

Tina Kaiser, Iris Laner und Inga Schaub

## Die Grenzen der Narration im Bild

### Editorial

„Heute sind Geschichten, was sie wirklich sind: oft ohne einen Beginn und ein Ende, ohne Schlüsselszenen, ohne einen Spannungsbogen, ohne Katharsis. Sie können aus Fetzen, aus Fragmenten gefertigt werden, so unausgewogen wie das Leben, das wir führen.“<sup>1</sup>

Ohne Anfang und ohne Ende sind seine Filme genauso wie Jackson Pollocks Bilder für Antonioni ein Ausdruck zeitgenössischer Bildwelten, die vorsatzlose Unabgeschlossenheit und visuelle Metaphern jenseits eines Handlungsverlaufs implizieren. Beispiele für solche Bildwelten reichen in Antonionis Werk von den Sequenzen mit rauschendem Laub hinter und über den Protagonisten in „Blow Up“ und „L' eclisse“ bis hin zu formalen Flächen-Tiefen-Spielereien bei der Eröffnung oder am Ende von Sequenzen.

Bilder, die sich narrativen Strukturen entziehen oder diese verändern, finden sich in den verschiedensten medialen Ausprägungen. Für die Fotografie hat Lars Blunck jüngst sogar behauptet, dass es sich bei der fototheoretischen Zuschreibung von Narrativität, die er insbesondere in Bezug auf inszenierte bzw. fiktionale Fotografien beobachtet (Blunck führt hier die fotokünstlerischen Positionen Walls, Shermans und Crewdsons ein, von denen oft behauptet wurde, ihre Bilder erzählten Geschichten), um einen Trugschluss handelt.<sup>2</sup>

Für die bewegten Bilder des Kinos scheint die Funktion von Bildern als Elemente in narrativen Ordnungen weniger fragwürdig, bleibt jedoch keinesfalls undebattiert. Die Diskussion darüber, wie bewegte Bilder narrative Ordnungen brechen, hat sich filmtheoretisch als äußerst fruchtbar erwiesen. Nach Benjamin und mit Eisenstein ist es insbesondere der Schnitt und somit der Übergang zwischen den einzelnen Einstellungen, der den Film entscheidend prägt. So sind die bewegten Bilder des Kinos für Walter Benjamin Mittel, um Geschwindigkeit, Zerstreung und Selbstentfremdung in Produktivkräfte umzuwan-

deln, die wiederum politisch und ästhetisch wirken können. Was heute wie eine Selbstverständlichkeit klingt, geht dennoch tiefer. Das Optisch-Unbewusste führt Benjamin als eine Zusatzkategorie ein: Es sollte etwas innerhalb des Bildrahmens sein. Die Kamera offenbart hierin ein Bild der Welt, das dem bloßen Auge verborgen bleibt. Es ist also eine dem Schnitt bzw. der Kombination mehrerer Bilder vorgelagerte Kategorie. Die Kamera selbst gerät somit in den Blickpunkt; Kamerafahrt, Großaufnahme, Zeitraffer und Zeitlupe sind Beispiele hierfür. Oberflächen werden dabei durchdrungen und neue, andere Sichtweisen ermöglicht, die im Anschluss mögliche narrative Eingriffe beeinflussen können.

Für Roland Barthes wiederum liegt das Filmische weder im Ablauf der Bilder noch in den Bewegungen der Kamera und auch nicht in der Montage. Zuerst einmal zeigt sich für ihn dieses Filmische dort, wo die Sprache aufhört, unterhalb der auf den Betrachter/die Betrachterin zueilenden Sinnschicht, wo eine Abstumpfung des Sinns erfahrbar wird. Dort, wo zwischen den narrativen Strukturen flüchtige Fragmente der Unzuordenbarkeit aufblitzen, jenseits offensichtlicher Sinnzusammenhänge, inmitten von Lücke und Paradox der seriellen Struktur, die auf eine somatische Erfahrungsebene des filmischen Bildes verweisen.

