

Jacques Aumont

Projektor und Pinsel

Zum Verhältnis von Malerei und Film¹

Der Film – damit meine ich: der Film als Kunst – hat seit seinem Entstehen Beziehungen zu anderen Künsten unterhalten, mit bestimmten Künsten geflirtet und hat sich mit einigen von ihnen eingelassen. Mit Blick auf das Theater, seinen Bruder und Gegner, ist dies nur allzu offensichtlich; oder ebenfalls mit Blick auf die Literatur. Aber auch mit Blick auf die Musik oder die Poesie, worauf eine Vielzahl von Avantgarden, von der impressionistischen französischen Schule bis zum amerikanischen *Underground* Wert gelegt haben. Darüber hinaus fand sich das Kino als Institution im Konflikt mit anderen Institutionen oder bildete vorübergehende Allianzen mit ihnen, dies vor allem mit dem Schauspiel. Man konnte zum Beispiel nachweisen, daß der Western der Stummfilmzeit in einer engen Verbindung mit dem *Vaudeville* (Leutrat 1985) existierte oder daß die historische Funktion des italienischen Kinos der 30er Jahre auf dem Einsatz von Strategien der vokalen Präsenz gründete, von Strategien, die denjenigen *des* Vorkriegs-Mediums, des *Radios* glichen. Kurzum, der Film als Kunst, der Film/das Kino als Institution (und als *Dispositiv*)² hat seinen Platz und seine Existenz in Relation zu anderen Künsten und anderen Institutionen - seien diese nun konkurrierend oder befreundet - immer wieder aufs neue definiert.

Es ist vermutlich deutlich geworden, in welche Richtung meine Argumentation zielt. Bei diesen institutionellen Allianzen und bei dieser Suche nach künstlerischer Filiation (oder bei deren Leugnen) fehlt eine der Künste: die Malerei. Die Suche nach den Wurzeln des Films verläuft, als ob dieser – als visuelle Kunst *par excellence* und allgemein als solche anerkannt – keinerlei Anleihen bei der Malerei einzugestehen

1 Der folgende Artikel stellt eine Zusammenfassung einiger zentraler Thesen von Jacques Aumont *L'Oeil interminable. Cinéma et peinture* dar; AdÜ.

2 Der Begriff "Dispositiv" wird von Jacques Aumont in Anlehnung an die Vorschläge von Jean-Louis Baudry verwendet. Das Dispositiv bezeichnet den kinematographischen Apparat in seiner Relevanz für die Illusionsbildung durch den Zuschauer. V gl. dazu Baudry 1986; Metz 1991, S. 85ff (deutschsprachige Ausgabe demnächst bei Nodus-Publikationen); vgl. auch den Beitrag von Lowry in diesem Heft.

hätte und als ob einen Film zu sehen, nichts mit den Erfahrungen zu tun hätte, die wir machen, wenn wir ein Bild betrachten. Der Film hat die Malerei ignoriert, oder vielleicht hatte er Angst vor ihr, so sehr, daß er sie als möglichen Ursprung abgelehnt hat. (Diese Ablehnung fand auch ihren Niederschlag in Form von filmischen Fehlleistungen, z.B. in den piktoralen Pastiches, die zu produzieren sich der Film zu allen Zeiten berufen fühlte und deren kanonisiertes Beispiel etwa die faden und langweiligen 'Zitate' der flämischen Malerei in Feyders KERMESSE HEROIQUE bilden.) Was die Theorie des Films betrifft, so scheint sie den Film und die Malerei – so selten dies auch der Fall gewesen sein mag – einzig und allein miteinander verbunden zu haben, um sie besser *gegeneinander stellen* und *voneinander unterscheiden* zu können. Selbst ein Bazin, der leidenschaftlich das verteidigt, was man von der Kontamination des Films durch die Kunst der Worte weiß, widmet dem Vergleich des Films mit der Malerei nur einen kurzen Artikel, um beide wechselseitig in ihrem Gegensatz zu beleuchten. Der Film ist keine Malerei, so hat man es wiederholt geäußert (oder jahrzehntelang mit Blick auf diese Frage geschwiegen). So ist es dann auch nur konsequent, daß der Zeichentrickfilm, dieser unentschlossene Zwitter und Bastard, zusammen mit all den anderen 'Störenfriedern', etwa den experimentellen Filmen, immer an den Rand der Filmgeschichte und -theorien gedrängt wird.

