Beweauna zu versichern - in den Bildern und zwischen den Bildern -, die die Bilder hervorbringt und verändert. Paradoxerweise muß man diese Bewegung immer wieder anhalten oder dort untersuchen, wo sie (scheinbar) angehalten ist, um sie analysieren zu können. Raymond Bellour hat sich in den Bilder-Passagen für etwas interessiert, was er die 'Dazwischen-Bilder' (L'Entre-images) genannt hat, für die Godard einer seiner Kronzeugen ist ("Ich glaube, gerade dieses zwischen ist das, was existiert"1). Die folgenden sehr vorläufigen Überlegungen haben sich von Bellours Arbeiten über die "Bilder-Passagen" inspirieren lassen; sie fragen nach dem Charakter der in Bewegung versetzten Bilder bzw. dem sich ändernden "Bild von Bewegung" zwischen Fotografie, Film, Video und synthetischen Bildern.

# Der Eingang zur Bilder-Passage . . .

... könnte ein beliebiger Höhleneingang sein (in Platos 'Politeia', in Lascaux, Altamira oder sonstwo). Ich beginne noch einmal mit Rodin², weil seine Statuen am Beginn der Beschleunigung des künstlerischen Materials gleichsam in den Startlöchern zu stehen scheinen. Während Momentfotografien, die einen Körper in der Bewegung 'festhalten', sie auch aufzuheben scheinen "und den wunderlichen Anblick eines plötzlich gelähmten und in seiner Stellung wie zu Stein gewordenen Menschen gewähren", hat Rodin der dargestellten Bewegung seiner Statue 'Johannes des Täufers' (Abb. 1) den Ausdruck von 'Dauer' gegeben, der wahren Vorstellung von Bewegung: "der Künstler ist wahr, und die Fotografie lügt; denn in Wirklichkeit steht die Zeit nicht still: und wenn es dem Künstler gelingt, den Eindruck einer mehrere Augenblicke lang sich abspielenden Gebärde hervorzubringen, so ist sein Werk ganz sicher minder konventionell, als das wissenschaftlich ge-

naue Bild, worin die Zeit brüsk aufgehoben ist."³ Virilio gibt Rodin recht, weil die Wahrnehmung von Bewegung keine mechanische Abbildung auf der Retina sei, sondern "auf natürliche Weise, indem der Blick in Bewegung versetzt wird"⁴ zustandekommt. Der Betrachter ist selbst in Bewegung und begegnet einem Körper, dessen Oberfläche das reflektierte Licht zur Projektion, den Raum zum Projektionsraum zwischen Betrachter und Statue macht: Die wahrgenommene Bewegung resultiert aus diesen sehr unterschiedlichen sich in einem Zwischenraum der Projektion überschneidenden Bewegungen.

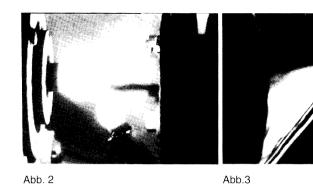
Der Film besteht aus Reihen mechanisch in Bewegung versetzter Momentfotografien. Seine Bewegung ist doppelt, sowohl die mechanische Bewegung der Bilderfolge im Projektor als auch die projizierte (wahrgenommene) Bewegung auf der Leinwand. Aber auch die Erstarrung ist doppelt: Vor dem Objektiv wird eine Folge von angehaltenen Momentaufnahmen projiziert und der (wie "hypnotisierte") Betrachter ist an seinen Sessel fixiert. Die Bewegung ist nicht in den Bildern, sondern zwischen ihnen, ebenso wie die Bewegung des Lichts zwischen Betrachter und Leinwand für die Wahrnehmung des Zuschauers (man kann es Hypnose, Traum oder sonstwie nennen) von ihm figurativ/narrativ "konstruiert" wird.

Am Anfang ist die bewegungslose Momentaufnahme; die stillgestellte Bewegung ist nur noch ihre abstrakte Bedingung, denn das "Leben" kehrt erst mit der kinematogratischen Bewegung in die Abbildung zurück. "Da sieht man zum Beispiel Straßenszenen zuerst in einer lebensgroßen Fotografie vor sich. Wie durch einen Zauberschlag fangen die Figuren an, auf die natürlichste Weise sich zu bewegen und bekommen Leben wie in Wirklichkeit."5 Nein, schneller als in Wirklichkeit. zu schnell: Die Kinoreformer zu Beginn des Jahrhunderts wollten der Raserei der Bilder schon wieder Einhalt gebieten: "Beim Kino werden die Szenen infolge der technischen Bequemlichkeit der Vorführung viel zu schnell und unvermittelt aneinandergereiht. Die Bilder springen vielfach geradezu ineinander über. (Es wird) dem Gehirn des Zuschauers etwas zugemutet, was es unter normalen Verhältnissen gar nicht leisten kann. 6 Menschen, die gewohnt sind, vor Gemälden stehend über Bilder nachzudenken, finden für Ihre Blicke keinen Halt mehr. Am Eingang zur Bilder-Passage rufen die Zurückgebliebenen "Haltet das Bild!' und fordern, "daß zwischen die bewegten Bilder zuweilen unbewegte eingeschoben werden, damit Augen und Geist ein wenig rasten können. An die Stelle der Diapositive, die ein ruhiges



Abb.1

Alle Abbildungen zum Beitrag von Joachim Paech wurden vom Autor zur Verfügung gestellt



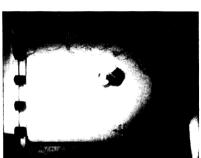
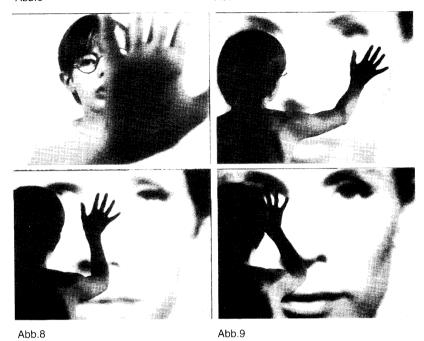






Abb.4 Abb.5



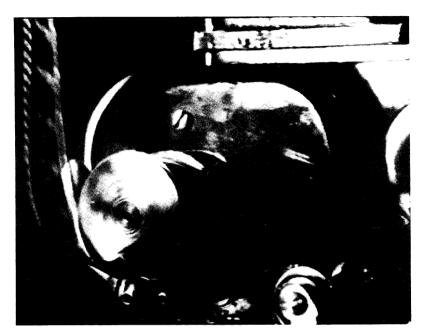


Abb.10

Bild geben, könne auch das zeitweilige Stehenlassen des Films treten."<sup>7</sup> Einmal in Bewegung versetzt, sind die Bilder nicht mehr anzuhalten; das Bewußtsein, daß eine aus Einzelbildern zusammengesetzte Bewegung auch wieder auseinandergenommen werden kann, wird vom Strom der Bilder ebenfalls fortgespült.

