

Sinne – Technik – Inszenierung

Bearbeitet von

Andrea B. Braidt, Prof. Dr. Klemens Gruber, Nicole Kandioler, Monika Meister, Claus Pias, Frank Stern

1. Auflage 2010. Taschenbuch. 143 S. Paperback

ISBN 978 3 205 78598 9

Format (B x L): 17 x 24 cm

[Weitere Fachgebiete > Medien, Kommunikation, Politik > Medienwissenschaften > Medien & Gesellschaft, Medienwirkungsforschung](#)

Zu [Inhaltsverzeichnis](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

beck-shop.de
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

VALERIE DEIFEL

Die Spanne des Augenzwinkerns im Film

Verläufe von Einzelbild und Phasenbild, Bewegung und Intervall

In *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.*¹ von Owen Land ist der Filmstreifen eines Kodak-Testfilms zu sehen, der das Gesicht einer Frau neben einer Farbskala zeigt. Die einzige Bewegung der Frau im Kader liegt darin mit den Augen zu zwinkern. In der Beschreibung Owen Lands:

This film is experienced as a composition of images, letters and other elements which is more or less constant. Although it is never exactly the same from frame to frame, the changes are so subtle compared to changes that normally take place within a film that people tend to see no change (aside from the blinking eye).²

Das Augenzwinkern in der Darstellung des Films taktet die Dauer einer objektiven Veränderung im Filmbild und eines subjektiven Übersehens von Unterschieden. Der Verlauf des Zwinkerns im Bewegungsbild generiert sich sowohl aus einer subjektiven Bewegung, die durch die Wahrnehmung von Sinnesrezeptoren bestimmt ist, als auch durch eine mechanische Bewegung des Apparats, der den Zelluloidstreifen abspult. Der Reflex des Lidschlusses bildet beide Bewegungen zugleich im Filmbild ab. In Folge soll dieser Verlauf als eine differentielle Spanne untersucht werden, die zwischen einzelnen Phasenbildern liegt, sowie in den Varianten von Einzelbildern, die Bewegung in Bewegungsbildern anhalten. Mit welchen ästheti-

¹ *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.*, R: Owen Land (George Landow), USA 1965/66, Farbe, stumm, 16mm, 3:30 min.

² P. Adams Sitney, »Interview with George Landow«, in: *Film Culture*, 47/1969, S. 11.

schen Strategien gelingt es in Experimentalfilmen, solche Differenzen darzustellen und dadurch zu vermessen? Zum einen kann über die Relation von Einzelbildern zu mehreren Phasenbildern ein gleitender Übergang vom fotografischen zum kinematografischen Bild hervorgehoben werden. Zum anderen kann das Intervall als Differenz in der Bewegung zum Vorschein kommen, deren Unterbrechung kein Anhalten bedeutet, sondern eine Verdeutlichung der Art und Ausrichtung des Bewegungsimpulses. In einem Wechselspiel zwischen Theorie und Praxis zielen die ausgewählten Filme darauf ab, kleinste perzeptive Einheiten im Film aufzuspüren und sind umgekehrt in der konzeptuellen Konturierung ihrer Elemente auf eine filmtheoretische Diskussion angewiesen.³ Aufgrund der produktionstechnischen Entwicklungen lassen sich darüber hinaus mit der Filmauswahl zeitliche Verlaufslien auslegen. Vor einem poststrukturalistischen Hintergrund der filmästhetischen Überlegungen wird allem voran von einer Gradwanderung ausgegangen, in der die Kategorie des einzelnen Phasenbildes einerseits an einer atomistischen, grundlegenden Struktur des Films röhrt und andererseits sich das Filmbild nicht arretieren lässt, ein Einzelkader eine Feststellung zu einem Standbild und daher kein Bewegungsbild ist. Der analoge wie der digitale Film gewinnen erst als Durchschnittsbild ihre mediale Gestalt.⁴

I. DER FILMSTREIFEN ALS FORM UND INHALT

Um gegenüber dem Publikum den Prozess der Fertigung hervorzuheben, wird in vielen künstlerischen Arbeiten des Experimentalfilmberichts der 1960er und 1970er Jahre der Zelluloidstreifen zum Inhalt des Filmbildes gemacht. Der Verweis auf das Medium des Filmstreifens steht im Zeichen einer Repräsentationskritik und dient als Symbol für ein Programm der Desillusionierung, beginnend mit der Illusion von Bewegung. Die einzelnen Phasenbilder werden als unsichtbare, aber eigentliche Materie inszeniert, so wie in Owen Lands *Film in Which There Appear ...* Auch die

3 Zu einer skeptizistischen Analyse des Naheverhältnisses des Experimentalfilms zur Filmtheorie vgl. Noël Carroll, »Avant-Garde Film and Film Theory«, *Millennium Film Journal*, 4–5/1979, S. 135–144. Zum Verhältnis zwischen Konzepten, Perzepten und Affekten, bzw. zur »Konzeptkunst« vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 235.