Seit einigen Jahren allerdings, man könnte behaupten, in dem Maße, wie sich das Kino zunehmend seines bevorstehenden Ablebens bewußt wird, nimmt der Diskurs eine umgekehrte Richtung: Kritiker, Cineasten und Theoretiker scheinen sich (zumindest in Europa) einig, daß ganz im Gegenteil der Film oder Bereiche des Films, gewisse Momente des kinematographischen Handelns oder gewisse Merkmale bestimmter Filme, sehr wohl etwas mit der Malerei zu tun haben, wenn sie nicht schon gleich als *Malerei* etikettiert werden. Dies ist auf eine ebenso symptomatische wie unabgestimmte Art und Weise der Fall. Der neue Trend ist übrigens viel zu disparat, um durch einen einzigen Faktor hinlänglich erklärbar zu werden, und noch schwieriger wäre es, seinen Ursprungsort exakt zu bestimmen. Jean-Luc Godards Film PASSION hat sicherlich mit seiner beeindruckenden Arbeit über die *mise en scene* der großen darstellenden Malerei des Westens sehr viel dazu beigetragen, Spekulationen zu nähren. Godard hat den Spielball – eher in seiner Rolle als Kritiker und Theoretiker denn als Cineast – selbst auch sogleich wieder aufgenommen, und sein Videofilm SCENARIO DU FILM PASSION, den er ein Jahr nach dem Film produzierte, ist unter anderem eine der erhellendsten Äußerungen, die je zu dieser Frage gemacht wurden und die sich mit dem so ein-gängigen Gleichnis und der so einleuchtenden Gleichsetzung von der *Filmleinwand* und der *Leinwand des Gemäldes* befassen. Dennoch kann nicht allein Godard die Vaterschaft und die Entdeckung dieser Fragestellung zugeschrieben werden. Es gibt selbstverständlich eine Reihe von

Malern (z.B. Jacques Monory), von Historikern (etwa Bouvier/Leutrat 1981 über NOSFERATU), von Kritikern (insbesondere in den *Cahiers du cinéma*³), von Kunsthistorikern (wie Hubert Damisch), von Journalisten, die sich mit unserem Thema in einer Weise beschäftigt haben, als ob dies geradezu auf der Hand läge.

Welche Beziehungstypen sind nun für das Verhältnis von Film und Malerei denkbar? Ich werde mich natürlich vor der Anmaßung hüten, in einem kurzen Artikel bessere Antworten formulieren zu können, als sie in all den Unternehmungen, die ich bereits erwähnt habe, zu finden sind. Überdies ist es nur allzu wahrscheinlich und naheliegend, daß die Konturen des Problems, so wie ich es artikuliert habe, nur äußerst vage erscheinen können. *Der Film* und *die Malerei* sind viel zu offene Begriffe – immer in Gefahr, substantialistisch definiert und verstanden, anstelle historisch spezifiziert zu werden.

Ein Sachverhalt ist jedoch klar: Der Film (oder besser gesagt, der Typus künstlerischer Praxis, den man gemeinhin als "*Film*" bezeichnet) war niemals ein wirklicher *Zeitgenosse* der Malerei (unseres 20. Jahrhunderts). Mit der bemerkenswerten, aber in ihrer Erscheinung dennoch sehr begrenzten Ausnahme des sogenannten *Expressionismus*, befanden sich die einzigen Berührungspunkte zwischen dem Film und der zeitgenössischen Malerei in Institutionen, die im Kontext des Filmbetriebs minoritär waren. Damit müssen diese Minderheiten natürlich nicht sogleich als uninteressant erscheinen, allerdings können sie nicht als wirklich repräsentativ für die Kunst des Films betrachtet werden. Wenn nun Film und Malerei in Beziehung zueinander oder vielmehr in einem Verwandtschaftsverhältnis stehen, so impliziert dies weder ein Plagiat der einen Kunst durch die andere noch ein paralleles Arbeiten über gemeinsame Problemstellungen, sondern einzig die Wiederaufnahme von Fragen, Konzepten, Prinzipien, die im Laufe der Geschichte der repräsentativen abendländischen Malerei (zum größten Teil *vor* der Erfindung des Kinos) entwickelt wurden, durch den Film oder vielmehr durch die Kunst des Films als visueller und narrativer Kunst.

Ich werde auf diese *Ungleichzeitigkeit*, die von großer Bedeutung für eine korrekte Annäherung an unsere Fragestellung ist, zurückkommen. Sie bildet den Rahmen meiner Reflexionen. Den Film aus der Perspektive der Malerei und mittels deren Kategorien zu betrachten, heißt drei Gruppen von Fragen, die miteinander verbunden sind, zu stellen: Zunächst die grundlegende Frage nach der *Geschichte* oder genauer gesagt die Frage nach der einzigen historischen Ebene, wo sich beide treffen können, der Ebene des *Sichtbaren*.

3 Vgl. insbesondere in der Nummer 370 vom April 1985 dieser Zeitschrift die interessante Debatte über die möglichen Parallelen zwischen dem piktoralen und dem kinematographischen *Manierismus*.