Inamar Bergman (PERSONA, 1966) hat die Passage der Bilder im Projektionslicht noch einmal anlaufen lassen: Im Apparat zuckt das Filmband von Stillstand zu Stillstand und durchzieht mit seiner mechanischen Bewegung den Lichtbogen. Im aktuellen Kinoproiektor, im dargestellten Kinoprojektor (Apparat im Apparat) und als Filmgeschichte der projizierten Bilder (der 'Film im Film' zeigt gezeichnete Bilder im Praxinoscope von Reynaud, wo das Bild noch gefahrlos angehalten werden kann, danach Ausschnitte aus einem Slapstickfilm) (Abb. 2-5). Dann wendet sich der Blick vom Innern des ,Basis-Apparates' (Baudry8) um zum ,Dispositiv' (Baudry9: In einer Drehung um 180° findet dieselbe tastende Beweauna eines Jungen zuerst in Richtung Zuschauer/Projektor nun das .Gesicht' der Leinwand bzw. auf der Leinwand das Gesicht einer Frau (über das das Gesicht einer zweiten Frau geblendet wird. Der Film wird von der Identifikation dieser beiden Frauen handeln). Der Ort der Drehung ist das kinematografische Dispositiv, sein Drehpunkt der Ort des Zuschauers, von dem aus sein Blick dem des Jungen folgt. (Abb. 6-9) Das Dispositiv bleibt ein Gefängnis für den Blick', solange der Apparat funktioniert; Bergmans Film PERSONA ist zu Ende, wenn der Film (im Film) aus dem Projektor läuft und der Lichtbogen erlischt. 10 (Abb. 10)

(Bergmans Blick in die apparative Passage der Bilder zeigt nur das "Bild vom Bild", nicht aber das "Bild vom Ton", die Tonspur, die ebenfalls den Projektor durchläuft. Sie befindet sich auf demselben Band, das ruckweise mit 25 Arretierungen in der Sekunde vor dem Objektiv vorbeiläuft: Diese diskontinuierliche Bewegung schlägt in den Schlaufen vor und hinter dem objektiv [dem Bildkanal] Wellen, um gleich danach in ruhigem Fluß am Licht für die Tonabtastung vorbeizulaufen. D. h., daß der Ton im Gegensatz zum Bild schon als abgetastete Spur im Apparat jene Kontinuität der fließenden Bewegung bekommt, die das Dispositiv anfüllen und vor allem als Filmmusik zu einem kontinuierlichen, alle Montagesprünge verklammernden Raum-Zeit-Erlebnis machen wird.)

(Le Défilement:) "Du befindest Dich im Dunkeln, in diesem Zwielicht, in dem die Klarheit zum Traum wird, den Du herbeiholst; Du formst diesen

immateriellen Körper der Fiktion, der Dir wieder entkommt, nach Deinem Maß. Du gibst allmählich dieser Faszination des 'anderen Films' nach, dieses virtuellen Films, der zugleich umfassend und zerstückelt ist, der sich ständig überlagert, ebenso wie sich sein 'Unbewußtes' endlos nach Deinem formt. Wenn es schon so schwierig ist, einen Film anzuhalten, glaube ich, dann deshalb, weil es auch schwierig ist, wenn man einmal damit angefangen hat, wieder damit aufzuhören, anzuhalten und die Unterbrechung dem beabsichtigten Zweck zu unterwerfen." ("D'une histoire"11)

Die Gefährdung der kinematografischen Bewegung folgt nicht nur aus dem Anhalten des Apparates, wenn der Film reißt oder schmort, sondern sie liegt auch im Blick des faszinierten Zuschauers, für den oder durch den die Bewegung angehalten wird: Der (erotischen) Schaulust wird die Dynamik der Bewegung zugunsten der Ausstellung (von Teilen) des projizierten Körpers geopfert<sup>12</sup>; auf der anderen (Zuschauer-)Seite 'droht' der faszinierte Blick die Bewegung anzuhalten: "Der 'böse' Blick ist das fascinum, das, was durch seine Wirkung die Bewegung stocken läßt und buchstäblich das Leben ertötet."<sup>13</sup> (Abb. 11–12)

Aber die größte 'Gefahr' für das kinematografische Kontinuum der Bewegungsillusion bedeutet das Eingreifen des Cinephilen, der bereit ist, den Gegenstand seiner Liebe zu zerstören, um sich ihm auf seine Weise analytisch nähern zu können. Auf der Suche nach dem 'anderen Film' wendet er sich ab vom 'Bewegungs-Bild' (Deleuze) der Leinwand-Projektion zurück zum 'Apparat' und ist bereit, den Körper des Films zu zerschneiden (optisch oder chirurgisch, was auf dasselbe hinausläuft), um das 'Objekt seiner Begierde', den 'anderen Film' jenseits des Défilements zu erhalten¹⁴. Das Begehren ist das gleiche, wenn Doinel und sein Freund ein Schaukasten-Foto stehlen (LES 400 COUPS, Truffaut 1959) oder wenn der Film aus dem Kino geholt und auf den Schneidetisch gelegt wird (Abb. 13–14).