Martin Seel beschreibt, wenn er von Bildsequenzen spricht, Fälle ästhetischen Rauschens: In diesen taucht eine Überfülle an Abläufen und Bewegungen auf, und zwar immer dann, wenn etwas seine Übersichtlichkeit, seine monoperspektivische und/oder seine sequentielle Ordnung aufgibt, z.B. durch Bewegung, und dergestalt in »Unübersehbarkeitszustände« gerät. Die Krise der Sinne nimmt in diesen Bildformen mit der Steigerung der Desorientierung in den so erzeugten Bildräumen zu. Fläche und Tiefe fallen zusammen und lassen sich manchmal nur unter zusätzlichem bewussten Aufwand dem eigenen Sehen ge-

genüber wieder trennen. In den Momenten, wo diese Unterscheidung allerdings nicht aufrecht erhalten wird, kann die Rezeption eine andere sein. Das Auge tastet das Bild unvoreingenommen ab, nimmt seine Strukturen, Bildflächen und -tiefen durch die Desorientierung womöglich anders wahr – eben auch mit Hilfe der anderen Sinne. Eine Weise des somatischen Sehens kann damit einhergehen.

Laura Marks Begriff der haptischen Visualität erlaubt an dieser Stelle eine Vermittlung zwischen Bild- und Filmwissenschaft. Im Film ergeben sich mit Hilfe des bewegten und potenzierten Offs neue Aufmerksamkeitsschleusen für den Betrachter und die Betrachterin. Wie es die Lücke, das Schwarzbild, das Dazwischen für die Bewegung der filmischen Bilder braucht, so braucht auch das bewegte Sehen verschiedene Fokussierungen und deren Leerstellen, um einen Bildraum – und seine Sehmöglichkeiten auch jenseits der Erzählstruktur – zu erfassen. Bei Marks ist es insbesondere der experimentelle Film, der Großaufnahmen von Haut in einem neu gefühlten Sehen erfahrbar werden lässt.

Hier hilft ein Blick in die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, die in den 1920ern die Gestalttheorie und ihre Fragen nach der Bildrezeption und Bildeinfühlung maßgeblich beeinflussen sollte: Sehen ist für Konrad Fiedler die Fähigkeit, mit dem Augeneindruck die räumliche Beschaffenheit der Natur abzulesen. Das Fiedlersche Fernbild wird bei Rudolf Arnheim im Kino zum bewegten Fernbild. In der Tiefenkonstruktion durch die Flächen hindurch wirkt die Bewegung mit und erreicht eine Annäherung im Sinne eines nah wirkenden Raumbildes, das nicht mehr nur ferne Distanzfläche ist. Die Bewegung führt so Taktilität in das Fernbild ein und erweitert es, ohne ihm jedoch seine Flächeneigenheiten zu nehmen. Mit Alois Riegl könnte man die Frage anschließen, wie hier die kunsthistorischen Kategorien der optisch-fernsichtigen und plastisch-nahsichtigen Eigenschaften neu verhandelt werden. Hier zeigt sich folglich ein fruchtbarer Anknüpfungspunkt zur heutigen bildrezeptorischen Debatte.

Wie treten in verschiedenen Medien die Grenzen der Narration ins Bild? Wie könnte Repräsentation jenseits von Deutung und Sinn aussehen, wenn es keine Vermittlung anhand eines erzählerischen Zusammen-

hangs gibt? Fehlt dabei dem jeweiligen Bildmedium vielleicht nur der erzählerische Zusammenhalt, aber noch lange nicht die Fähigkeit zur Repräsentation? Wo werden Erzählstrukturen aufgelöst, womöglich um andere zu erschaffen? Und wie wird die formale Seite der Bildbetrachtung neu ins Zentrum gerückt? Wie wird man in bestimmten Bildern und Bildsequenzen dem eigenen Sehvorgang gegenüber bewusster und zugleich irritierter?

Für die neue kunsttexte.de-Ausgabe der Sektion „Bild Wissen Technik“ waren wir auf der Suche nach Beiträgen, die die Beziehung zwischen Bild und Narration in den Blick nehmen. Diese widmen sich künstlerischen und wissenschaftlichen Beispielen genauso wie methodologischen Ansätzen, die die angesprochenen Fragen und Thematiken aufwerfen und weiterdenken. Janina Nentwig untersucht in ihrem Text „Narration und offenes Kunstwerk in der Aktdarstellung der Neuen Sachlichkeit“ Formen von narrativer Offenheit in der Malerei. Ikonographische Verundeutlichung und Betrachterstandpunkt sind hierbei die Dreh- und Angelpunkte einer Untersuchung, die zeigt, wie durch die Kombination und Verschleifung verschiedener Darstellungstraditionen Interpretationsansätze der einen richtigen Bilderzählung gebrochen und hinterfragt werden.