Das Sichtbare und Wahrgenommene wird in der Tat historisch definiert, und das, was ich (mit Michael Baxandall 1972) das *Auge* des 19. Jahrhunderts nennen werde, ist sowohl das Produkt der Funktionsgeschichte der Malerei als auch die ideologische Grundbedingung der Erfindung des *Kinos*. Dann stellt sich die Frage der *mise en scène*, der Dramatizität (wenn dieser Neologismus gestattet ist) und damit letztendlich auch die der Fiktion. Wenn die offensichtlich plastischsten Formen des Films marginal bleiben, dann unter anderem deshalb, weil sich der Film nahezu gänzlich und mit Vehemenz dem Erzählen zugewandt hat. Davon ausgehend, müssen wir das, was in der Malerei zum Narrativen gehört, d.h. zum Drama und zum Theater, neu in Augenschein nehmen. Schließlich sind wir noch mit der Frage nach den Beziehungen zwischen Pikturalem und Filmischem, auf der Ebene des Materials und der Figuration (der bildlichen Darstellung), konfrontiert - eine konkretere Frage, die aber nur dann gewinnbringend gestellt werden kann, wenn der 'Um-Weg' über die ersten beiden gegangen wurde und wenn so vermieden wird, in die gewohnten Banalitäten und in die Sackgasse aller Reflexionen über den Film als *belebte Malerei* zurückzufallen.

* * *

Das Auge in der Epoche des Kinos, das Auge des 19. Jahrhunderts (oder wenn man so will, das *moderne* Auge in dem Sinne, den ihm Baudelaire gab) könnte in einem synthetisierenden Schluß als *variables* Auge bezeichnet werden. Im Jahrhundert vor dem Erscheinen des Films taucht ein doppeltes und teilweise paradoxes Phänomen der Mobilisierung und der Demultiplikation bzw. Reduktion des Blicks auf, während gleichzeitig neue Modalitäten entwickelt werden, um mit den alten pikturalen Problemen umzugehen, zum Beispiel in Form des Augenblicks, der Distanz und der Perspektive. Wir wissen, daß sich in der Malerei um das Jahr 1800 eine Reihe von einschneidenden Veränderungen ergaben. Heute steht außer Zweifel, daß die eigentliche Revolution der Malkunst, die sich in den Jahren 1780-1820 ereignet, im Bereich der Naturskizze stattfindet: es ist nun *nicht* mehr so sehr ihre *Exaktheit*, die zählt (diese hatte sie schon seit langem erreicht, wie sich etwa am Beispiel Canalettos und seiner *camera ottica* ersehen läßt), sondern vielmehr ihre *Flüchtigkeit* und *Lebendigkeit* sowie die Tatsache, daß sie nun dazu bestimmt ist, den ersten Eindruck einzufangen und diesen als genuin künstlerischen zu fixieren, ohne jemals retuschiert zu werden. In dieser Entwicklung sieht man *den* Schlüssel für das Entstehen einer photographischen Ideologie der Repräsentation, die auf der aktiven Beweglichkeit der visuellen Pyramide gründet (Galassi 1981). Auf einer Konzeption der Welt als ununterbrochenes Feld potentieller Gemälde, das vom Blick des Künstlers

gestreift wird, von einem Blick, der es durchläuft, durchforscht, der oft verweilt und der Ausschnitte des Feldes *rahmt*.

Die Umwälzung, welche dieser neue Typus pikturaler Werke mit sich bringt, ist von großer Tragweite. Es handelt sich nicht allein, obwohl auch dies der Fall ist, um einen spezifischen Augenblick in der Geschichte der Konstitution des Raumes (den Augenblick seiner visuellen Konzeption, den Augenblick des Ablösens, der Emanzipation und der Objektivität); es handelt sich nicht allein um eine Veränderung des Status' der repräsentierten *Natur* (obgleich es nichtsdestoweniger wichtig ist festzuhalten, daß dies der entscheidende Augenblick ist, wo die Natur von der *les-* zur *sicht-baren* wird). Es handelt sich in der Tat um nichts Geringeres als um die Konstitution eines *Sehens*, um eine neue Zuversicht, die sich auf das Sehen als Instrument der Erkenntnis (und damit fast schon der Wissenschaft, *sehen lernen*, *sehend lernen*) stützt.⁴ "Nach der Wirklichkeit fiebern", sagt Peter Galassi, gewiß; es ist aber auch ein Fieber nach *Vision(en)*, ein Dürsten nach Erscheinungen, nach Sichtbarem und Flüchtigem. In der Schule dieser Maler, die unablässig ihren Blick über die Welt schweifen lassen, erlernt das Auge Beweglichkeit. Die Welt ist ein unablässiges Schau-Spiel, das Pittoreske ist überall und entsprechend faßt sich der Blick als *variabler* auf; er schreibt sich in die Zeit und in den Weg ein.

Andererseits ist das variable Auge offensichtlich in dieses Surrogat-Auge, welches kurz darauf die Kamera bildete, eingebettet. Die strikte Definition dieser Beweglichkeit *in der Zeit* und entsprechend das neue Problem der Lenkung und Handhabung eines *verlängerten Blickes* sind das, was der Film hinzufügt und was ihn grundsätzlich kennzeichnet.