Der Blick war nicht weniger magisch als der hypnotisierte Blick auf die Leinwand; stotternd hatte der Film sein (wessen: des Autors, des Betrachters, des Textes?) "Unbewußtes' preiszugeben, das in den Lücken zwischen den Bildern als zusätzlicher/eigentlicher produktiver Sinn vermutet wurde. Merkwürdig genug, der Text des Films "selbst' (seiner Oberfläche) hatte sich als "unauffindbar' erwiesen, die Bewegungs-Bilder als nicht zitierbar. Aber bilden nicht Filme an der Oberfläche ihrer Texte längst intermediale Serien, in denen sie sich austauschen? Dieses Changieren an der Oberflä-





Abb.11 Abb.12



Abb.13



Abb.14

che soll jedoch gerade zum (vorläufigen) Stillstand gebracht werden, um darunter dem "anderen Film" zur Artikulation zu verhelfen. seinem (psycho-)analytischen Text, in dem Fotogramme wie Reste der Oberfläche des Phänomens zurückgeblieben sind, um Bestandteil dieses geschriebenen Textes zu werden, der erst über die wesentliche Tiefenstruktur eines Films Auskunft geben soll. Die Bilder-Passage ist abgebrochen, sie kann auch nicht in wenigen Fotogrammen ,aufgehoben' werden. Starfotos etwa bewahren ihr Faszinosum nur, wenn sie auch die Erinnerung an die Bilder-Passagen bewahren: "Auch die Dämonie ist weniger eine Mitteilung der Fotografie als der Eindruck der Kinobesucher, die das original auf der Leinwand erfahren. "17 Roland Barthes dagegen hat dem Fotoaramm einen eigenen, dritten Sinn zugestanden: "Wenn nun das eigentlich Filmische (das Filmische der Zukunft) nicht in der Bewegung liegt, sondern in einem dritten, unaussprechbaren Sinn"18. der das unbewegte Bild des Fotogramms nicht an die filmische Bewegung rückbindet, sondern auf den "diegetischen Horizont" der filmischen Fabel (das narrative Wissen des Zuschauers) rückprojiziert. In diesem Sinne "liefert uns (das Fotogramm) das Innere des Fragments"19, weil es nicht auf andere Bilder und deren Kontinuum. sondern auf den gemeinsamen imaginären Raum verweist, an dem das Fotogramm (mehr als irgendein zufälliges Kader) "Teil" hat. Dieser Raum ist der Innenraum der Bilder-Passage. In ihm entzieht sich das Fotogramm dem "hysterischen Funktionieren" (das der Film ist) und vollzieht eine Art Perversion, indem es sich als ,tableau vivant' wieder der Skulptur annähert. Es macht aus der "Einbildung" eines "funktionierenden Systems Film" wieder eine zugängliche Vor-Stellung vom (lebenden) Bild.20

In den Momenten, in denen die abgebildete Bewegung des Films zum Stillstand kommt, sterben die lebenden Bilder, obwohl das Filmband nach wie vor ruckweise am Objektiv des Projektors vorbeizieht. Die Filmgeschichte hat mit derartigen Stehkadern angefangen, wenn der Film in den Projektor eingelegt wurde und das erste Bild noch für einen Moment still stand, bis der Operateur mit der Kurbel den Film in Bewegung versetzt hat. Fast unbewegte "Establishing Shots" an Filmanfängen erinnern an diese filmgeschichtliche Primärerfahrung. Wenn Serge Daney das "Anhalten auf dem Bild in der Tat einen Virus"<sup>21</sup> nennt, dann ist damit gemeint, daß zunehmend Filme nicht mehr beendet werden, indem zugegeben wird, daß der Traum aus, zu ENDE ist, sondern indem man Filme den Kältetod des "eingefrorenen Bildes" sterben läßt

(was mit dem digitalisierten elektronischen Bild um so leichter zu machen ist). Es kann kein Fotogramm eines derart getöteten Bildes geben, weil es doch wieder nur eine Momentaufnahme einer in der Fotografie fixierten Bewegung wäre, die nichts davon zu erkennen gibt, daß sie bereits eine im Film angehaltene Bewegung ist (umgekehrt kann man sagen, muß der Film angehalten werden, damit ein Fotogramm einer im Moment stehenden Bewegung entstehen kann, ein Kader herauszufotografieren oder herauszuschneiden etc.) Wenn dennoch die Abbildung der Schlußeinstellung von Truffauts LES 400 COUPS, die in einen berühmt gewordenen (,eingefrorenen') Stehkader mündet, die gewisse Faszination des Fotogramms hat, dann weil das Fotogramm zusätzlich zu der eingefrorenen Bewegung eine Momentaufnahme der körnigen Oberfläche der nach wie vor bewegten "Haut" des Films ist (Abb. 15-16). Jean Cocteau: "Auch der angehaltene Film enthält noch die Bewegung, die der Film ist und ihn von der Fotografie unterscheidet"22, und es ist dieser Unterschied, der im Fotogramm auch des angehaltenen Bildes, im ,Tableau vivant' lebendig werden kann.

Dieses Fotogramm hat zwei Seiten, die eine weist zurück auf den (diegetischen) Sinn, den es illustriert (während ihn der Film selbst gemeinsam mit dem Zuschauer produziert), die andere weist voraus auf andere Innenräume von Bilder-Passagen, die nicht mehr nur in den Kinos 'ablaufen' und mit denen es sich austauscht in dem Maße, wie Bilder aus Filmen freigesetzt werden und als Zeichen ihrer selbst flottieren.

Die Bilder-Passagen des Diapositivs Kino bewegen ihre Bilder um einen Zwischenraum herum oder genauer, es ist dieser Zwischenraum, der ihre produktive Bewegung ausmacht. Die Bilder sind unbewegte Fragmente ihres Innenraums (Barthes), auf den sie verweisen, nicht auf den "Film". Der Zwischen- oder Innenraum als Bewegung zwischen Positionen der Bewegungslosigkeit (des einzelnen Kaders vor dem Objektiv des Projektors und des Betrachters vor der Leinwand, die "zunächst" ebenfalls unbewegt/unbefleckt ist) ist die Bewegung der Passage zwischen den Bildern (das Intervall nach Vertov; die wesentliche bedeutungsproduktive Differenz etwa im Sinne Baudrys²³); die Bewegung zwischen Einstellungen ist dieselbe wie die zwischen Kadres, an denen sie sich ablösen, Überblendungen sind symbolische Bilder der Ausdehnung dieses Bewegungsraumes zum (zeitlichen, narrativen) Spielraum. An diesen Stellen beginnen die Bewegungen in den





