

04 MODULATION VON AUFMERKSAMKEIT

Modelle medialer Interferenzen bei Michael Snow

//Stefanie Stallschus//

Einleitend

An den Rändern des Films bewegt sich die aktuelle Kunst und ihre Rezeption unweigerlich, geht man mit Walter Benjamin davon aus, dass die menschliche Sinneswahrnehmung nicht allein durch die hardware, die physischen Organe und ihr Zusammenspiel, organisiert ist, sondern auch durch die software, also mentale Zustände, soziale Lagen und mediale Erfahrungen. Selbst diejenigen künstlerischen Positionen, die nicht explizit die semantischen, narrativen und formalen Konventionen des bewegten Bildes oder die Dispositiv seiner Vermittlung thematisieren und reflektieren, haben mit Rezipienten zu rechnen, für die das bewegte Bild in seinen vielfältigen Erscheinungsformen zum Alltag gehört, ist es doch in den letzten Jahrzehnten zu einer Schlüsselfigur in den Bereichen Unterhaltung, Kommunikation, Information, Erziehung und Gestaltung von Lebenswelten ausgebaut worden. Die gegenwärtige Dominanz des Visuellen wurde als Siegeszug der Kontrollmacht interpretiert und damit einhergehend eine „Leidensgeschichte der Augen“ angenommen [1]; abstrahiert man von der negativen Perspektive dieser Charakterisierung, lässt sich festhalten, dass die neuen Medien vor allem zu einer Mobilisierung und Potentialisierung der Sinne beziehungsweise des Umgangs mit den (bewegten) Bildern geführt haben. Das Sehen und die Sinneswahrnehmung insgesamt gehören zu den Kulturtechniken, die sich lernen und verfeinern, aber auch verlernen und verwahrlosen lassen. Unsere Wahrnehmung ist durch das bewegte Bild geprägt. Worin aber äußert sich diese Gewöhnung, Anpassung und Erwartungskonstituierung en détail? Und ist es möglich, mit dieser Prädisposition des Publikums in direkter, unmittelbarer Weise künstlerisch zu arbeiten?

Aufmerksamkeit als medialer Effekt und soziale Technik der Disziplinierung

Claude Simon beschreibt in seinem Roman *Triptychon*, in dem sich auf kunstvolle und mitunter rätselhafte Weise drei Fiktionsräume zu einem Ereignisstrang verknüpfen, nicht einfach Beobachtungen von Landschaften, Situationen und Ereignissen, sondern Beobachtungen als medial determinierte Erfahrungen. Zu Beginn des Romans wird ein französisches Dorf und dessen ländliche Umgebung skizziert, wie es sich dem Blick eines angenommenen, im Kontext jedoch nicht weiter konkretisierten Betrachters erschließen würde.

„Auf der Wiese oberhalb des Wasserfalls liegend, sieht man die Gräser und Dolden, die sich gegen den Himmel abheben und deren Stengel der sanfte Wind manchmal schwanken lässt, wobei sich die biegsameren Halme der Gräser leicht krümmen, die Dolden steif schaukeln. Unter diesem Winkel sind die Dolden größer als der Kirchturm. Tatsächlich kann man diesen und die Dolden nicht gleichzeitig betrachten. Wenn man die Dolden anschaut, erscheint der Kirchturm, in der Ferne als verschwommenes und graues, in die Höhe gezogenes Rechteck, gekrönt von einem violetten, ebenfalls verschwommenen Dreieck. Zu bestimmten Zeiten funkelt die Sonne auf der einen oder anderen Kante aus verrostetem Zink. Die Stengel der Dolden sind mit zartem weißen Flaum bedeckt, der sie im Gegenlicht mit einem Lichthof umgibt. Auf den dünnen Blütenstielen, die sich wie die Stege eines Regenschirms ausbreiten und die Scheibe der Blüten tragen, dehnen, vereinen und verflechten sich die flauschigen Haare, eine Art schneiende Dunst bildend. Auf der abschüssigen Wiese erbaut, steht die Scheune mit ihren Wänden aus senkrechten, mehr oder weniger auseinanderklaffenden Brettern auf einem Sockel aus Stein. Bergaufwärts tritt der Sockel ganz knapp aus dem Boden. Kleine Erdrutsche oder Regenfälle haben die Erde stellenweise bis zum Fuß der Bretterwand angehäuft, an der Büschel von Unkraut wachsen. Wenn man den Kirchturm anschaut, verwandeln sich die Stengel und Blüten der Dolden ihrerseits in sanft schwankende verschwommene Formen, spitze Dreiecke zeichnend, deren undeutliche Seiten sich abwechselnd kreuzen und trennen.“ [2]