Der Film ist heute immer noch *das* experimentelle Spiel mit der Verlängerung des Blicks und des Blickens. Aber auch und in besonderem Maße – ausgehend vom selben ideologischen Ursprung – ein experimentelles Spiel mit der Variation des Blickpunktes. Die Cineasten waren es z.B. in einer außergewöhnlich reichen Periode des Films, in den zwanziger Jahren, offensichtlich niemals überdrüssig, die extremsten Möglichkeiten der neuen Technik zu testen, dieser Technik, die es erlaubt, "mit göttlicher Leichtigkeit" (Foulon 1924, 17) den Blickpunkt und die eingenommene Distanz zum repräsentierten Objekt zu verändern. Wir wissen nicht mehr ganz genau, wer die berühmte *entfesselte Kamera* des Jahres 1925 erfunden hat, aber von größerer Bedeutung als die Suche nach dem Erfinder ist die Entfesselung selbst, das Phantasma einer Kamera, die nicht nur *alles* sehen, sondern dies aus allen möglichen Blickwinkeln tun könnte.

4 Der aufmerksame Leser wird hier das für Gombrich wichtige Thema der *Entdeckung des Visuellen durch das Mittel der Kunst* und der Nähe zwischen *sehen* und *verstehen* erkennen.

Zur selben Zeit entstehen symptomatische Bewegungen, wie z.B. die *Großstadt-Symphonien* à la Ruttman, Vigo oder Vertov, in denen sich unablässig die alte anthropomorphe Metapher des Herzens, des Kopfes und der Glieder dezentriert. Dies ist vor allem auch die Epoche der Regentschaft des Kameramanns, dessen Fähigkeiten überall geschätzt, hervorgehoben und mit einem Starrummel umgeben werden.

Unter den Einstellungstypen, die erprobt werden, sind zwei besonders auffallend: das sehr große Ensemble, d.h. das sehr weite Panorama, das benutzt wird, um Landschaften zu filmen, und die besonders nahe DetailEinstellung, die benutzt wird, um alles (insbesondere das Gesicht) zu filmen. Beim großen Stummfilm und bei seinen herausragenden Theoretikern, Balazs und Eisenstein, sind die beiden genannten Einstellungstypen Beweis für diese Freiheit der Distanznahme – bis hin zu dem Punkt, exzessiv und monströs zu werden, wie es bei der Detailaufnahme von Objekten der Fall ist, die Jean Epstein poetisiert hat. Diese Freiheit hat sich der Film vom Abenteuer der Malerei bewahrt. Der Film erweist sich als Erbe der Malerei, aber als perverser und exzessiver Erbe. Der Maler und der Photograph, sein feindlicher Bruder, hatten sich das Recht erkämpft, ihr Auge in der Natur schweifen zu lassen, aber dies immer unter Beibehaltung einer geziemenden und vernünftigen *Distanz*. Die Kamera besteht auf diesem Recht bis in seine letzte Konsequenz, sie mißbraucht es (ist es das Schicksal des Films, die Malerei zu mißbrauchen?). Sie geht sogar so weit, die Humanität, die bislang immer die von der Malerei oder vom Photo eingenommene Distanz kennzeichnete, aufzugeben, um bis zur Obszönität in *inhumane* Distanzen einzudringen.

Mit Blick auf dieses Phänomen erscheint auch der alte Gemeinplatz von der *Ablösung der Malerei durch den Film* in einem neuen Licht: der Film vollendet in Perfektion die Handhabung des *point of view*, wie er von der Malerei entwickelt wurde. Es wäre sehr hilfreich, wenn es den englischen Begriff des *vantage point* in der deutschsprachigen Filmtheorie gäbe, den *vantage point* als *guten* und *vorteilhaften* Blickpunkt, der die visuelle Situation meisterlich konstituiert, sie befreit und vermittelt. Während eines jeden Augenblicks im Film gilt es, *Vorzugsperspektiven* zu produzieren – so vorteilhafte Blickpunkte, daß sie keinen einzigen Rivalen dulden. Genau aus diesem Grund war der Zuschauer des Films (des ambitionierten, künstlerischen Films) zur Unbeweglichkeit verurteilt, wie der Betrachter eines Panoramas oder der Reisende am Fenster seines Zugabteils.

* * *

Wir können an dieser Stelle als erste These formulieren: Malerei und Film partizipieren an ein- und derselben ideologischen (oder, wenn wir einen anderen Begriff vorziehen, mythologischen) Konfiguration, der des variablen Auges. Sie sind zwei institutionell beständige Dreh- und Angelpunkte dieser Konfiguration. Als Konsequenz unserer ersten These ergibt sich die Variabilität als Mobilität, d.h. das, was wir mit dem paradoxen Resultat der Erfindung des beweglichen Blickpunktes als *Zwangs-Blickpunkt* bezeichnet haben. Aber das variable Auge impliziert auch einen zweiten Sachverhalt, der in direkter Beziehung zur Zeitlichkeit steht: in Beziehung zur Repräsentation der Zeit und zur Zeit der Repräsentation.