Abb.15 Abb.16



Abb.17 Abb.18



Abb.19 Abb.20

Zwischenräumen selbst zu Bildern zu werden. In PERSONA ist es nach dem Umschnitt um 180°, der die Bewegung im Dispositiv repräsentiert, die Überblendung zwischen den Gesichtern der beiden Frauen, die Bergman als Markierungs-Bild für diesen Spielraum vorstellt. Dieser Zwischenraum der Bewegung (als Innenraum mit Blick auf die Gesichter als die Landschaften, in denen der Film das psychische Geschehen sich primär ereignen lassen wird) ist der Ort der Passage zwischen Foto, Film und den ,neuen Bildern', er ist es, der zunehmend selbst zum (Zeit-)Bild (Deleuze<sup>24</sup>) wird. Stephen Heath hat an Merleau-Ponty erinnert, der wie vor ihm Manet, Rilke u. a. davon gesprochen hat, daß sich die Weltsicht "radikal verändern (würde), wenn es gelänge, die Zwischenräume zwischen den Dingen wie die Dinge selbst zu sehen. "25 Tatsächlich werden die neuen Bilder diese Zwischenräume besetzen. Die Idee iedoch, daß sich der Blick auf die Zwischenräume, auf einen im Sinne der Fiktion "negativen" Raum .nach außen' auf eine Wirklichkeit öffnen könnte, ist selbst illusorisch: Der Grund zwischen den Gestalten der Bilder ist wieder ein Bild. das allerdinas seit dem Film ein Bewegungs-Bild und seit den ,Neuen Medien' ein Zeit-Bild ist.

#### Zwischen-Bilder

Godards Medienarbeit seit dem Beginn der 70er Jahre (und nach dem vergeblichen Versuch, mit TOUT VA BIEN, 1972, zur mise en scène der vor-filmischen "Bühne" Brechts zurückzukehren) würde ich in drei Phasen unterteilen: zunächst die Erfahrung, daß es hier und anderswo unmöglich ist, mit Bildern etwas anderes als Bilder und mit Tönen etwas anderes als Töne darzustellen, sie lenkt sein Interesse entschieden auf die Bewegung zwischen den Bildern. Die Kamera ist in der berühmten (wieder vor-filmischen) Inszenierung einer Bilder-Passage auf die (unbewegten) Bilder und die Bewegung ihrer Träger in Richtung Kamera gerichtet, ihre Bewegung ist zwischen ihnen als Bildung einer Bilderkette als (Sinn-) Kette und zugleich Verdrängung jedes Bildes durch das nächste (ICI ET AILLEURS, 1974) (Abb. 17-18). Weder das eine Bild noch das andere, sondern die Bewegung zwischen ihnen, ihre Kopula. das UND ist entscheidend. "Was bei Godard zählt ist nicht 2 oder 3. oder egal wie viel; was zählt ist das UND, das Bindewort UND. Das Wesentliche ist der Gebrauch, den Godard von dem UND macht."26 (Abb. 19-20) Wie im Stummfilm macht er es zunächst

zu einem statischen Schrift-Bild, das mit seinem Monitor-Körper eine Bühne als vor-filmischen Bild-Raum hat.

Daß es um den Zwischenraum zwischen Bild-Körpern geht, wird dann in NUMÉRO DEUX (1975) noch deutlicher, die Bilderfabrik agiert durch diese Körper zweier Monitore wie die Sexfabrik durch die Geschlechter oder die ökonomische Fabrik durch die Körper ihrer Arbeiter. Die Bild-Körper der Monitore, die auch Schrift abbilden, führen vor der Kamera auf der vor-filmischen Bühne ihr Theater auf, ihr Zwischenraum wird zum Theaterraum, das UND zu einem Agenten auf der Bühne der Bildkörper, deren elektronische Bilder allerdings längst zu puren Oberflächenbewegungen geworden sind. Schließlich sind es die "neuen Film-Bilder" der Slow-Motion-Bewegungen seit SAUVE QUI PEUT. LA VIE (1979). die als filmische Indices für die Bewegungen zwischen den Bildern funktionieren, sie sind zu wirkliche Bildern für die Bewegungen der Zwischenräume geworden. Diese Bilder von Bewegung zwischen den Bildern sind Zeit-Bilder im Sinne von Deleuze. Im Raum der abgebildeten Bewegung werden zusätzliche Bilder angehäuft (was den Slow-Motion-Effekt produziert), die nicht mehr diese Bewegung in diesem Raum, sondern einen Zeit-Raum darstellen, der mit dem abgebildeten nicht identisch ist, sondern eine eigene, filmische Zeit behauptet, die von den zusätzlichen Bildern. Zeit-Bildern, repräsentiert wird. Auch sie lassen sich nicht mehr im Fotogramm abbilden (bestenfalls als Chronofotografien Mareys), weil sie bereits Bewegungsfotogramme sind und deren 'dritten -Da, Sinn' unmittelbar filmisch ausdrücken: Bellours Buch über die zwischen-Bilder' ("L'Entre-Images") schmücken Fotogramme von Nathalie Bayes Radfahrt in den schweizer Bergen und im Innern des Buches werden zusätzliche Serien von Kadres dieser Seguenz abgedruckt: aber was zeigen sie anderes als die Momentaufnahmen einer Radfahrerin in Bewegung? (Abb. 21) Weil es aber auf diese dargestellte Bewegung gar nicht ankommt, sondern die Bewegung zwischen den Bildern, die die Bewegung des Films als verlangsamtes Bild' ist, kann sie außerhalb des Films nicht repräsentiert werden. Sie kann auch nicht zitiert werden außer als x-beliebige Zeitlupenverwendung in anderen Filmen. In der Zeitlupe kommt eine "völlig neue Strukturbildung der Materie zum Vorschein"; es handelt sich nicht um bekannte Bewegungsmotive. "sondern sie entdeckt in diesen bekannten ganz unbekannte"27, Bilder eben für die bislang unsichtbare Bewegung zwischen den Bildern.