4 Dieses Verständnis des »Bewegungsbildes« in der Filmanalyse folgt der Konzeption Gilles Deleuzes. Entgegengesetzt dazu orientiert Roland Barthes seine Untersuchung des Films an einzelnen Phasenbildern/Fotogrammen. Vgl. Roland Barthes, »Le troisième Sens«, in: *Cahiers du cinéma*, 222/1970, S. 12–19; sowie Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L’image-mouvement*, Paris: Les Editions de Minuit 1983.

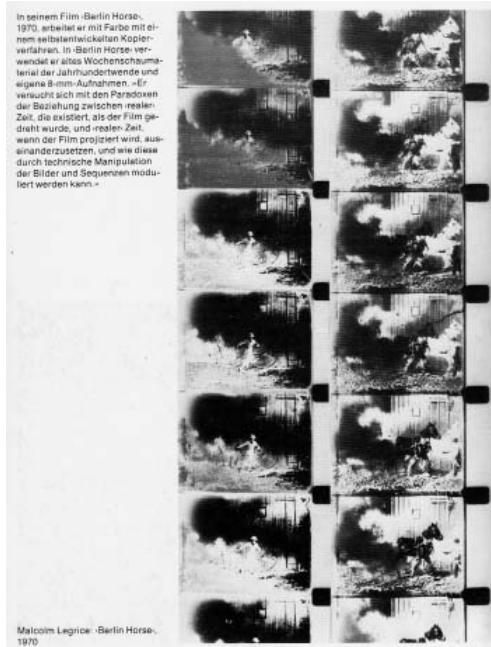


Abb. r: Seite 222 aus *Film als Film* (Birgit Hein/Wulf Herzogenrath, 1977)

cinema of structure in which the shape of the whole film is predetermined and simplified, and it is that shape which is the primal impression of the film.«⁹ Über die Einflussnahme auf die Rahmung des Filmbildes sollen umso mehr zum Klischee erstarre, repräsentative Inhalte in ihrer Rezeptionsweise verrückbar gemacht werden.

Abbildungspraxis von Birgit Hein, Filmmemacherin (z. B. *RohFilm*⁵) und Autorin des Standardwerks zum experimentellen Film, *Film im Untergrund*⁶, nutzt die Ästhetik des Filmstreifens, um die Materialität des Mediums hervorzuheben. Häufig ist nicht der Inhalt eines Kaders begleitend neben den Text gestellt, sondern eine Abbildung des Filmstreifens (Siehe Abb. r).⁷ Dieses Vorgehen, die Form gegenüber dem Inhalt zu kontrastieren, spiegelt sich in der Beschreibung des strukturellen Films von P. Adams Sitney wider: »The structural film insists on its shape and what content it has is minimal or subsidiary to the outline.«⁸ Ein weiterer Definitionsversuch findet sich in *Visionary Film*: »There is a

5 *RobFilm*, R: Birgit Hein/Wilhelm Hein, DE 1968, s/w, Ton, 16mm, 22 min.

6 Birgit Hein, *Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum unabhängigen Kino*, Frankfurt a. M. u. a.: Ullstein 1971.

7 Vgl. Birgit Hein/Wulf Herzogenrath (Hg.), *Film als Film. 1910 bis heute. Vom Animationsfilm der zwanziger Jahre zum Filmenszenario der siebziger Jahre*, Stuttgart: Hatje 1977, sowie Birgit Hein, »Underground-Film. Bildende Künstler machen Filme. Avant-Garde-Filmer machen Kunst«, in: *Magazin Kunst. Das deutschsprachige Kunstmagazin*, 11. Jg., 4/1971, S. 2135–2149.

8 P. Adams Sitney, »Structural Film«, in: *Film Culture*, 47/1969, S. 1.

9 Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943–1978*, Oxford University, 1979, S. 407.