Malerei und Zeit: altbekannter Fallstrick im Dickicht der Theorien, über den die Forscher in periodischen Abständen stolpern und dessen Koordinaten gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit dem berühmten Lessingschen Diktum vom *schöpferischen Augenblick* deutlich markiert wurden. Lessings These ist es, so bekannt sie auch sein mag, immer noch wert, wiederholt zu werden. Die Malerei habe die Fähigkeit, ja die Aufgabe, das Ganze eines Ereignisses, einschließlich seiner fundamentalen Bedeutung, so zu repräsentieren, daß dies mit Hilfe der Repräsentation eines – d.h. eines *einzigsten* - gezielt und sorgfältig ausgewählten *Augenblicks* des Ereignisses geschehen könne, eines Augenblicks, der bedeutender sei, als all die anderen. (Es ist sicherlich kein Zufall, wenn das Englische aus der lateinischen Wurzel des französischen Adjektivs *pregnant*, das Wort *pregnancy*, *Schwangerschaft*, herausgebildet hat: der schöpferische Augenblick [*l'instant prégnant*] trägt bereits jedes Ereignis als Keim in sich.)

Doch kehren wir zu dem zurück, was ich das *variable Auge* genannt habe. Die mit dem variablen Auge einhergehende zentrale Neuerung liegt in der Einführung eines *Maximums von Augenblicken und Umständen* und von fundamental verzeitlichten Formen in die pikurale Repräsentation. Eine ganze Tradition der Reflexion über das photographische Bild hat uns die quasi magische Kraft des Photos suggerieren wollen, dessen Konsubstantialität mit der Wirklichkeit so weit ging, diese mehr oder weniger, einschließlich ihrer zeitlichen Dimension, 'eingefangen' zu haben. Dies ist der Sinn von Barthes berühmter Formel über das *cela a été – dies/les war einmal*. Es ist ein Leitmotiv von Kracauer, von Bazin, sogar von Vertov, daß das Photo den vergänglichen Augenblick *mumifiziert* (Bazin) und ihn der verlängerten Kontemplation anheim stellt. Es ist nicht zu leugnen: das Photo ist diese Mumifizierung des Augenblicks und als solche ist es durch und durch von den jeweils beliebigen Umständen abhängig. Es hält das Unbedeutende, das Atmosphärische, das kaum zu fassende und zu fühlende fest; aber gleichzeitig arbeitet der Photograph (oder arbeiten die meisten Photographen) daran, diesen beliebigen Augenblick in einen einzigartigen zu verwandeln.

Darauf zielt sein Streben (sein *studium*, um Roland Barthes' [1989] Wort aufzugreifen), sein Wunsch nach Meisterschaft und seine Identität. Sogar der Schnappschuß (der übrigens kaum länger als ein Jahrhundert existiert), der nur einen kurzen Moment aus der Wirklichkeit schneidet und der dennoch von – wenn auch minimaler – Dauer ist (das Verwackeln der Bilder verweist auf diese Dauer), ist notwendigerweise immer mit einem *Mehr* von Wirklichkeit aufgeladen und nimmt seinen Ausgangspunkt von einem *Mehr* an Sinn als die einfache *Wiedergabe* eines beliebigen Augenblicks. Er ist immer überfrachtet mit einem Anstrich von *Pose*, und Barthes hatte sehr wohl recht, wenn er dem *Betrachter* – und ihm allein – das *punctum* und somit eine mögliche Erhellung der Wirklichkeit durch das Medium der Photographie vorbehielt.

Ich habe diese Prozesse vielleicht ein wenig überzeichnet, indem ich einseitig das betont habe, was beim Schnappschuß immer noch berechnet und 'gemeistert' werden kann und was einem *Sinn* und damit der Referenz zu einem Urheber des 'Photo-Textes' – sei er auch noch so implizit hinter dem Text verborgen – zugeschrieben werden kann. (Dies ist z.B. bei Cartier-Bresson der Fall, der in der Photographie *Geometrie und Augenblick* aufeinander treffen lassen wollte. Und diese *Geometrie* ist alles andere als unmittelbar und unschuldig.) Das zentrale Problem bildhafter Repräsentation im 19. Jahrhundert bestünde demzufolge darin, daß das nunmehr mobilisierte Auge, nach immer wieder neuen Begegnungen mit der Welt der Natur dürstend, ins Flakkern gerät und stolpert, wenn es darum geht, diese Begegnung in der zeitlichen Folge zu realisieren, um sie als *Begegnung*, ohne eine zuvor festgelegte Bedeutung, zu realisieren. In der Tat finden sich Photographie und Malerei in dieser Zwickmühle, zwischen der visuellen 'Treue' zur Wirklichkeit (bis zur Fixierung des Augenblicks als solchem) und der Unmöglichkeit, dem 'authentischen' Augenblick nicht auch einen *Sinn* und eine *Bedeutung* zuzuschreiben.