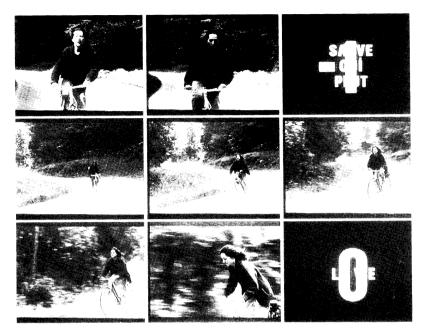


Abb.21

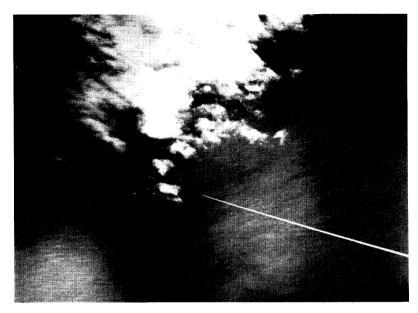


Abb.22

Deleuze hat der Gefahr, die von derartigen Bildern der Beweaung zwischen den Bildern ausgehen kann, als Kristallisation beschrieben<sup>28</sup>. Nicht das Anhalten der Bewegung oder die materiale Zerstörung des Bildkörpers ist mehr gemeint, sondern die kristalline Zersetzung der Zeit im Bild als Angriff auf die Zeit zwischen den Bildern. Zeit-Bilder, wie Deleuze sie definiert, entstehen in den Brüchen der kontinuierlichen Bewegungsbilder, sie suchen ihren Sinn nicht mehr allein in ihrer Aufgabe, einen kontinuierlichen (Erzähl-)Raum vor einem konsistenten diegetischen Horizont erfahrbar zu machen, sondern operieren mit dem Gegensatz von (im Raum dargestellter) Bewegung und antizyklischer Zeit-Erfahrung, die im Zeit-Bild selbst dargestellt werden kann, dessen Gefahr eben die Kristallisierung ist. Das Ende von Godards Film SAUVE QUI PEUT, LA VIE verbindet die kristalline Form des Zeit-Bildes mit dem Tod im Bild für die Hoffnung, daß das Bild gerettet werden kann (Sauve qui peut, l'image:). "jedes Bild kann, könnte, jederzeit anhalten, Fragment werden. (. . .) Paradoxerweise stoppen' die angehaltenen Bilder nicht (les arrêts ne s'arrêtent pas) und verhindern die Unterbrechung, die das Bild braucht, um seine falsche Vollständigkeit zu erlangen." ("Moi, je suis une image"29)

Die Bilder der Bewegung zwischen den Bildern haben, meine ich, in Godards Bild vom Himmel mit einem Kondensstreifen, der sich dem Himmel einschreibt, das gültige Markierungsbild gefunden (Abb. 22). Dieses Zwischenbild zwischen denjenigen, die es in einem Text zu einem Gewebe verbinden wird, ist das reine (nicht kristalline) Bild von der produktiven/operativen Bewegung zwischen den Bildern an der textuellen Oberfläche des Films. Es repräsentiert die filmische Kopula nicht nur auf der Ebene des Films, sondern auch als Tätigkeit des Zuschauers, der sich den Bilderteppich des filmischen Textes selber zusammennähen muß, wenn er ihn lesen will.<sup>30</sup>

In dem Moment, in dem die Bilder der Bewegung zwischen den Bildern erkennbar werden und "an die Oberfläche" treten, wird deutlich, daß es nie etwas anderes als diese Oberfläche gegeben hat, daß die Vermutung, einen Text unter dem Text, einen "anderen Film" unter dem Film heraufholen zu können, indem man die Bilder anhält und zwischen den Bildern durch ihre Lücken hindurchsieht, Illusion ist. ("Es gibt keine originären Bilder, sondern nur immer schon Bilder"<sup>31</sup>). Dagegen hat sich der Betrachter längst in diesen Lücken, diesen Bewegungen zwischen den Bildern eingenistet,

es ist die Position, in der sich die Bewegung zwischen Zuschauer und Leinwand mit der zwischen den Bildern verbindet: Buster Keaton's "Sherlock Junior" wird unsanft von Einstellung zu Einstellung geschleudert, weil die Brüche der räumlichen Montage seine Position ständig verändern (in der Szene, nicht im Bild). Ein Fotogramm, das diese Bewegung zwischen den Bildern repräsentieren wollte, müßte den Steg zwischen dem letzten der vorangegangenen und dem ersten Kadre der neuen Einstellung abbilden, das eigentliche Operationsfeld des Zuschauers also, das unsichtbar geblieben ist, der Ort, wo er filmisch "verstehen" muß, was in der Passage der Bilder und zwischen Apparat und Dispositiv vor sich geht.

# Passagen im Innenraum der leuchtenden Bilder

Die "neuen" elektronischen oder gar synthetischen Bilder von Video bis zur Computer-Animation haben alles verändert, was die Passage der Bilder des Films ausgezeichnet hat. Wenig davon kann bisher genauer gesagt werden, weil eine gelegentlich zu den neuen Bildern distanzlose (und das heißt doch: faszinierte und faszinierende) philosophische Phantasie, weil verspielter Medien-Aktionismus und kulturkritische Verachtung ihrem ernsthaften theoretischen Verständnis bisher hinderlich gewesen sind. Raymond Bellours Vorgehen, die Passage der (technischen) Bilder von der Fotografie über den Film bis zum Fernsehen und Video (und darüber hinaus) zu verfolgen, scheint mir bis heute der vielversprechendste Weg zu sein, zumal wenn es weniger um eine Entwicklungsgeschichte der technischen Bilder (mit Seitenblicken auf die Kunstgeschichte) und viel mehr um konkrete Beobachtungen geht, die einem immanenten Modell folgen, einer 'doppelten Schraubenbewegung<sup>132</sup> zwischen unbewegten und bewegten Bildern, Bewegungsmomenten in unbewegten, Stillstand in bewegten Bildern. Aber diese Schraubenbewegung endet hier oder verändert vollkommen ihren Charakter, denn es "scheint, daß das elektronische Bild wahrhaft neu ist" und seine entscheidende Differenz zu den bisherigen Bildern darin hat, "daß es auf der vollständigen Zerstörung der fotografischen Analogie beruht"33, die bisher die Grundlage und selbstverständliche Voraussetzung bewegter und unbewegter Repräsentation gewesen ist (auch wenn sie ,analog' zur Abstraktion in der Malerei vom experimentellen Film in Frage gestellt wurde).