Silke Martin stellt im Anschluss in ihrer Arbeit „Vom Bergkino des Sehens zum Bergkino des Tastens – Wetter, Elementenlehre und Kontaktbilder in HÖHENFEUER“ filmische Wetterbilder in den Fokus. Die Frage nach der visuellen Funktionalität von Filmbildern geht über in jene nach der Linearität von Narration. Was passiert, wenn diese ins Stocken und das Visuelle ins Jenseits des Erzählbaren gerät? Paradoxe Weise entsteht in der vermeintlichen Dysfunktionalität des Bildes eine neue Ordnung, die weniger im Zeigen als vielmehr im Berühren, weniger in der optischen als vielmehr in der haptischen Dimension liegt.

Douglas Klahr widmet sich danach in seinem Aufsatz „The Radically Subversive Narrative of Stereoscopic Photography“ der Frage nach jenen Bildern, die weder Kino noch monokulare Fotografie sind. Die stereoskopische Fotografie sieht er als ein zu Unrecht wissenschaftlich gemiedenes Phänomen, das neue Einsichten in die Erzählmöglichkeiten der binokularen Bildrezeption liefert. Im Zusammenspiel der einzelnen

Bildelemente, der Flächen und Tiefen, tut sich dabei für ihn eine besondere Zeitlichkeit auf.

Johanne Mohs geht die Frage der Narration von einer gänzlich anderen Seite an: Sie untersucht in ihrem Text „Schreib/Maschinen/Bilder. Narrative Schlaglichter auf ein Medium“ den technischen Apparat und seine Einflussnahme auf den Autor. Die Frage nach dem Erzählimpuls scheint sich am Beispiel der Schreibmaschine nicht nur zwischen Autor und Medium ein ums andere Mal verkehrt zu haben, sondern auch zwischen dem Abbild des Apparats und seinem Original.

Ruth Reiche hingegen widmet sich der Fotosequenz und dem Film in ihrer Arbeit „Die seltsame Schleife als (Bild-)Erzählform: Paradoxe Zirkularität in Duane Michals THINGS ARE QUEER und David Lynchs LOST HIGHWAY“. Das Brechen, das subtile Unterlaufen narrativer Strukturen, das Ausloten der Grenze zwischen dem Narrativen und dem Nicht-Narrativen ist unlängst zu einer Strategie geworden, der sich Künstler und Filmemacher gleichermaßen bedienen. Anhand von Michals und Lynch untersucht Reiche die Erzählstruktur als paradoxe Zirkularität.

Ilka Brombach widmet sich zum Ende unserer Ausgabe dem Schauspielkino in ihrer Untersuchung „Die Widerspenstige. Zu einer postrepräsentativen Figur des Autorenfilms – Christian Petzolds *Barbara* (D 2012)“. Wie ist die Poetik eines Films zu verstehen, die einerseits bestimmte Szenen aus ihrem Handlungszusammenhang löst und andererseits eben diesen Szenen eine Ähnlichkeit mit Werken der Malerei verleiht? Welches Verhältnis bilden Figur und Hintergrund? Die Bildästhetik des aktuellen deutschen Autorenfilms rückt dabei in den Blick und führt zu über-raschenden Einsichten.

## Endnoten

1. Michelangelo Antonioni in Pierre Billard: *An interview with Michelangelo Antonioni*. In: Brückle: *5 Faden tief*, S. 128, zitiert nach: Klaus Krüger u.a. (Hg.): *Das bewegte Bild*, München 2006
2. Vgl. Lars Blunck: *Fotografische Wirklichkeiten*, In: ders. (Hg.): *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, Bielefeld 2010, S. 9-36

## Titel

Tina Kaiser, Iris Laner und Inga Schaub, Die Grenzen der Narration im Bild. Editorial, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2013 (3 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).