Der Film ist keine Kunst des Schnappschusses. Er ist die erste Technik der Repräsentation, die erste Kunst, die ausschließlich und von ihrer Anlage (ihrem *Dispositiv*) her nur ein Mittel der *Enthüllung* und der *Bild-Entwicklung* sein kann. Wenn Malerei und Photographie in sich (die) Zeit einschließen, dann nur in metaphorischer Art und Weise (die Zeit in-formiert diese Repräsentationen). Die Einstellung, die kinematographische Ansicht, ist im wörtlichen Sinne von der Zeit modelliert, sie ist eine *Form der Zeit* – und dies manifestiert sich auch in den augenfällig banalsten Details, wie etwa der Geschwindigkeit, mit der die Handkurbel des Projektors gedreht wird, und der starken Deformation, welche die alten Filme auf modernen Apparaten erfahren, mit dem bekannten Resultat ihrer De-Rhythmisierung.

Der Film hat sich also sehr bald daran gemacht, als Konsequenz eines ganz logisch scheinenden Umkehrschlusses – oder eines zumindest unter den historischen

Bedingungen logisch scheinenden Umkehrschlusses –, eine Synthese zu suchen, indem er das Erbe einer piktoralen Problematik antrat. Ich möchte hier nur kurz auf einen besonders aussagekräftigen, ja fast schon karikativen, Augenblick dieses filmischen Bemühens hinweisen. Als Eisenstein sich vorgenommen hatte, Marxens *Kapital* zu verfilmen, und als er die unüberwindbare Schwierigkeit erkannt hatte, in direkter Weise Konzepte auf die Leinwand zu bannen, stieß er genau auf dieses Problem: Wie kann ich die Kraft der Enthüllung, der direkten und unmittelbaren Evokation der gefilmten Sache und den *Hauch von Authentizität* der Orte, in Einklang bringen mit der zeitlichen/ideellen Synthese, mit der Zuschreibung einer Bedeutung und mit einer Interpretation des Gezeigten? Die Lösung des Problems ist bekannt: Es ist die Montage.

Man kann sehr viel zur Montage sagen (drei Viertel aller Filmtheorien kreisen um dieses Konzept), aber aus unserer Perspektive vor allem folgendes: Zunächst ist die Montage – man sollte dies in einem Artikel, der sich mit den Beziehungen zwischen Film und Malerei beschäftigt, nicht vergessen – eine kleine visuelle Monstrosität. Wir haben uns heute daran gewöhnt (auch wenn die visuelle Neo-Kultur, die Werbung und der Clip bisweilen das Auge von Menschen meiner Generation ein wenig verwirren), aber die ersten Zuschauer des Films haben die Veränderung von Einstellungen oftmals als wirkliche Aggression, als ein immer wiederkehrendes Trauma empfunden. Nichts ähnelt visuell der kinematographischen Montage; nichts verändert in unserem Alltag alle seine Charakteristika so gänzlich und brutal, wie das filmische Bild (und nichts produzierte diesen Effekt in den Spektakeln, die die Vorläufer des Kinos waren, selbst nicht in denen, die sich die Veränderung des Bildes zunutze machten).

Auf einer anderen Ebene indes, der intellektuellen, war die Montage immer anerkannt. Selbst wenn man bisweilen das Urteil über sie sprach "sie schädige und verderbe die Augen", wurde sie schon sehr bald nicht nur als Repräsentation einer visuellen, sondern auch geistigen Aktivität verstanden. Einer Bewußtseinstätigkeit, die wahrscheinlich kognitiver Art sein mußte, wie es heute fast alle Modelle visueller Wahrnehmung suggerieren. Montage als Diskurs, das ist das Thema, welches von den sowjetischen Cineasten der heroischen Epoche immer wieder aufgegriffen wird und welches im Zentrum der Reflexion über die Frage der Montage steht (und welches in der Verlängerung dieser Metapher in die theoretische Sackgasse der sogenannten *Film-Sprache*⁵ geführt hat); aber Montage auch als *Eklipse*, als Verdunkelung des Blicks – und dies wurde sehr viel weniger untersucht.

5 Im Original heißt es *ciné-langue*. Der Begriff bezieht sich auf die Überlegungen sowjetischer Regisseure zu den filmischen Ausdrucksmöglichkeiten in Analogie zur verbalen Sprache während der zwanziger Jahre. Es geht also nicht um *langage cinématographique*, d.h. Filmsprache als Gegenstand der Filmsemiotik; AdÜ.