Zurück zur Bilder-Passage ist ein Ortswechsel angesagt. Das Kino, dessen apparative und dispositive Fixierungen die filmische Illusion der Bewegung hervorgebracht haben, ist für diesen Zweck funktionslos geworden ("Wir haben immer gefühlt, daß der Kino/Film, diese spätgeborene Kunst, einmal verschwinden würde. wie sie aufgetaucht ist, zufällig, durch eine technische Krankheit, eine plötzliche tödliche Krise"34.) Die "neuen Bilder' sind ubiquitär, ihre Bewegungen sind ohne bestimmte Richtung in beliebigen Räumen. "Was man radikal in Zweifel ziehen muß, ist das Prinzip der Referenz des Bildes, jene strategische List, mit der es immer wieder den Anschein erweckt, sich auf eine reale Welt, auf reale Objekte zu beziehen, etwas zu reproduzieren; was ihm logisch und chronologisch vorausgeht. "35 Nicht nur, daß die neuen Bilder die Analogie nicht aufgegeben haben ("die technischen Bilder sind nicht [wie der gesunde Menschenverstand glaubt] Spiegel, sondern Projektionen, deren Programm es ist, wie Spiegel zu erscheinen<sup>436</sup>) sie haben sie überhaupt erst ermöglicht, nicht als ihre (fotografische) Bedingung, die womöglich experimentell unterlaufen werden müßte, sondern als ihr Kalkül, als eine ihrer (experimentellen) Aufgaben (die Flusser als die Verwirklichung des Unerwarteten beschreibt, wobei die "Behandlung der gegenständlichen Welt nur eine Art von Begleiterscheinung" ist<sup>37</sup>). Diese ,neuen Bilder' sind zwar offensichtlich von dieser (kapitalistischen) Welt, ohne iedoch notwendig noch auf diese Welt Bezug nehmen zu müssen. Wo finden die Bilder-Passagen statt?

Angesichts der Ausstellung<sup>38</sup> "alter' und "neuer' Bilder, die im Centre Georges Pompidou Passagen der Bilder von der Fotografie bis zum synthetischen Bild anschaulich machen und zwischen diesen Bildern Passagen des Anschauens ermöglichen sollten, ist die Analogie zu den Pariser Passagen hergestellt worden, die, wenn sie nicht zufällig sein soll, erstaunlich ist: "In der Bilder-Passage, die heute auf die Pariser Passagen, wie sie Benjamin beschrieben hat, antwortet, können wir den (intermedialen) Raum wiedererkennen"<sup>39</sup>. Jene mündeten am Ausgang des 19. Jahrhunderts ins Kino-Dispositiv, das sich heute ebenfalls als Durchgang in eine neue Passage, einen neuen, vielleicht universellen intermedialen Raum herausgestellt hat.

Die Stadt selbst wäre ein derartiger intermedialer Raum, eine Passage für den elektronischen Flaneur, den Zapper in der "Zapping Zone" (Chris Marker). Vom anheimelnden "Pariser Landleben" (Aragon) mit seinen Schaufenstern und geheimnisvollen Höhlen

in den Passagen an den Boulevards zum elektronischen Dorf' (McLuhan) "war es nur ein kleiner Schritt bis zur elektronischen Optik der Medien (und) zur Fernsehübertragung, die nicht nur Gebäude mit Schausfenstern erschaffen kann, sondern auch Schaufenster-Städte und -Nationen, wahrhaftige Medien-Megalopolen, die paradoxerweise dazu in der Lage sind, die Individuen über Meinungs- und Verhaltensnormen in der Entfernung zu vereinigen."40 Die Galerien und Museen des 19. Jahrhunderts waren wie die Kaufhäuser exemplarische Passagen; Chris Marker hat in SANS SOLEIL (1982) gezeigt, daß japanische Kaufhäuser ebenso gut elektronische Passagen sind (Abb. 23), während ihre Bildergalerie, die Passages de l'image', im Pariser Centre Georges Pompidou zu besichtigen war. Hier konnte sich "der benjaminsche Flaneur, diese Mischung aus fixiertem Kinoblick und Erfahrung mit Multiperspektivität in der Geschichte der Malerei, in den neuen .Passagen' an die Schaufenster des fast 21. Jahrhunderts gewöhnen. Die Installation selbst ist ein Ort der Passage. "41 Hier sind es die Körper der Bilder und ihre Video-Augen, die den Ort der Passade beleuchten und beobachten, durch den der Flaneur des elektronischen Zeitalter seine Galerie durchstreift: "Der Besucher der Installation ist ein Flaneur, der für die Passagen durch die Bilder um so sensibler ist, als sein eigener Körper sowohl manchmal in den Bildern als auch zwischen den Bildern zirkuliert."42 In der Tat, die elektronische Bilder-Passage hat die apparative und die dispositive Bedingung des Kino/Films aufgehoben: Ohne Distanz und ohne Richtung zirkuliert der Betrachter (?) zwischen den Bild-Körpern und durch die Bilder; weder das Bild noch der Betrachter müssen arretiert werden, damit die Illusion von Bewegung möglich ist. die ebenso real vor. zwischen und in den Bildern ist.