Man könnte meinen, dass die zitierte Textpassage, da die dörfliche Szenerie wenig außergewöhnliche Vorkommnisse zu bieten hat, den Leser in ihrem Faible fürs Detail auf eine introspektive Reise mitnehme und eine natürliche und aus der Alltagserfahrung wohl bekannte Begrenzung des menschlichen Sehens beschreibe. Konzentriert sich der Beobachter auf die Gräser in seiner unmittelbaren Nähe, dann gerät der Kirchturm am Horizont an den Rand des Sehfeldes und verschwindet zu einem formlosen Schatten und vice versa. Weit auseinander liegende Gegenstände lassen sich nicht gleichzeitig in aller Deutlichkeit betrachten. Im Kontext des Romans allerdings, innerhalb dessen sich auf der literarisch-erzählerischen Ebene mit den Mitteln des „Nouveau Roman“ eine raffinierte Montagetechnik entfaltet und der Film wiederholt als Referenzmedium auftaucht, erschließt sich die Szene als Nachahmung eines häufig verwendeten, filmischen Bildgebungsverfahrens, nämlich der wechselnden Fokussierung durch die Kamera. Erst vor dem Hintergrund der Beobachtung durch die Kameralinse und dem Sichtbarwerden apparativer Grenzen in der filmischen Aufzeichnung ergeben sich Fragen nach Analogien oder Differenzen hinsichtlich des körperlich eingebundenen Augesinnes. Simon spielt hier mit der Uneindeutigkeit und sagt nichts weiter über das Betrachtersubjekt; es bleibt den Lesern überlassen, auf die Fragen „Wer beobachtet? Und auf welche Weise?“ eine schlüssige Antwort zu finden. Nichtsdestotrotz zeigt sich in dieser Unsicherheit, dass die Rezeptionserfahrungen mit dem Medium Film unabhängig von der apparativen Vorrichtung in die Alltagswahrnehmung und das Vorstellungsvermögen einfließen, dass es so etwas wie einen trainierten kinematografischen Blick gibt und sich in dessen Folge Wahrnehmungsinteressen verändern. Etwas Ähnliches konstatiert Michael Snow in einem Interview mit der Kuratorin Dorothy Cameron von 1967, in dem er, über ein aktuelles Skulpturenprojekt befragt, den Einfluss hervorhebt, den die Beschäftigung mit der Kamera auf seine künstlerische Arbeit ausgeübt hat. Snow war noch in den 1950er Jahren überwiegend als Maler und Jazzmusiker tätig gewesen, und erst nach und nach entdeckte er für sich den Film als künstlerisches Medium.

„For the last three or four years, I have been influenced by films and by the camera. When you narrow down your range and are looking through just that small aperture of the lens, the intensity of what you see is so much greater.“ [3]

Die Reduktion des Sehfeldes, das heißt die Beschränkung auf einen Ausschnitt, steigere die Intensität und Anziehungskraft dessen, was innerhalb des Ausschnitts zu sehen ist, so Snow. Eine solche Erfahrung ist nicht notwendig an die Kamera gebunden, wie jeder bestätigen wird, der schon einmal durch ein Schlüsselloch gespäht und jede Andeutung einer Gestalt oder einer Bewegung mit höchster Anspannung registriert hat. Dennoch ist das beschriebene Phänomen charakteristisch für die Funktionsweise der Kamera und verweist damit auf eine strukturelle Ebene der Organisation von Wahrnehmung durch den Einsatz von Technik. Dieses Verhältnis von Mensch und Technik, von apparativer Anordnung und Rezeptionssituation wird gemeinhin als Dispositiv bezeichnet. Der beschriebene Zusammenhang von Reduktion des Wahrnehmungsfeldes und Steigerung der Intensität führt mitten hinein in ein Problemfeld, das unter dem Begriff der „Aufmerksamkeit“ verhandelt wird. Im allgemeinen wird die Aufmerksamkeit als ein spezieller

Wahrnehmungsvorgang definiert, der einen Wahrnehmungsinhalt hervortreten lässt und andere darüber vernachlässigt. In der abendländischen Philosophie wird sie das eine Mal als Zustand, ein anderes Mal als Fähigkeit, als kognitive Tätigkeit oder als Willenshandlung interpretiert. Jedoch steht sie immer in Abhängigkeit zu anderen, äußeren oder inneren Faktoren, und je nach beigemessenem Aktivitätsgrad des Subjektes rangiert sie entweder in der unteren Liga der sinnlichen Wahrnehmung und Gefühlsregung oder in der Liga gehobener Geistestätigkeit in Verwandtschaft zum Denken. Dieser Argumentationslinie folgend lassen sich normative Konsequenzen ziehen in dem Sinne, dass Aufmerksamkeit im Dienste der Erkenntnis aktiv vorzubereiten, besonnen in Gebrauch zu nehmen und nutzbringend einzusetzen sei. Die implizite Tendenz, Aufmerksamkeit als innere Disziplin und Instrument der Selbstbeherrschung zu lancieren, ist nicht zu übersehen.

Dass der Begriff der Aufmerksamkeit in den letzten Jahren aus dem speziellen Wissenschaftsgebiet der Wahrnehmungspsychologie herausgeholt und für die Kultur- und Sozialwissenschaften herangezogen wurde, hat allerdings einen anderen Auslöser. Mit der Postindustrialisierung, im Zuge deren der Informationsvermittlung, -verteilung und -verwaltung in den gesellschaftlichen Teilsystemen eine Schlüsselrolle zukommt, wird Aufmerksamkeit selbst zu einem begehrten Gut. Sie verschafft Personen, Gruppen, Waren und Märkten die benötigte Anerkennung und Valenz. Alles, was öffentliche Geltung beansprucht, muss durch die Medien hindurch. Ganze Industriezweige sind allein damit beschäftigt Aufmerksamkeit im großen Stil herzustellen und profitabel in den Markt einzuspeisen. In der öffentlichen Sphäre ist Aufmerksamkeit zu einer begehrten und umkämpften Ware geworden, so dass für die moderne Gesellschaft auch von einer Ökonomie der Aufmerksamkeit gesprochen wurde [4]. Beim Phänomen der Aufmerksamkeit, die für die moderne Gesellschaft zu einem Movens der disziplinären und spektakulären Kultur geworden ist, lassen sich zwei reziproke Effekte unterscheiden. Im Prinzip können diese beiden Effekte von der Beobachtung Snows hergeleitet werden. Einerseits basiert die Aufmerksamkeit auf Selektion und funktioniert nach einer Art Scheinwerfer-Prinzip. Die Konzentration richtet sich auf einen bestimmten Wahrnehmungsinhalt oder automatisiert sich in einem zielgerichteten Verhalten, während der Kontext ausgeblendet bleibt. Diese Versenkung spannt eine feine aber zähe Faser zwischen dem wahrnehmenden oder handelnden Subjekt und der Welt, die ihm entgegenkommt. Andererseits gewinnen die autonomen Empfindungen und Wahrnehmungen einen höheren Grad an Intensität. Diese Intensität sprengt jegliche Bedeutungszuweisung und führt zu einem auflösenden, frei schwebenden Aufmerksamkeitszustand, einem psychischen Fließen. Auflösung und Desorganisation von Welt sind der andere Pol der Aufmerksamkeit. Jonathan Crary, auf den ich mich hier beziehe, formuliert diese Doppelgesichtigkeit der Aufmerksamkeit so: „Die moderne Aufmerksamkeit schwankt unvermeidlich zwischen diesen Polen: sie ist ein Verlust des Selbst, das sich unsicher zwischen einer emanzipatorischen Verflüchtigung von Innerlichkeit und Distanz und einer betäubenden Vereinnahmung durch unzählige Figurationen von Arbeit, Kommunikation und Konsum hin und her bewegt.“ [5]

Von der Begrenzung des Sehfeldes zum Bewegungsbild

Nach diesen kurzen Anmerkungen zur gesellschaftspolitischen Reichweite bestimmter Normen und Praktiken von Aufmerksamkeit ist es angezeigt, auf rezeptionsästhetische Sachverhalte zurückzukommen. Kunstwerke machen präzise Vorgaben, welche die Aufmerksamkeit der Betrachter lenken und modellieren, sowohl intrinsisch – das betrifft die Gestaltung im engeren Sinne – als auch extrinsisch – darunter ist hier das dispositivo Arrangement und die Einbindung in kommunikative und soziale Prozesse gemeint.



Abb. 1: Die Rubinsche Vase, 1921

Ersteres sei an einem prominenten und für den Zusammenhang modellhaften Beispiel aus der Wahrnehmungspsychologie veranschaulicht. Der dänische Psychologe Edgar Rubin führte das Bild 1921 in den wissenschaftlichen Diskurs ein, um auf den elementaren Unterschied von Figur und Grund im Wahrnehmungserlebnis hinzuweisen [6]. Bei den Versuchen, die Rubin durchführte, erkannten die befragten Personen zunächst den Pokal – die weiße Figur –, und erst auf Grund von Hinweisen durch den Versuchsleiter entdeckten sie die schwarze Figur der zwei Gesichter. Das Verblüffende an einem solchen Vexierbild ist der Umstand, dass sich die schwarze und die weiße Fläche wechselseitig als Figuren konstituieren, aber niemals gleichzeitig zu sehen sind, weil immer eine als Hintergrund zurücktritt. Ihre Synchronizität ist dennoch die Voraussetzung, dass überhaupt eine der beiden Figuren

erfasst wird. Die Abbildung verdeutlicht den selektiven Vorgang der Aufmerksamkeit und ihre Koppelung an Bedeutungsproduktion. Die Verschiebung der Aufmerksamkeit zwischen den Figuren wird erst möglich durch das bedeutsame Erkennen als Figur und der hierarchisierenden Zuweisung der Formen zur einen oder anderen Gestalt, wobei die andere als konsolidierende Begrenzung mitläuft.

In einer Arbeit von Snow aus dem Jahr 1961 mit dem Titel *She-Scape* ist das Figur-Grund-Problem um die räumliche Ebene erweitert. Die Arbeit gehört zur sogenannten *Walking-Woman*-Serie, die etwa 200 Kunstwerke umfasst. Das konstante Element der Serie ist die Silhouette einer weiblichen Figur, die in den unterschiedlichsten Werkstoffen ausgeführt wurde und unzählige Abwandlungen und Deformationen erfahren hat (im Hintergrund der abgebildeten Fotografie sind einige weitere Arbeiten aus der Serie zu erkennen). Mit *She-Scape* hat man keine geschlossene Oberfläche mehr vor sich, sondern ein geöffnetes Bildfeld. Die Einteilung in Figur und Grund im zweidimensionalen Bild ist hier durch einen existenten Zwischenraum der Bild-Skulptur erweitert worden. Die Wahrnehmungssiritation entsteht durch eine geringe Verschiebung im Raum, welche die Betrachter veranlasst,

zwischen den Bildebenen, zwischen herausgelöster Figur und offenem Bildträger mit dem Auge hin und her zu springen und dazu anregt, um das Objekt herumzugehen. Je nachdem, von welcher Seite aus man dem Objekt begegnet, tritt die weibliche Figur aus dem Hintergrund heraus, oder gibt die geöffnete Bildfläche den Blick frei auf die Figur im Ausstellungsraum. Die Ausschließlichkeit der Figur, die ihr Umfeld marginalisiert und die Aufmerksamkeit auf sich konzentriert, wird durch die plastische Aufspaltung von Figur und Grund in Frage gestellt. Indem Snow *She-Scape* nicht mehr allein mit dem Mitteln der Malerei präsentiert sondern als Ehemalige-Malerei-jetzt-Skulptur, werden die Blicke der Betrachter auf den Umraum und die Ausstellungssituation gelenkt, die extrinsischen



Abb. 2: Michael Snow: *She-Scape*, 1961, Öl auf Sperrholz, Holz, Stahl, 168.8 x 58.5 x 64.2 cm, Privatsammlung Montreal

Aufmerksamkeitsfaktoren, die mit dem Bild einher gehen, kommen ins Spiel. Diese Strategie der Übertragung und Überlagerung von Präsentationsformen, wie sie durch die etablierten Kunstgattungen geläufig und eingeübt sind, ist typisch für das Vorgehen Snows.



Abb. 3: *She-Scape*, Frontalansicht, 1961

In dem obigen Vexierbild enthüllt sich dem aufmerksamen Betrachter eine zweite, grundverschiedene Figur. In *She-Scape* verbirgt sich zwar keine weitere Figur, dafür aber ein implizites Bewegungsbild. Blickt man frontal durch den Rahmen auf die Figur und verändert den eigenen Standpunkt – wie es die räumliche Inszenierung verlangt –, dann scheint die *Walking Woman* durch die zweifache Konturierung vermeintlich davonzulaufen. Es handelt sich um eine scheinbare, eine induzierte Bewegung, da Bewegung immer in Relation zu einem Umfeld wahrgenommen wird, das hier aus der geöffneten Bildfläche besteht, die wie ein Rahmen zur Figur aufgespannt ist. Auch der Ausstellungsraum und das Publikum geraten in das Innere dieses Rahmens hinein, so dass der Wechsel zwischen Betrachter und Betrachtetem fließend und eine eindeutige Unterscheidung nicht mehr aufrecht zu erhalten ist. Als Begrenzung des Sehfeldes produziert die geöffnete Bildfläche Aufmerksamkeit, als Unterbrechung eines Kräftefeldes lenkt und konzentriert sie den Blick. Durch die Öffnung hin zum Raum übernimmt die Rahmung keine stabilisierende Funktion mehr, statt dessen wird sie zur dynamischen und sich selbsttätig fortsetzenden Intervention.

Der Zusammenhang zwischen der Begrenzung des Sehfeldes und dem Bewegungsbild beschäftigte Snow auch in verschiedenen Filmprojekten, denen er sich ab 1962 intensiver zuwendete [7]. Zum Kalkül wird die bewusste Produktion verschiedener Aufmerksamkeitsphasen und -zäsuren in einem sehr bekannten Film Snows, der im folgenden präsentiert werden soll.

Wie die Zeit durch das Nadelöhr „Bild“ hindurch geht

Es handelt sich um den Film *Wavelength* von 1967, der zu den wohl meist besprochenen Experimentalfilmen gehört und in jedem Überblickswerk zur Filmgeschichte als Klassiker des Avantgardefilms auftaucht. In den USA berief sich der Filmtheoretiker P. Adams Sitney auf diesen Film als Wegbereiter einer neuen amerikanischen Bewegung des strukturalen Films [8].

Der Filmablauf lässt sich mit wenigen Sätzen zusammenfassen. Die feststehende Kamera zeigt einen Atelierraum in seiner vollen Breite; im Laufe des Films zoomt sie unaufhaltsam auf die zur Straße liegende Wand mit einer hohen Fensterfront zu. Über 45 Minuten zieht sich dieser Zoom in die Länge, bis die Kamera ganz nah an eine an der Wand befestigte Fotografie herangerückt ist, und das Kamerabild zuletzt mit der Fotografie deckungsgleich wird. Einige Minuten verweilt die Kamera auf der Schwarz-Weiß-Fotografie von Meereswellen, bis der Film abbricht. Der Film wird nahezu durchgängig begleitet von einem elektronischen Ton, dessen raumgreifendes Summen um mehrere Oktaven ansteigt und dessen Lautstärke wiederholt an- und wieder abschwillt, bis das durchdringende Rauschen in einem fulminanten Crescendo mit der Kameraeinstellung des Fotos endet. Die Verbindung des langsamen Zooms mit der anschwellenden elektronischen Musik entfaltet während der 45 Minuten Laufzeit einen heftigen Sog, der mehrmals unterbrochen und aufgeschoben wird. Zu den Atempausen kommt es durch kurze, unvermittelt eingestreute Handlungen, die von Laienschauspielern im Atelier ausgeführt werden und die sich zusätzlich durch die quasi-naturalistische Geräuschkulisse von der Grundstruktur abheben.

Ein durchgehendes Prinzip von *Wavelength* besteht in der Reduktion äußerer Reize: der Bildausschnitt schrumpft zusehends zusammen,

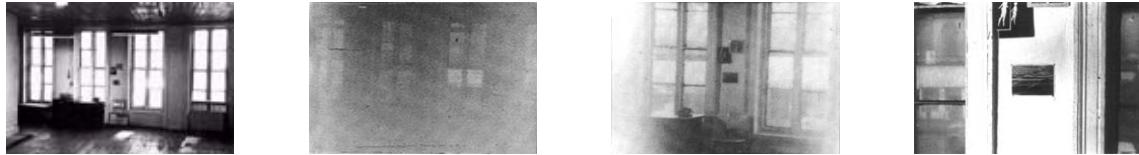


Abb. 4-7: Phasenbilder aus Michael Snow: *Wavelength*, 1967, 16 mm, 45 min, Farbe,

–

die räumlichen Dimensionen verringern sich, vor der Kamera passiert zunächst nichts, handelnde Personen bleiben marginal. Aber dieses „Nichts“ ist zugleich sehr dicht und voller Dramatik, wird zu einer übervollen Leere, indem die Sensibilität für ansonsten unbeachtete und gering geschätzte alltägliche Ereignisse gesteigert wird.

Da fällt zunächst der Innenraum mit seiner vorgegebenen Struktur ins Auge. Vor der leicht erhöht aufgestellten Kamera, die aus einem Raumwinkel heraus schräg nach unten und so in einer Art Kavaliersperspektive in den Raum hineinfilmst, setzen sich die gegenüberliegenden hohen, aus mehreren Glasscheiben bestehenden Fenster in Alternation zu den Wandflächen, den längs und quer gehängten Neonstoffleuchten und dem Dielenboden zu einem feingliedrigen Patchwork zusammen. Durch die unmerkliche Bewegung des Zooms beginnen die sich wiederholenden und kreuzenden Linien, Bahnen und Felder zu vibrieren, so dass die grafische Anmutung des Raumes und seine inhärente optische Rhythmisierung hervortritt. Dazu kommen die natürlichen Lichtphänomene im Raum.

Zunächst fällt helles Sonnenlicht in den Raum und wirft Lichtreflexe und Schatten auf den Dielenboden, später schirmt das Fensterglas als matte Folie den Raum von jeglichem äußeren Licht ab, was die Flächigkeit der Fenster und damit auch des Kamerabildes herausstreckt. Dann wiederum ist es draußen Dunkel und das Glas spiegelt Licht und Bewegung des Innenraumes. Insofern fungieren die Fenster als eine Art Regulativ zwischen Innen und Außen.

Zu Beginn des Films setzt – nachdem eine Frau das Atelier verlassen hat – eine rhythmische Abfolge von flackernden, verschiedenfarbigen Bildefeffekten ein. Snow erzielte die Farbabstufungen mit Hilfe von üblichen Gelatine-Filtern vor der Kamera. Die Farb- und Flimmereffekte, die Montage von Negativen und von über- und unterbelichteten Bildern zieht sich durch den gesamten Film. Man sieht Orange- und Lachsrosatöne, helle Blau- und fahle Grünabstufungen, kühle Pastelltönungen, verschwommene, verblasste und körnige Bilder, die auf Grund des unterschiedlichen Filmmaterials entstehen. Es ist die physische Beschaffenheit des Films, die – ansonsten unsichtbar – hier zelebriert wird. Die Variationen in Farbe und Textur des Phasenbildes sind von einer Fülle wie in kaum einem anderen Film dieser Zeit. In diesem Punkt besitzt der Film nahezu malerische Qualitäten.

Worin bestehen nun diese malerischen Qualitäten, will man es mit dieser Analogie nicht bei einer vagen Metapher bewenden lassen? Die stoffliche Brillanz der Farbe und die physische Materialität werden immer dann als Authentizitätsmerkmale der Malerei ins Feld geführt, wenn es darum geht, den Unterschied zu den massenmedial verbreiteten Bildern zu bestimmen. Sie verweisen auf die körpergebundenen Aspekte der Wahrnehmung. In *Wavelength* entsteht eine körperliche Emphase im Wahrnehmungserlebnis durch den präzisen Spannungsbogen. Der unaufhaltsame Zoom, unterstützt durch die sich steigernde elektronische Musik, inszeniert das Farben-

und Texturenspiel zu einem mitreißenden Lichtereignis. Es entsteht der Eindruck, dass die spezifische Materialität des Mediums Film sinnlich erfahrbar, nahezu greifbar wird. Darüber hinaus gestatten der feste Kamerastandpunkt und der sich langsam reduzierende Bildausschnitt, mit dem Auge sukzessive und mit Muße über die Filmprojektion zu wandern, vergleichbar der Betrachtung eines statischen Bildes. Die Begrenzung des Bildfeldes, die durch den Zoom immer wieder ins Bewusstsein geholt wird, funktioniert konzeptuell wie ein Rahmen in der Malerei, der das Tableau isoliert und dessen Umgebung neutralisiert.

Wavelength ist eine vielschichtige Reflexion auf die Möglichkeiten und Grenzen von Repräsentationsformen. Das betrifft auf einer ersten Ebene die Konventionen des Mediums Film, zieht man die Verfremdungen von Bild und Ton in Betracht, die wechselnden Phasen von räumlicher Tiefe und Flächigkeit (flächig wird das Bild auch durch den Zoom im Unterschied zur Kamerafahrt) und die eingeschobenen narrativen Szenen. Auf einer anderen Ebene werden verschiedene Bildmedien im Film gezeigt und visuell kommentiert: zum Beispiel eine *Walking-Woman-Collage* im Hintergrund, die als künstlerisches Verfahren durch geisterhafte Überblendungen aufgegriffen wird; oder die regelrechte Penetration der Fotografie durch die Kamera gegen Ende des Films. Das Schlussbild zeigt die in der Fotografie fixierten flüchtigen Wellenbewegungen des Meeres als Sinnbild des filmischen Prinzips, Licht- und Schallwellen zu konservieren und verfügbar zu halten. Der anhaltende Zoom dagegen, der als konzeptuelle Vorgabe die Filmform bestimmt, ist keineswegs konstant und regelmäßig, im Gegenteil kommt er manchmal zum Stillstand oder verläuft unterschiedlich schnell. Auch die perspektivische Einstellung der Kamera ist nicht auf jeder Filmrolle identisch, so dass ein kleiner Ruck im Filmbild den Schnitt verrät. Dennoch rekonstruiert der Betrachter in der Regel – entgegen der eigenen Beobachtung – in der Erinnerung einen durchgängigen Zoomvorgang, was nur zu erklären ist als Effekt der eingängigen, dem Film zu Grunde liegenden Idee [9].



Abb. 8-11: Michael Snow: *Sink*, 1970, Farbfotografie, 63 x 64 x 1,5 cm und Diaprojektor mit 80 Diapositiven, 35 mm, im Besitz des Künstlers

Die Dekonstruktion des wahrgenommenen Bildes über die Farbvariation, die sich in *Wavelength* als zeitlicher Vorgang vollzieht, findet sich wieder in der Dia-Installation *Sink* von 1970. Die Installation besteht aus der Farbfotografie eines Spülbeckens, in dem Spuren von der Arbeit mit Pinsel und Farbe unübersehbar sind. Offensichtlich sind hier Malerutensilien gereinigt worden. Links daneben erscheinen im gleichen Format nacheinander 80 Diapositive, in denen das Motiv des Waschbeckens unter verschiedenfarbiger Beleuchtung aufgenommen wurde. Die unterschiedlichen Farbtöne und die divergierende Farbdichte erzeugen ein breites Spektrum unterschiedlicher Wirkung an Bildtiefe, Plastizität, Bildschärfe und Entfernung des Bildgegenstandes, was immer wieder in Referenz zum Foto überprüft werden kann. Es sind zwei Präsentationsformen, die nebeneinander gestellt werden, und es ist die beständige Fotografie, die sich zunächst als wahrhaftiges Bild der Wirklichkeit ausgibt. Aber mit fortschreitender Alternation der transparenten Diapositive verändert sich auch die neutrale Farbigkeit der Fotografie durch den Vergleich in ihrer Wirkung. Sie

wird etwa von den satten Farbtönen beeinflusst, vergleichbar einem Simultankontrast in der Malerei. Der Anspruch von Fotografie und Film, realistische Abbilder der Welt zu geben, gründen auf der Imaginationskraft des Publikums und dessen Fähigkeiten, Unstimmigkeiten und Irritationen auszublenden und zu ignorieren bis zu einem bestimmten Punkt, an dem die Konstruktion der ergänzenden Wahrnehmung auseinanderbricht und sichtbar wird. *Wavelength* operiert an dieser Grenze ausschließlich über den zeitlichen Verlauf, während die Dia-Installation *Sink* das vergleichende Sehen im räumlichen Nebeneinander entfaltet. Das fotografische Bild der Installation zeigt inhaltlich die Überreste, das Abfallprodukt der handwerklichen Malerei, die wechselnden, flüchtigen Diapositive dagegen führen eine „Malerei“ des Lichts vor. Die Dia-Installation verdeutlicht einmal mehr, dass die Immateriellität der Medien eine Fiktion und kulturell antrainiert ist. Die Präsentationsform ist der entscheidende Faktor bei der Bestimmung einer Materialität der neuen Medien. Sie ist es, die die Aufmerksamkeit des Betrachters dirigiert.

Simulation eines Films

Es soll nun eine letzte Arbeit Snows hier in diesem Zusammenhang vorgestellt werden. In ihr verdichtet sich das, was im Titel die „Modulation von Aufmerksamkeit“ genannt wurde, und was als ein durchgehendes Prinzip der künstlerischen Tätigkeit Snows bestimmt werden kann.

Speziell für den Kinoraum ist die Arbeit *A Casing Shelved* konzipiert worden, bestehend aus einem Diapositiv und einer Tonbandkassette [10]. Die Tonbandaufnahme gibt für 45 Minuten die Stimme des Künstlers vor den Hintergrundgeräuschen einer belebten Straße wieder, und es ist die Rede von den Gegenständen, die im Bild zu sehen sind. Es handelt sich um einen Regalschrank im Atelier des Künstlers, in dem sich die Arbeitsutensilien der letzten Jahre angesammelt haben. In den Regalfächern befinden sich in erster Linie das Handwerkszeug des Malers, zum Beispiel Farbtuben und -töpfe, Lösungsmittel, Pinsel, Papiere und Farbfolien, aber auch diverse andere Gegenstände, wie ein grüner Gummiball, leere Flaschen, ein Kassettenrekorder, ein Kanister oder auch ein Spaten. Den Zuhörenden wird zunächst erläutert, welche Gegenstände im Zusammenhang welcher künstlerischen Projekte verwendet wurden, indessen sich der Erzähler manchmal stockend und von neuem ansetzend darum bemüht, sowohl die einzelnen Gegenstände zu umschreiben, als auch die Kunstwerke, dererthalben sie Verwendung gefunden haben. Nach dieser eingehenden Bestandsaufnahme werden die



Abb. 12: Michael Snow: *A Casing Shelved*, 1970, 35 mm Diapositiv, Audiokassette, präsentiert als Film, 45 min, Canada Council Art Bank Ottawa

Gegenstände – auch das Ordnungssystem Regal ist darin einbezogen – in verschiedenen Gruppen zusammengefasst nach Materialien, Farben oder Formen; und es wird genau aufgezählt, wie viele Gegenstände etwa aus Papier oder Metall bestehen, von blauer oder grüner Farbe sind.

Nicht immer sind alle Objekte für den Betrachter sofort zu identifizieren oder überhaupt vollständig sichtbar. Erst die Beschreibung verleiht ihnen eine eigene Gestalt, die sie für den Betrachter unterscheidbar machen. Durch die Einbettung in kurze Anekdoten wird ihnen eine bestimmte Bedeutung gegeben, etwa wenn berichtet wird, dass das Regal in dem Film *Wavelength* verwendet wurde oder dass die leeren Flaschen Relikte einer Feier im Atelier seien. Der narrative Rahmen, der entworfen wird, lenkt den Blick über das Bild hinweg, hält ihn in Bewegung, so dass einzelne Partien des Bildes in einer ausgewählten, sukzessiven Abfolge wahrgenommen werden, nicht gleich, aber doch ähnlich einer zeitlichen Bildabfolge im Film. Mit den einfachen Mitteln der Ekphrasis, der frühesten überlieferten Form der Bildbeschreibung [11], und unter Zuhilfenahme technischer Präsentationsweisen (dem Diapositiv und dem Tonband) wird hier ein Film simuliert. Das mediale Arrangement des Kinos kann deshalb so einfach nachgeahmt werden, weil es ganz klare Konventionen gibt, die bestimmen, wie ein Film und seine Vorführung auszusehen haben. Alle Elemente des Kinos dienen wesentlich dazu, Aufmerksamkeit zu produzieren, zu konzentrieren und der Wahrnehmung eine Richtung zu geben: die Kamera fokussiert einen bestimmten Bildausschnitt, die Bildeinstellung und die Filmmontage geben eine Blickrichtung und Blickabfolge vor, der Ton unterstützt die Deutung des Bildgeschehens, und der abgedunkelte Raum lässt das Leinwandgeschehen ganz nah heranrücken. Diese Präsentationsstrategien des Mediums, die sowohl die Materialität (Lichtbild und Ton) als auch den Code (Regelung der Anordnung und der Interpretation von Daten) umfassen, lassen sich nutzen, um ein Filmerlebnis zu erzeugen, das letztendlich immer in den Köpfen der Zuschauer statthalt.

Die Sprache übernimmt eine wesentliche Funktion bei der Gliederung und Durchdringung des Wahrgenommenen und der filmischen Evokation. Einerseits ist sie ein Instrument, einzelne Objekte zu benennen und ihnen eine Identität zu verleihen. Zugleich stiftet sie, allein durch die der Sprache inhärenten Gliederung, zwischen den Objekten einen Zusammenhang und führt damit Sprecher und Hörende von einem Wahrnehmungsergebnis zum nächsten. Aber es sind nicht nur die Objekte, die von dem Sprecher beschrieben werden; zugleich teilt er dem Hörer mit, wie „man“ gelernt hat zu beschreiben. Die kulturelle Determiniertheit des Beschreibens, Sehens, Hörens wird in dem Arrangement freigelegt. Für Snows Filme ist es typisch, Bild und Ton als zwei getrennte Komponenten zu behandeln. Hier werden beide, im Arrangement deutlich als zwei verschiedene Dinge auseinanderzuhalten, zusammengeführt mit dem Effekt, den simulatorischen, multimedialen Charakter des Films zu präzisieren. Ununterscheidbar bleibt für die Zuschauer, ob das Regal im Atelier oder die Fotografie beschrieben wird, eine Verunsicherung, die erst auftritt durch das In-Frage-Stellen der Präsentationsform Film.

Anstelle einer Zusammenfassung

Susan Sontag hat in einem Aufsatz aus den 60er Jahren darauf hingewiesen, dass die moderne Auffassung des Publikums als eine Versammlung voyeuristischer Zuschauer eine historische ist [12]. Sie verzeichnet zwei wesentliche Strategien in der Gegenwartskunst, mit denen auf die Passivität der Zuschauerschaft reagiert wird: zum einen die aggressiven Übergriffe von Seiten der Künstlerinnen und Künstler auf das Publikum, wie man es etwa von der Performance- und Aktionskunst kennt; zum anderen die gegenläufige Strategie des Verstummens und des Rückzugs aus der Öffentlichkeit, wie es zum Beispiel Marcel Duchamp nachgesagt wird. Sontag besteht in ihrer Analyse allerdings darauf, dass beide Modelle an der strukturell bedingten Untätigkeit des Publikums nichts verändern werden, so lange wie der Kunst eine absolute Bedeutung zugeschrieben wird, und sie eine elitäre Angelegenheit bleibt. Als Verkünder verbindlicher Wahrheiten wird der Kunstproduzierende die eigene Isolation lediglich prolongieren.

Seither ist einige Zeit vergangen und Sontags Diagnose gilt beileibe nicht mehr für die Mehrheit der gegenwärtigen künstlerischen Positionen, auch wenn das Problem des Umgangs mit Institutionen und deren Teilöffentlichkeiten wieder virulent zu werden scheint. Michael Snow hat mit seiner Strategie der ironischen Intervention, der Dekonstruktion der skopischen Traditionen und seiner Kritik am affirmativen Umgang mit den medialen Selektionsmechanismen einen Ausweg aus dem von Sontag skizzierten Dilemma aufgezeigt. Künstlerinnen und Künstler wie Chantal Akerman, Richard Serra oder Robert Smithson haben sich durch das Werk Snows inspirieren lassen, nicht zuletzt auf Grund seiner Konzeptualisierung der filmischen Wahrnehmung. Künstlerische Arbeiten von Jeff Wall und Stan Douglas zeigen, dass eine Orientierung an der Konzeptkunst nicht notwendigerweise deren „Tabuisierung“ eines narrativen Bildmotivs übernehmen muss; ein Prinzip, für das Snow in den sechziger und siebziger Jahren vehement kritisiert worden ist. Snows künstlerisches Werk markiert deshalb nicht den Endpunkt des Projekts „Moderne“, im Gegenteil schlägt es Brücken zur Gegenwartskunst.

Fussnoten

[1] Kamper, Dietmar: *Unmögliche Gegenwart. Zur Theorie der Phantasie*. München, 1995, S. 54ff

[2] Simon, Claude: *Triptychon. Roman*. Übersetzung von Eva Moldenhauer (1973). Reinbek bei Hamburg, 1986, S. 6f

[3] Snow, Michael: „First to Last“ (1967), in: *The Michael Snow Project. The Collected Writings of Michael Snow*. Waterloo, 1994, S. 28.

[4] Vgl. dazu Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München/ Wien, 1998.

[5] Crary; Jonathan: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt am Main, 2002, S. 290f

[6] Rubin, Edgar: *Visuell wahrgenommene Figuren. Studien in psychologischer Analyse*, 1. Teil. Kopenhagen u.a.O., 1921, Abb. 3. Das Phänomen des Vexierbildes war selbstverständlich schon früher bekannt, vgl. dazu ein Flugblatt aus der Zeit der französischen Revolution abgebildet bei Gombrich, Ernst: „Vom Bilderlesen“, in: Ders.: *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*. Wien, 1973, S. 229-241, hier S. 232 und Abb. 130.

[7] Nach dem frühen Animationsfilm „A to Z“ (1956) entstanden im Zusammenhang mit der „Walking-Woman“-Serie die Filme „New York Eye and Ear Control“ (1964) und „Short Shave“ (1965), die Filminstallation „Little Walk“ (1965) und mehrere Performances, in denen Filmprojektionen eingesetzt (eine Tanzperformance von 1964) oder filmische Strukturen imitiert wurden („Right Reader“ von 1965).

[8] Sitney, P. Adams: *Visionary Film. The American Avant-Garde*. New York, 1974, S. 412.

[9] Anschaulich beschrieben wird diese Erfahrung in Fleischer, Alain: „Michael Snow's Cinemachine“, in: *Michael Snow. Panoramique. Œuvre Photographiques & Films 1962-1999*. Brüssel u.a.O.: Sociétés des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1999, S. 35f

[10] Daneben existiert auch eine Heimkinoversion, bestehend aus einer Farbfotografie und einem Kassettenrekorder.

[11] Boehm, Gottfried; Pfotenauer, Helmut: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München, 1995.

[12] Sontag, Susan: „The Aesthetics of Silence“ (1967), in: *Styles of radical will*. New York u.a.O., 1991, S. 8.

Literatur| Quellen

DOMPIERRE, Louise (Hrsg.): *Walking Woman Works. Michael Snow 1961-67*. Kingston, 1983.

The Michael Snow Project. Visual Art 1951-1993. Waterloo: Art Gallery of Ontario, 1994.

SNOW, Michael (Hrsg.): *The Michael Snow Project. Music/ Sound 1948-1993*. Waterloo: Art Gallery of Ontario, 1994.

The Michael Snow Project. The Collected Writings of Michael Snow. Waterloo: Laurier University Press, 1994.

SHEDDEN, Jim (Hrsg.): *The Michael Snow Project. The films of Michael Snow 1956-1991. Presence and Absence*. Waterloo: Art Gallery of Ontario 1995.

SNOW, Michael: *Digital Snow*. DVD-Rom. Montreal: La fondation Daniel Langlois, 2002, (anarchive 2).

Zur Autorin

Stefanie Stallschus, geb. 1976, studierte Kunstgeschichte, Geschichte und Soziologie an der Universität Hamburg und der Freien Universität Berlin, schreibt zur Zeit an einer Dissertation im Fach Kunstgeschichte mit dem Arbeitstitel „Zwischen den Bildern. Film als experimentelles Medium der bildenden Künste in den fünfziger und sechziger Jahren“ und arbeitet als künstlerisch-wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Kunsthochschule für Medien Köln