Der visuelle Sprung, der eine andere brutale Manifestation des *variablen Auges* ist, fordert und provoziert eine besondere Herrschaft des Blicks. Auf einer Diskontinuität im Innern einer Kontinuität aufruhend (was sie wieder einmal zur gänzlich neuen Erscheinung macht) wurde diese Herrschaft des Blicks in Ermangelung einer wirklichen Theoretisierung z.B. mit dem von Vertov vorgeschlagenen Begriff des *Intervalls* bezeichnet. Ein Begriff, der ein wenig schwammig ist, der als recht mysteriöse Metapher der Musiksprache entlehnt wurde, der aber dennoch in treffender Weise auf die Distanz, auf den Abstand zwischen zwei sukzessiven Filmbildern verweist. Das Intervall ist gleichzeitig ein schwarzes Loch (ein Nichts, ein Mangel, eine Lücke zwischen aufeinanderfolgenden Aufnahmen) und ein Abstand (eine signifikante Differenz). Für Vertov ist das Verknüpfen von Einstellungen immer gleichzeitig die Konstruktion eines Parcours des Bewußtseins und eines visuellen Parcours, wobei letzterer das möglichst exakte *Mittel* zur Erlangung des ersteren darstellt. Wenn mir nun das Vertovsche Intervallmodell suggestiver zu sein scheint als die rationaleren und elaborierteren Vorschläge zum Problem der Montage (von Eisenstein bis zur 'klassischen' Semiologie), so gibt es dafür zwei Begründungszusammenhänge. Der erste liegt im Insistieren dieses Modells auf der Notwendigkeit eines stillschweigenden Einvernehmens zwischen der Reproduktion einer Welt, die unseren Sinnen zugänglich ist, und ihrem Verständnis und ihrer Interpretation. Der zweite liegt im Insistieren auf den Sprüngen, den *Lücken* der Wahrnehmung (dort, wo Eisenstein auf der *Fülle*, auf der positiven Konstruktion des Sinns und der Bedeutung insistiert).

Die Malerei (oder die Photographie) treffen in der Tat quasi automatisch auf die genannte Modalität des Intervalls, wenn sie die Repräsentation der Veränderung in der Zeit frontal angehen wollen. Erstaunlicherweise tauchen die pikturalen 'Sequenzen' genau zur selben Zeit auf wie das Phänomen, von dem wir gerade sprachen. (Ich meine hier natürlich nicht Sequenzen einer ganz anderen Art, etwa der Gattung *Kreuzgangmalerei*, bei welcher der zeitliche Abstand zwischen zwei Bildern alles andere als meß- oder fühlbar ist.) Dies ist übrigens ganz logisch, da der Zweck der Übung ja darin besteht, nicht allein den visuellen Aspekt des Motivs zu fixieren, sondern vor allem die atmosphärischen und in gewisser Weise zeitlichen Begleitumstände der Repräsentation. Was ereignet sich *zwischen* zwei Zuständen desselben Gegenstandes/Subjekts? Z.B. zwischen zwei Ansichten des *Monte Cavo in den Wolken*, die erklärtermaßen kurz nacheinander am selben Tag gemalt wurden? Abgesehen von der Mikro-Narration, die sich zum Teil einstellt, ist der entscheidende Effekt gerade jener des Zwischen-den-Bereichen-Liegens, des *Intervalls*. Ein Effekt, der zugleich kognitiver (es findet eine mentale Leerstellenfüllung mit Blick auf die Repräsentation statt) als auch visueller Art ist.

Dies ist ein Effekt, den ich an anderer Stelle *Eklipse* oder Verdunkelung des Blickes genannt habe.⁶

Wir wissen, daß die Malerei noch andere Modalitäten des multiplen Bildes kennt, dies gilt insbesondere für das *zusammengesetzte* Bild und für den Einschluß verschiedener Repräsentationen in einem einzigen Bild. Die wohl bekanntesten historischen Beispiele für dieses Verfahren finden sich im 'analytischen' Kubismus oder im Futurismus mit ihren Gemälden, in denen das Objekt in eine Vielzahl von Blickwinkeln de-konstruiert wird, um dann als Collage (sei sie nun real oder imaginär) re-konstruiert zu werden. Diese Gemälde – oder ebenso gut die photographischen Collagen und Montagen, z.B. die unlängst erschienenen von David Hockney – bieten dem Auge ein einzigartiges und komplexes Bild. Ein Bild, das nichts mehr mit dem Schnappschuß gemein hat; das Auge ist in Netzwerken, in zahlreichen und variablen Kreis-Bewegungen gefangen, und das Werk selbst liefert dem Betrachter weder Schlüssel noch vorgezeichnete Wegstrecken.

Bei all diesen Formen der Malerei (einschließlich derer, die mittels Photographien realisiert werden) bildet sich auf der Basis des Intervalls ein variabler Blick des Typs *Film* heraus. Die Kunst- und Mediengeschichte kann hier als in sich perfekt abgerundet betrachtet werden: Die Befreiung des Blicks, seine Mobilisierung, die von der Malerei am Rande des 19. Jahrhunderts eingeleitet wurde, kehrt zu ihr zurück, sie kehrt um diese weitere *Befreiung* (nämlich die Eklipse des Blicks im Intervall) bereichert zurück. Wenn sich die Futuristen noch damit bescheiden, Mareys chronographische Dekompositionen platt zu imitieren, so versucht der Kubismus offen, sich die Montage einzuverleiben und sie zu transponieren. Beide und all die Nachfolger, die sie immer noch haben, versuchen in das pikturale Werk etwas von der *Zeit* seiner Kontemplation einzubringen. Wie ich eingangs bemerkt habe, sehen wir hier, daß es sich bei diesem Phänomen weder um ein Plagiat, noch um Einflußnahmen handelt, sondern vielmehr um die verschiedenartige Manifestation gemeinsamer Probleme oder besser *eines* großen gemeinsamen Problems, nämlich der raumzeitlichen Variabilität des Blicks auf das, was unserer Sicht zugänglich ist.