Nachdem der Zwischen-Raum zwischen den kinematografischen Bildern, ihr eigentlicher Bewegungs-Raum selbst zum Zeit-Bild geworden und unter der Drohung der Kristallisation an die Oberfläche der Projektion emporgestiegen ist, kann man auch sagen, daß dieses Zwischen-Bild in den EinBILDungen der elektronischen Bilder total geworden ist. "Einbilden" soll jene Fähigkeit bedeuten, aus dem durch Abstraktion in Punktelemente zerfallenen Universum ins Konkrete zurückzuschreiten. Ich schlage daher vor, daß es "Einbildungskraft" überhaupt erst gibt, seit die technischen Bilder erfunden wurden."<sup>43</sup> Diese Bilder (sind es überhaupt Bilder?) unterhalten keine Beziehungen zu anderen Bildern mehr, sie sind Bildprozesse oder permanente Einbildungen, die

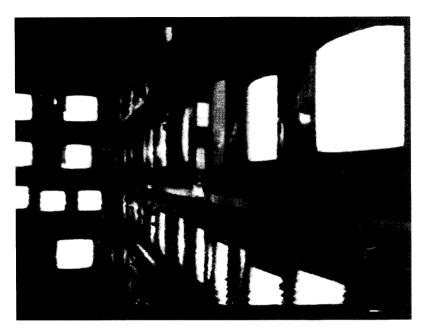




Abb. 23

ständig zerfallen und sich wieder zusammensetzen. Sie passieren zwar in einem Bild-Raum, der iedoch keinerlei Tiefe hat, statt dessen einen Körper, der ihn zum Mitbewohner der Bilder-Passage macht. "Technische Bilder sind überhaupt erst Bilder, wenn man sie oberflächlich anschaut."44 Denn: "Der Raum des Video ist pure Oberfläche und deshalb spricht man über das elektronische Bild nicht als ,mise en scène, sondern ,mise en page'."45 Ein vollkommen arbiträres Punktegewimmel (das 'Rauschen') ordnet sich auf einer Oberfläche (,im' Bild) zu sich ständig verändernden figurativen Gestalten, die Jesbar' sind; d. h. die Jnszenierung' des Bildes, das "Bild' selbst, findet tatsächlich erst auf der Oberfläche des Bildschirms statt (gleichgültig, ob eine vorelektronische "mise en scène' aufgenommen worden ist: Anders als im Fall der fotografischen Analogie ,muß nicht unbedingt etwas dagewesen sein', um auch eine analoge Bildkonstruktion möglich zu machen). Trotzdem möchte Bellour, daß "Video nicht nur eine Oberfläche (ist), auch wenn es selbst dazu beigetragen hat, die alte Bildtiefe aufzuheben, die nur dem Filmbild eigentümlich war. Diese neuartige Tiefe ist schwer zu benennen. Sie erlaubt, daß Körper magisch erscheinen und verschwinden, was immer der Traum (das Trauma) der Bilder gewesen ist. Darin ist es eigentlich nur eine Erweiterung des Films über dessen bisherige Grenzen hinaus. Kurz, es zeigt die Wahrheit (oder die Illusion, die Verrücktheit) des Bildes zwischen den Körpern."46 Diese Vorstellung des elektronischen Bildes als Zwischen-Raum ist aufzugeben: Körper erscheinen und verschwinden magisch auf dem Bildschirm nicht, weil sie aus einem Zwischen-Raum aufsteigen, sondern wie im 'Rubbel-Effekt' oder durch Radieren auf einem Blatt, wenn an der Stelle des ausradierten Bild(teil)s allmählich ein anderes Bild erscheint. das vorher dort nicht gewesen ist, denn es gibt kein "Bild unter dem Bild'. Zum Beispiel ist auch in Godards Filmen das Bild, das den Zwischen-Raum zwischen den Bildkörpern der Monitore ,verkörperte' (das UND) aufgehoben zugunsten der Addition und Subtraktion der Bilder auf demselben Bildschirm. Die Bild-Montage, am Filmmaterial das Aktivieren der Bewegung des Zwischen-Raums (des Intervalls) zwischen den Bildern, erscheint als "wiping<sup>47</sup> wieder, das Verschieben einer (imaginären) Bildgrenze im Bildraum selber, ein 'Radieren' in den Bildern selbst, diesmal in der horizontalen Bildbewegung (wenn man im Fall der elektronischen Überblende überhaupt von einer vertikalen Verschiebung sprechen kann).

Wenn es zutrifft, daß das elektronische Bild dem Zeit-Bild (Deleuze) am nächsten kommt, weil es das allgemein gewordene Bild der Bewegung zwischen den Bildern ist, die es verdrängt, was ist das dann für eine Bewegung? Wesentlich ist, daß sie nicht wirklich angehalten, nur beschleunigt werden kann: Zwar verfügt jeder Videorecorder über eine Pause-Taste, und 'Einzelbildschaltung' und 'eingefrorene Bilder' sind eine wahre Plage (Daney) der Fernsehübertragung geworden, aber das 'Bild hält nicht an'. Nach wie vor läuft der Prozeß des Schreibens und Überschreibens des Bildschirms bei rotierender Videokopfscheibe, nur das analoge 'Bild' der Bewegung scheint zu stehen. Das digitalisierte Standbild ist wie ein aus dem Film herausgeschnittenes (virtuelles) Kadre, es wird an anderer Stelle zur Seite gelegt, während die Passage der Bilder auf dem Bildschirm weitergeht.

Und eine weitere Analogie zeichnet sich ab, die den Kreis der Bilder-Passage, genauer: die Schraubenbewegung wieder bei der Fotografie ankommen läßt. Video-Prints sind elektronische Fotografien des aktuellen oder digitalisierten Fernseh- oder Videobildes. Nicht nur, daß die "Welt als Phantom und Matrize"<sup>48</sup> zu uns ins Haus gekommen ist, wir können auch ihre Fotografien haben. Auch dann 'wird etwas dagewesen sein', was, erfahren wir aus der Programmzeitschrift.

### Anmerkungen

- 1 Jean-Luc Godard: Reden mit Unterbrechungen, in: Liebe, Arbeit, Kino (Sauve qui peut, la vie), Berlin 1981, S. 43.
- 2 Schon einmal in: Joachim Paech: Rodin, Rilke und der kinematografische Raum, in: Kino Schriften, Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie 2, Wien 1991.
- 3 Auguste Rodin: Die Kunst. Gespräche des Meisters. Gesammelt von Paul Gsell, Zürich 1979, S. 72–73.
- 4 Paul Virilio: Die Sehmaschine, Berlin 1989, S. 13-14.
- 5 Wilhelmshavener Tageblatt vom 10. 12. 1896 zur ersten Filmvorführung (nach Hoffmann, Thiele [Hrsg.]: Lichtbilder Lichtspiele, Marburg 1989, S. 318).
- 6 Konrad Lange: Nationale Kinoreform, Mönchen Gladbach 1918, S. 24–25.
- 7 Ebd., S. 77 (Anm. 20).

- 8 Jean-Louis Baudry: Effets idéologiques produits par l'appareil de base, in: ders., L'effet cinéma, Paris 1978.
- 9 Jean-Louis Baudry: Dispositif, in: ders., L'effet cinéma, Paris 1978.
- 10 Vgl. Jean-Louis Comolli: Le Fantôme de Personne, in: Cahiers du Cinéma, No 188, 1967, S. 20. Nick Browne: Persona de Bergman: Dispositif/Inconscient/Spectateur, Chateau, Gardies, Jost (Hrsg.), Cinémas de la Modernité, Paris 1981, S. 199–207. Raymond Bellour: L'instant, in: ders., L'Entre-Images, Paris 1990, S. 121–124.
- 11 Raymond Bellour: D'une histoire, in: ders., L'analyse du film, Paris 1979, S. 27.
- 12 Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino, in: Nabakowski, Sander, Gorsen (Hrsg.), Frauen in der Kunst, Bd. 1, Frankfurt/Main 1980, S. 30–46.
- 13 Jacques Lacan: Was ist ein Bild/Tableau, in: ders., Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch IX, Weinheim, Berlin 1987, S. 125.
- 14 Bellours filmisches Credo basiert auf der Arbeit von Thierry Kuntzel: Le Défilement, in: D. Noguez (Hrsg.), Cinéma, Théorie, Lecture, Revue d'Esthétique, No. 2–3–4, 1979, S. 97–110 (u. a.).
- 15 Raymond Bellour: Le texte introuvable, in: ders., L'analyse du film, Paris 1979, S. 35-41.
- Vgl. Umberto Eco: Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien, in: Streit der Interpretationen, Konstanz 1987, S. 49–65.
- 17 Siegfried Kracauer: Die Fotografie, in: ders., Das Ornament der Masse, Frankfurt 1977, S. 29.
- 18 Roland Barthes: Der dritte Sinn, in: ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt 1990, S. 65.
- 19 Ebd.
- 20 Roland Barthes: Sade, Fourier, Loyola (1974), S. 175, 176.
- 21 Serge Daney: La dernière Image, in: Bellour, David, van Assche (Hrsg.), Passages de l'image, a. a. O., S. 58.
- 22 Jean Cocteau: Gespräche über den Film (hrsg. von André Fraigneau), Esslingen 1953.
- 23 Jean Louis Baudry: Effets idéologiques produits par l'appareil de base, a. a. O., wo auch Vertofs Intervall-Theorie behandelt wird.
- 24 Gilles Deleuze: Cinéma 2: L'image-temps, Paris 1985.
- 25 Maurice Merleau-Ponty: Le cinéma et la nouvelle psychologie, in:

- ders., Sense et non-sense, Paris 1948, zit. nach Stephen Heath: Narrative Space, Screen, Vol. 17, 1976, No. 3, S. 107.
- 26 Gilles Deleuze: Veränderung, was ist das? Gilles Deleuze und ,Six fois Dieu', in: Filmkritik No. 242, Februar 1977 (Cahiers du Cinéma, No. 271, Novembre 1976).
- 27 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders., Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Frankfurt <sup>2</sup>1980, S. 162.
- 28 Gilles Deleuze: Les cristaux de temps, in: Cinéma 2: L'image-temps, S. 92 f.
- 29 Raymond Bellour: Moi, je suis une image, in: Jean-Luc Godard: les films (= Revue Belge du Cinéma, No. 16, été 1986, S. 109).
- 30 Joachim Paech: Passion oder die EinBILDungen des Jean-Luc Godard, Frankfurt 1989.
- 31 Raymond Bellour: De la nouveauté des ,nouvelles images', in: Maurice Mourier (Hrsg.), Comment vivre avec l'image, Paris, S. 178.
- 32 Raymond Bellour: La double hélice, in: Bellour, David, van Assche (Hrsg.), Passages de l'image, Paris 1990, S. 37–56.
- 33 Raymond Bellour: De la nouveauté des ,nouvelles images', in: Maurice Mourier (Hrsg.), Comment vivre avec l'image, Paris, S. 186. Zur Frage der Analogie siehe Jacques Aumont: L'Analogie réenvisagée (divagation), in: IRIS, No. 10 (Christian Metz et la Théorie du Cinéma), S. 49–65.
- Pascal Bonitzer, L'image imvisible, in: Bellour, David, van Assche (Hrsg.), Passages de l'image, Paris 1990, S. 16.
- 35 Jean Baudrillard: Jenseits von Wahr und Falsch, oder Die Hinterlist des Bildes, in: Bilderwelten Denkbilder, hrsg. von Bachmayer, de Loo, Rötzer, München 1986, S. 265.
- 36 Vilém Flusser: Ins Universum der technischen Bilder, Göttingen 1986.
- 37 Vilém Flusser: Eine neue Einbildungskraft, in: Volker Bohn (Hrsg.), Bildlichkeit, Frankfurt/Main 1990, S. 124.
- 38 Passages de l'image, Musée nationale d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 19. Sept. bis 18. Nov. 1990.
- 39 Jean-François Chevrier, Cathérine David: Actualité de l'image, in: Bellour, David, van Assche (Hrsg.), Passages de l'image, Paris 1990, S. 33.
- 40 Paul Virilio: Die Sehmaschine, Berlin 1989, S. 148.

- 41 Raymond Bellour: La double hélice, S. 52.
- 42 Raymond Bellour: L'Entre-Images, Paris 1990, S. 14.
- 43 Vilém Flusser: Ins Universum der technischen Bilder.
- 44 Ebd.
- 45 Pascal Bonitzer: La surface vidéo, in: ders., Le champ aveugle. Essays sur le Cinéma, Paris 1982, S. 40–41.
- 46 Raymond Bellour: D'Entre les corps, in: ders., L'Entre-Images, Paris 1990, S. 163.
- 47 Joachim Paech: ,Wiping' Godards Video-Montage, in: Hans Beller (Hrsg.), Filmmontage, München (TR Verlagsunion) 1991.
- 48 Günther Anders: Die Antiquiertheit des Menschen, München (1956) 1988.