* * *

Ich formulierte zu Beginn dieses Artikels: Es ist paradox, daß sich der Film piktural geben möchte, wenn dieser Anspruch nur auf das Feld der plastischen Erscheinungen zielt. Bild für Bild ist der Film dem *photographischen* Bild nahe – nicht aufgrund irgendeiner Ontologie, sondern weil es die Filmgeschichte so beschlossen hat.

6 Vgl. dazu die Bemerkungen von Jacques Aumont (1989); AdÜ.

Wenn der Film eine Beziehung zur Malerei hat, dann nicht als simple Übersetzungs-Relation, welche die Kamera mit dem Pinsel gleichsetzt, den Film mit dem Gemälde, sondern vielmehr im verborgensten und implizitesten Bereich der Kunst, welcher es notwendig macht, der gemeinsamen und differenten Geschichte künstlerischer Praxis Rechnung zu tragen. Wenn ich den größten Teil dieser Seiten einer (immer noch zu kurz greifenden) Erörterung von Erscheinungsformen und Prinzipien gewidmet habe, die bei weitem über den Rahmen rein film- oder malereispezifischer Probleme hinausgehen, dann geschah dies im Bewußtsein, daß es nicht mehr möglich ist, die Beziehung zwischen diesen bei den Künsten in der Art der klassischen Ästhetiken abzuhandeln, nämlich als Suche nach 'Korrespondenzen' oder Filiationen.

Gewiß, der Film als *Kunst* weckt das Interesse der Malerei - aber als autonome, als *Film-Kunst* (und sei es in Farbe oder maniriert). Nichts ist unangebrachter als die Idee einer siebten Kunst, zumindest wenn wir darunter die Summe und Synthese aller anderen Künste verstehen und nicht über das simple Verfahren einer reinen Aufzählung hinausgehen, wie es etwa Canudo und andere vorschlugen. Das, was uns die Untersuchung des Verhältnisses von Malerei und Film lehrt, ist unter anderem gerade der Sachverhalt, daß die Malerei *nicht* als konstituierte Kunst in den Film eingeschlossen ist, sondern daß sie in ihre Konstituenten aufgespalten wurde, und daß der Film keine Synthese wovon auch immer ist.

Eine letzte Bemerkung. Die Cinéasten von heute (und ich meine jene, die außer rein ökonomischen Zielen noch bewußt andere Ziele im Auge haben) fragen sich, wie ihr sozialer und institutioneller Status zu begreifen ist. Sind sie *Autoren*? Doch heute, wo beinahe jeder ein *Autor* ist, scheint es nicht unbedingt vielversprechend, diesen Anspruch zu erheben. Sind sie *Künstler*? Noch nicht; dazu müßten sehr viele Ambiguitäten, auch innerhalb der Institution "Kino", aufgelöst werden. (Wie soll man sich als *Cinéast* definieren, wenn das Wort "Film" ohne Unterschied die Produktion von Godard und Duras und die von Spielberg oder Schlimmeres umreißt?) Aber diese Cineasten zitieren am häufigsten den *Maler* mit seinem Status als ihr Modell; dieser gilt als 'Künstler' par excellence. In einem Augenblick, wo sich der Film (eine Kunst, die auf der technischen Reproduzierbarkeit gründet) als Beute einer 'Reproduktion' und einer Vulgarisierung im Video und Fernsehen sieht, kann es da überraschen, daß er sich angesichts dieser Bedrohung daran erinnert, was aus der Malerei in der Ära ihrer vermehrten und vulgarisierenden Reproduktion wurde, und daß einige seiner Protagonisten, stärker als jemals zuvor, das Bedürfnis verspüren und auch offen den Wunsch äußern, als *Künstler* anerkannt zu werden?

Aus dem Französischen von Jürgen E. Müller

Literatur

- Aumont, Jacques (1989) *L'Oeil interminable. Cinéma et peinture*. Paris: Séguier.
- Barthes, Roland (1989) *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Baudry, Jean-Louis (1986) Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. In: *Narrative, apparatus, ideology. A film theory reader*. Ed. by Philip Rosen. New York: Columbia University Press, S. 286-298.
- Baxandall, Michael (1972) *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M.: Syndikat.
- Bouvier, Michel / Leutrat, Jean-Louis (1981) *Nosferatu*. Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard.
- Foulon, Otto (1924) *Die Kunst des Lichtspiels*. Aachen: Verlag "Die Kuppel". Galassi, Peter (1981) *Before photography*. New York: Museum of Modern Art. Leutrat, Jean-Louis (1985) *L'alliance brisée*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Metz, Christian (1991) *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck.