

Gerhard Richter

G I O T T O S

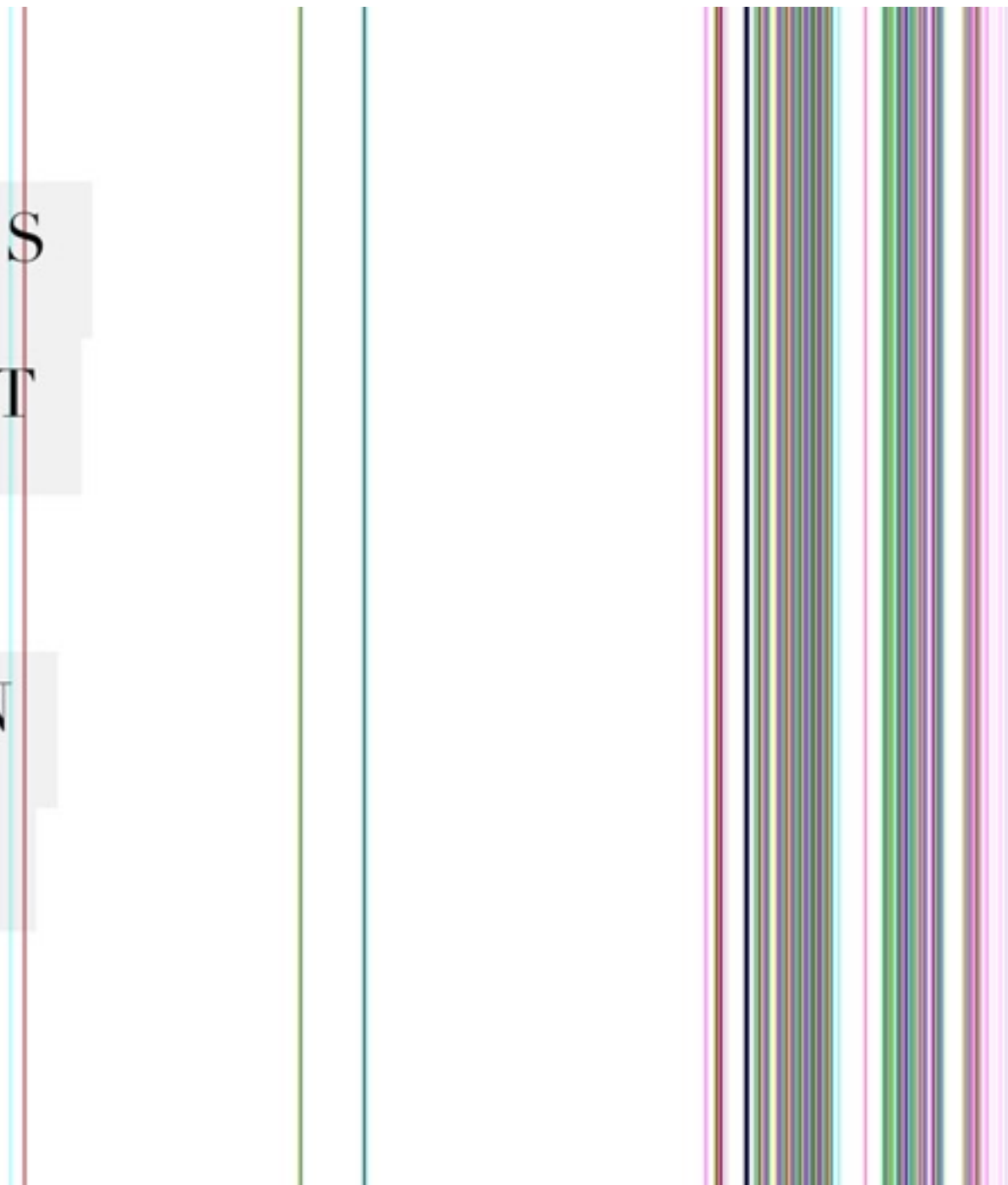
A N K U N F T

(T H E

M O T I O N

P I C T U -

R E)



G I O T T O S

A N K U N F T

(T H E

M O T I O N

P I C T U -

R E)

A. Einleitung 02

B. Hauptteil

b.a. Beschreibung des Inhalts (Koppelung)	06
b.b. Verdeutlichung des Prinzips (Rückkoppelung)	11
b.c. Diskussion der Funktion (Entkoppelung)	22

C. Resümée 31

D. Literatur- und Medienverzeichnis 35

E. Bildverzeichnis und Anhang 38

A–Einleitung

Das was wir als Bild bezeichnen, kann vielfältig sein. Es kann als Gemälde z.B. für sich allein stehen, es kann aber auch als Teilganzes in einem Fresko oder Altarbild z.B. auf andere Bilder referieren, die sich in seinem unmittelbaren Umkreis befinden. Inhaltlich kann ein Bild sichtbare Dinge der Wirklichkeit wiedergeben, Unsichtbares durch Codes repräsentieren, oder gar Texte direkt veranschaulichen, für diejenigen die spezifische Textcodes nicht lesen können oder wollen. Ein Bild kann auch im Zusammenspiel von Form und Inhalt Aussagen treffen, die es als Bild negieren und Auflösen – etwa wenn es durch Imitation vorgibt einer anderen Kategorie anzugehören oder seine Genese als Bild zu verbergen sucht. Eine solche Palette an Möglichkeiten ist dem Bild jedoch nicht ursprünglich gegeben, sondern resultiert

*„O eitler Ruhm des Könnens auf der Erden!
 Wie wenig dauert deines Gipfels Grün,
 Wenn roher nicht darauf die Zeiten werden.
 Als Maler sah man Cimabue blüh'n,
 Jetzt sieht man über ihn den Giotto ragen,
 Und jenes Glanz in trüber Nacht erglüh'n.“¹*

¹ Alighieri, Dante: *Die Göttliche Komödie*. Elfter Gesang. Übersetzt von Karl Witte. Berlin 1916. S. 190.

aus dem Zusammenspiel gesellschaftlicher, technischer, philosophischer und anderer Einflüsse mehr. Eine völlige Loslösung der als modern bezeichneten Bildmittel von ihren Vorgängern ist nicht ernsthaft anzunehmen – auch deshalb nicht, da selbst mittels neuer Darstellungstechniken traditionell etablierte Narrations- und Kompositionsmuster lediglich ‘präziser‘ angewendet werden. In einer solchen, stets als vorwärtsschreitend angenommenen, teleologischen Entwicklung hin zur ‘end-gültigen‘ Objektivierung und Simulation der Wirklichkeit, steht das bildhafte Darstellen – ob nun z.B. einzeln, seriell, starr, beweglich, sich bewegend, flach oder dreidimensional – zunächst nur im Gegensatz zum mündlichen oder schriftlichen Überliefern und Schildern von Geschehnissen, aus denen es sich speist und mit deren Hilfe es auch wieder weiter kommuniziert wird. Gewisse Sprünge und Schleifen in der Entwicklung der

bildhaften Darstellung sind aber dennoch kontrastierend anhand Einzelpositionen zu bemerken. Den Beginn einer solchen Sequenz sieht man im Übergang von der italo-byzantinischen Bildtradition hin zu der Epoche, die zeitlich und personell an Giotto di Bondone um das Jahr 1300 festgemacht und von Max Imdahl folgendermaßen gedeutet wird: „Es ist eine der wichtigsten und auch immer gewürdigten Errungenschaften der Kunst Giottos, den gegenstandsreferentiellen Bildwerten ein hohes und bis dahin in der mittelalterlichen Malerei nicht gekanntes Maß an empirischer Augenscheinlichkeit hinzugewonnen zu haben. Diese äußert sich in der ganz offensichtlichen Körperlichkeit der Figuren sowie in deren Statuarik, in den Saumführungen und Faltenbildungen der Gewänder, die eine deutliche Abhängigkeit von Standmotiven und Gebärden bezeugen, schließlich in den ganz unverkennbaren Ansätzen zu einer kor-

rekten und das Raumbild einheitlich systematisierenden Perspektivik [...].“² Theodor Hetzer merkt im Hinblick auf die durch Giotto ausgelösten Neuerungen an, daß „[e]s [...] das Eigentümliche epochemachender Menschen [ist], daß wir uns immer mehr dazu aufgefordert fühlen, die fernste Zukunft mit ihnen zu verknüpfen, als sie zur nächsten Vergangenheit in Bezug zu setzen. Vor ihnen liegt eine weite, aber zusammengehörende Straße, hinter ihnen wurde die Brücke abgebrochen.“³ Betrachtet man die kunstgeschichtliche Forschung der Arbeiten Giotto's und die ihn umgebende Mythologie, hat man den spontanen Impuls sich der einhelligen Meinung anschließen zu wollen, daß mit Giotto die große Zeit der italienischen Tafelmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts beginnt, die in vielbildrigen Zyklen Monu-

mentalbauten schmückten und dem Zusammenwirken von Bild und Bau neue Möglichkeiten gab⁴ daß mit ihm gar der Grundstein unseres heutigen modernen Bildkosmos‘ gelegt wurde. Die Anlage baumeisterlicher Tätigkeit und Fähigkeit als Grundstein der Malerei späterer Jahrhunderte mit ihren Perspektivbauten und Raumillusionen bis hin zur Entwicklung der bildgebenden Medien Photographie, Film und der mittels Computeralgorithmen generierten Bilder, kann sich bereits in Giotto als einem praktizierenden Architekten mit ausgeprägtem Hang zu interdisziplinärem Denken finden lassen. „In addition, it was almost certainly also a function of Giotto's other activities, particularly his military concerns with surveying and topography which arose from his position as superintendent of fortifications in

² Imdahl Max: *Giotto, Avenfresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Wilhelm Fink Verlag, München 1996, S. 55.

³ Hetzer, Theodor: *Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo..* Urachhaus Verlag, Stuttgart 1996, S. 61f.

⁴ Ebd., S. 15.

Padua.“⁵ Diese tektonische Kompetenz zeigt sich insbesondere in seiner Benutzung von Szenenbauten, die in ihrer Genese und Funktion eine Ähnlichkeit zu Bauten aufweisen, die auch dem Medium Film zentral sind. Im Folgenden soll Giottos Vorgehen bei der Gestaltung der so genannten Arenakapelle (*Capella degli Scrovegni*) in Padua mit dem Vorgehen der Brüder Lumière verglichen werden, die mit ihrem *Cinématrographe*⁶ dasjenige Medium etablierten, das heute als Film bekannt ist. Das Aufzeigen von Parallelen zwischen der Dramaturgie Giottos und denen der Filme der Brüder Lumière sowie das darin zum Ausdruck gebrachte Selbstverständnis der unterschiedlichen Bildtypen soll hiermit versuchsweise anskizziert werden, denn „[b]ei Giotto [...], das dürfen wir ohne Übertreibung behaupten, verbindet sich

⁵ Veltman, Kim H.: *Perspective, Anamorphosis and Vision*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. 21. Band. Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg, Marburg 1986. S. 30f.

⁶ Die Bezeichnung vereint sowohl den Aspekt der Bewegung (Griechisch *kinein*) als auch die Referenz auf Schreibung und Beschreibung (Griechisch *graphie*).

mit dem Genie auch die Fröste geschichtlicher Bedeutung; Die gesamte neuere europäische Malerei, die bei all ihrem kaum übersehbaren Reichtum, ihrer Gliederung, ihrer Entwicklung, ihren nationalen Besonderheiten [...] ein wunderbares Ganzes bildet, sie ruht auf Giottos Werk.“⁷ Wäre es gar erlaubt zu schlußfolgern, der Film bezöge sich in seinen Mitteln auf die in Giottos Bildern erkennbaren Bild- und Zyklenkompositionen samt all den bildkompositorischen und narrativen Raffinessen, auf die die Herren Imdahl, Hetzer, von Rumohr, Gosebruch, Rintelen, Baxandall, Panofsky, Hegel etc. nicht müde werden stolz und bestimmt hinzuweisen? Wo wäre eine Verbindung zu lokalisieren? Oder wie könnte eine solche (falls sie nicht augenscheinlich bestünde) konsistent und überzeugend hergeleitet – in Anlehnung an das Thema: *montiert* werden?

⁷ Hetzer, Theodor: *Giotto – Grundlegung der neuzeitlichen Kunst*. Mäander/Urachhaus Verlag, Stuttgart 1981. S. 31.

Könnte man vermuten, Giotto würde die heute etablierten und allseits zur Anwendung gebrachten Stilmittel des Films früh oder in einer basalen Form zum Ausdruck bringen? Gegen die bloße Vermutung ist zunächst nicht viel entgegenzuhalten, es kommt aber darauf an, sich nicht zum Ziel zu setzen, eine *per se* unbeweisbare Hypothese aufzustellen und Punkte willkürlich miteinander in Beziehung zu setzen, sondern eine Hypothese in dem Bewußtsein aufzustellen, eben eine Hypothese zu sein – einen Versuch zu wagen anhand unterschiedlicher, aber zu vereinbarender, kunstwissenschaftlicher Kompetenzfelder. In diesem Sinne muß „[u]m freilich dem, was die Worte sagen, dasjenige abzurufen, was sie sagen wollen, [...] jede Interpretation notwendig Gewalt brauchen. Solche Gewalt kann aber nicht schweifende Willkür sein. Die Kraft einer vorausleuchtenden Idee muß die Auslegung treiben und leiten. Nur in

der Kraft dieser kann eine Interpretation das jederzeit Vermessene wagen, sich der verborgenen inneren Leidenschaft eines Werkes anzuvertrauen, um durch diese in das Ungesagte hineingestellt und zum Sagen zu desselben gezwungen zu werden. Das aber ist ein Weg, auf dem die leitende Idee selbst in der Kraft der Durchleuchtung an den Tag kommt.“⁸ Diese Sichtweise soll einerseits auf die hier vorgenommene Interpretation der Arbeiten Giotto's anzuwenden sein, aber auch auf die Interpretationsleistung bzw. Motivation Giotto's selbst, den Bibeltext bildlich formulieren zu wollen. Die Kraft der Durchleuchtung läßt sich mühelos in den Bildern Giotto's erkennen (die dahinterliegenden Texte und Motive in den Bildern leuchten gewissermaßen durch sie hindurch) – das Prinzip der forcierten Durchleuchtung eines Materials kommt aber auch ganz konkret in dem Medi-

⁸ Heidegger, Martin: *Kant und das Problem der Metaphysik*. Friedrich Cohen Verlag, Bonn 1929, S. 193f.

um Film – das mit Lichtprojektion verschiedenartige Illusion der Ort, Zeit, Psyche etc. erfolgreich vermittelt – zur zentralen Anwendung.

Sie soll auch das Motiv dieser Arbeit sein.

B–Hauptteil

b.a. Koppelung

Die Aufgabe eines Bilderproduzenten zu Giottos Zeiten beschränkte sich auf die zuverlässige auftragskonforme Transkription von Geschehnissen. „The painter was more of a workman than an artist. The Church had more use for his fingers than for his creative ability. It was his business to transcribe what had gone before. This he did, but not without signs here and there of uneasiness and discontent with the pattern. There was an inclination toward something truer to nature, but, as yet, no great realization of it. The study of nature came in very slowly, and painting was not positive in statement until the time of Giotto and Lorenzetti.“⁹ Der funktionale Aspekt der Bilder-

⁹ Van Dyke, John C.: *A Text-Book of the History of Painting*. Longmans, Green and Company, New York 1909. S. 49.

zeugung stand Anfang des 14. Jahrhunderts im Vordergrund persönliche (womöglich divergierende und provokante) Weltansichten konnten die Maler nur mit untergeordneten, subtilen Mitteln realisieren. In ähnlicher Weise wurden die ersten Vorführungen der Brüder Lumière unter funktionellen Aspekten betrachtet und interpretiert die von ihnen aufgestellten positiven Stellungnahmen noch nicht bemerkt. Augenzeugen sahen die Möglichkeiten des Mediums *Film* primär als Steigerung der naturalistischen Prosa jener Zeit. Während in Giotto's Beispiel noch das Bild als Resultat einer Unterordnung des Bibeltextes verwendet wurde, kehrte man dieses Text-Bild-Verhältnis im Falle des Films um und sah die Bilder als den Texten übergeordnet. Aber auch bei Giotto klingt schon ein 'Sich-Verfügbarmachen' der Bibeltexte für sein eigenes Bild- und Narrationsverständnis an, das in seiner technischen Ausprägung

und als Ergebnis eines Rationalisierungsprozesses im Siegeszug der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts sich die Welt konsequent verfügbar machte. „Einleitend wurde schon angedeutet, daß das heilsgeschichtliche Ereignisbild eine Bilderfindung ist, welche selbst sowohl auf einen vorgegebenen narrativen Text oder auch auf vorgegebene narrative Texte Bezug nimmt als auch auf Phänomene der visuellen Gegenstandsgegebenheit. Die gegenstandsbezogenen Bildwerte überführen das textbezogene Vorstellbare ins Sichtbare und präzisieren es dadurch. Die Art und Weise, wie dies geschieht, wie also Textreferenz und Gegenstandsreferenz sich ineinander vermitteln, ist bedingt in der Ausdrucksmacht der Bildlichkeit. Deren Leistungsvermögen bemißt sich danach, in welchem Maße das je Referentielle in der Sinneinheit des Bildes selbst überstiegen ist.“¹⁰ Giotto's Er-

¹⁰ Im Dahl Max: *Giotto, Areal fresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Wilhelm Fink Verlag. München 1996. S. 52.

eignisbilder stehen in Relation zu Text allgemein, so wie etwa die Filmsequenz sich zum Drehbuchtext verhält, der einerseits die inhaltliche Dramaturgie vorgibt aber andererseits auch klare Anweisungen für die bildliche Gestaltung liefert (z.B. in Form von *close-up*, Totale, Halbtotale, Schwenk, *fade-in*, *voice-over* etc.). Die darstellende Ereignisimagination ist in beiden Fällen eine Übersetzung des Nicht-Miterlebten ins Sichtbare, durch einen konkreten Text veranlaßt. Im Gegensatz zu Augenzeugenberichten oder freien Einbildungen ist Giottos Werkbindung an eine konkrete Schrift *Die Heilige Schrift* unerlässlich. Sie soll immer Textreferenz sein, so wie der Film Wirklichkeitsreferenz sein soll. Insofern wird in beiden Fällen ein Zusammenhang zwischen Ereignis, Ereignistext und Ereignisbild konstituiert, das als Kontinuitätshintergrund die Akzeptanz des Gesehenen beim Betrachter verstärkt. Giottos bildnerische

Ereignisse sind nicht beliebige, sondern für die Erzählung notwendige. Jede isolierte Darstellung ist demzufolge bedingt durch einen einzigen, das ganze Bild gleichmäßig belebenden Gedanken. „Eben darin beruht [...] das prinzipiell Neuartige in der Kompositionskunst Giottos, daß nämlich das Bildfeld in seiner gegebenen (das heißt vom Künstler gewählten) Dimensionierung als ein Koordinatensystem räumlicher Kategorien wie ‚Woher‘, ‚Hier‘, ‚Wohin‘ und ‚Vorher‘, ‚Jetzt‘ und ‚Nachher‘ begriffen wird zugunsten einer Öffnung der dargestellten heilsgeschichtlichen Ereignisse auf ein Miterleben der bildbetrachtenden Subjektivität.“¹¹ Demzufolge nimmt Giotto mit seinen Fresken eine Animation – eine sprichwörtliche Beseelung – der in und mit ihnen dargestellten und ihnen zugrundeliegenden Heilsgeschichte vor, indem er diese in neue Werte überträgt

¹¹ Ebd., S. 11.

und „den Figuren in der Malerei ihre Körperlichkeit wiedergegeben hat und freie Bewegung im Raum. Damit begann eine neue Epoche der europäischen Malerei.“¹² Die Gründe für eine Ermöglichung der Animation sind in den technischen Veränderungen zu suchen, die sich in Giotto's Fall in einem Suchen nach einer perspektivischen Raumkonstruktion, einem zentralperspektivischen System, sowie einer neuer Zubereitungsart der Malmittel äußern (*Abb. 1*). „Diese Bindungsmittel übten auf die Farben keinen verdunkelnden Einfluß aus, sondern ließen sie hell und klar. Wichtiger jedoch war die Umwandlung, welche durch Giotto in Rücksicht auf die Wahl der Gegenstände und deren Darstellungsweise in die italienische Malerei hereinkam.“¹³ Mit der Entwicklung des Film- und Projektionsapparates Ende des 19.

¹² Hetzer, Theodor: *Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo*. Urachhaus Verlag, Stuttgart 1996. S. 61.

¹³ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. (geh. 1817 und 1826) In: *Werke Bd. 13–15*. Auf Grundlage der Werke von 1832–1845 neu editierte Ausgabe von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Suhrkamp, Frankfurt/M. 1992.

Jahrhunderts gelang die Animation (und damit in gewisser Weise die vorheriger Jahrhunderte fehlende Beseelung) toter und unbeweglicher, starrer Bilder, die Giotto noch unter Zuhilfenahme der episodenhaften Aneinanderreihung und Querverbindung einzelner, isolierter *frames* zu vermitteln suchte. „Ever since Vasari it has become customary to see Giotto as a key figure in the reemergence of realism as a goal in Western art. [...] Some have pointed to a new interest in the natural world inspired by the Franciscan movement. Gombrich has connected this interest, in turn, with a new emphasis on narrative, such that paintings were involved with stories in cycles rather than isolated topics. Hence Giotto's realism at Assisi, Padua and Florence was partly a function of his telling a story in many episodes.“¹⁴ Die Vermittlung von Realität ist demzufolge nicht an eine Weiterentwick-

¹⁴ Veltman, Kim H.: *Perspective, Anamorphosis and Vision*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. 21. Band. Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg. Marburg 1986. S. 30.

lung maltechnischer Apparaturen und Werkzeuge gebunden, sondern ist ein Prinzip der betrachterfokussierten Narration und der Anordnung vieler unterschiedlicher Einzelsegmente zu einem homogenen, kontinuierlichen (Bilder)zyklus¹⁵ (Abb. 2). In dem Sinne, als daß „Montage [...] der Darstellung der Welt [dient]. Diese Welt muss nicht unbedingt das sein, was man gemeinhin Realität nennt. Sie kann eine fantastische und imaginäre sein, eine schwarz-weiße, stumme, realistische oder animierte. Doch sie muss eine Welt sein, deren Kontinuum jenseits der Einstellung gedacht wird. Die Illusionskraft eines Films liegt eben darin, dass er es schafft, uns in die Bereitschaft zu versetzen, an dieses Kontinuum zu glauben, unabhängig von dem Wissen, dass es in Wirklichkeit nicht existiert. Montage, die ja gerade das Diskontinuierliche zur Natur hat, muss sich der

¹⁵ Zyklus stammt aus dem Griechischen und bedeutet Kreis, *kuklos*. Weitere Verbindung: „Rund wie Giottos O“ (Abb. 3)

Einschränkung fügen, dass ihre Diskontinuität ausschließlich im Dienst eines Kontinuums steht.“¹⁶ Die bildnerische Darstellung der Welt ist eine Frage der Dramaturgie und damit eine inhaltliche Angelegenheit, die unabhängig von einem bestimmten Trägermedium auf andere übertragen werden kann. Das Bild als ortsgebundene Organisation der sichtbaren Dinge, ohne eine materiell vorgegebene Zeitstruktur, steht dem Erzählten gegenüber, das als eine Organisation eines Geschehens im Zeitlichen verstanden wird. Eine frühe Phase der Welt-Abbildung richtete ihr Augenmerk darauf, nicht das Darzustellen was ohnehin schon sichtbar war, sondern des Abwesenden (z.B. durch Goldhintergründe als Metapher für göttliche Omnipräsenz und Kontinuität). In dieser Funktion steht das Bild stellvertretend dafür, die Existenz eines Anderen, Unsichtbaren zu behaupten

¹⁶ Speckenbach, Jan: *Match frame, jump cut und die Eventmontage*. Online: http://www.montagetheorie.de/index_resources/theory/texte_speckenbach/event_montage.html. Zugriff: 10.08.2007.

und seine Existenz am Abbild des Abgebildeten unstrittig überprüfbar zu machen. Das Vertretende als Gleichsetzung zu dem zu Vertretenden (das Vertretene) ist eine zentrale Beschäftigung des Künstlers und Technikers gewesen, die sich auf die Entwicklung neuer oder abgeänderter Darstellungsweisen ausgewirkt hat. Bis zu dem Medium das wir als *Film* kennen.

Angefangen mit Edison, der 1893 einen handbetriebenen Münzfilmkasten, den *Kinetoscope*, patentieren ließ, war der Film materiellen Beschränkungen unterworfen: seine Gesamtprojektionslänge von bis zu einer Minute ergab sich durch die Länge des Filmmaterials, das 25–50 *feet* lang war und seine Aufführungen fanden nur in zweckentfremdeten Lokalitäten statt, wie Theatern, Bars, am Broadway oder in improvisierten Hinterräumen – außerdem mußte jeder Betrachter an seinem persönlichen Gerät kur-

beln, wollte er die Bilder in Bewegung setzen. Den Makel der Diskontinuität und die Abwesenheit einer anspruchsvollen Narration versuchte man mit simplen Wiederholungen (*loops*) zu kaschieren. „Zu Beginn des Films und seines Schnitts wurden nur Anfang und Ende der Einstellung beschnitten, damit der Filmstreifen besser als Schleife zusammengeklebt werden konnte oder besser in ein Vorführgerät paßte. Damals war jede Einstellung eine in sich ungeschnittene Szene, die Filme waren sogenannte *single-shot scenes*. Die ersten Filmvorführungen im Jahr 1895, von den Gebrüdern Skladanowsky mit dem *Bioscope* in Berlin und den Gebrüdern Lumière mit dem *Cinématographe* in Paris, zeigten verschiedene solcher Szenen, die aus jeweils einer Einstellung bestanden, projiziert auf eine Leinwand. Das Filmprogramm seinerseits war damals wiederum Teil eines *Variété* oder *Vaudeville*-Programmes und wurde daher

von einem größeren zahlenden Publikum wahrgenommen, als es beim *Kinetoscope* möglich war. Edison zog daher 1896 mit dem Projektionspatent *Vitascope* für die öffentliche Filmvorführung vor größerem Publikum nach.¹⁷ Der erste öffentlich aufgeführte Film der Gebrüder Lumière *Arbeiter verlassen die Fabrik* (Originaltitel *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*) am 28. Dezember 1895 im Pariser Salon *Indien du Grand Café* war als eine Demonstration des neuen Mediums Film gedacht und gleichzeitig eine Eigenwerbung für das Unternehmen der Lumières (deren Fabrik zur Herstellung photographischer Artikel es zeigt) – es wurde aber nicht Beliebiges hergenommen, sondern diese kurze Szene war bereits sorgfältig koordiniert, redigiert und szenisch gestaltet worden (*Abb. 4 und 5*). *Arbeiter verlassen die Fabrik* ist insbesondere auch eine Ereignisschilderung mit dem Ziel der Teilnahme

¹⁷ Beller, Hans: *Aspekte der Filmmontage. Eine Art Einführung*. In: *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. Hg. von Hans Beller. München, 3., durchgesehene Auflage, 1999, S. 12.

der Betrachter; zudem fungiert sie als Demonstration der eigenen Produktionskraft einerseits und andererseits der des Mediums an sich. In der Art wie der kurze Film ohne Ton und Schnitt auskommt (somit keine Montage anwendet) ebenso keine willkürliche Kamerabewegung¹⁸, kein Zoom und keine Farbe¹⁹ benutzt, sondern nur Kulisse und Akteure – und in einem weiteren wichtigen Schritt: seine eigene Projektion – für das Demonstrieren einer neuen Gattung miteinbezieht, kann er parallel zu Giottos Grundlegungen für die neuzeitliche Malerei als Vergleichspunkt einer Analyse hergenommen werden. Die Montage dieses Protofilms erfolgt nicht innerhalb seines eigenen materiellen Kontextes, sondern in einem gesellschaftlichen Zusammenhang, auf den im Folgenden noch genauer eingegangen werden wird.

¹⁸ Obwohl das Bild an einigen Stellen kurz ruckelt und unscharf wird, was durch das manuelle Ankurbeln der Filmspule und die ungünstige Planlage des Materials verursacht ist.

¹⁹ Es gibt auch handkolorierte Exemplare anderer Filme.

b.b. Rückkoppelung

Das Verhältnis des Individuums zur Masse ist stets ein Spiegel der hintergründigen sozialen Strukturen. Diese beeinflussen das Selbstverständnis des Einzelnen, welches wiederum die übergeordneten Hierarchien im Gegenzug mitbestimmen. Im Modus der gegenseitigen ‘internen‘ Einflußnahme unterliegen diese aber auch ‘äußeren‘, von technischen oder geisteswissenschaftlichen Neupositionierungen initiierten Impulsen. „Giotto nun war es, der sich auf das Gegenwärtige und Wirkliche hin ausrichtete und die Gestalten und Affekte, die er darzustellen unternahm, mit dem Leben selbst, wie es sich um ihn her bewegte, verglich. Mit dieser Richtung tritt der Umstand zusammen, daß zu Giotto's Zeit nicht nur überhaupt die Sitten freier, das Leben lustiger wurde,

sondern daß auch die Verehrung vieler neuer Heiliger aufkam, welche der Zeit des Malers selbst näher lagen. Diese besonders wählte sich Giotto bei seiner Richtung auf die wirkliche Gegenwart zu Gegenständen seiner Kunst aus, so daß nun auch wieder im Inhalte selbst die Forderung lag, auf die Natürlichkeit der leiblichen Erscheinung, auf Darstellung bestimmter Charaktere, Handlungen, Leidenschaften, Situationen, Stellungen und Bewegungen hinzuwirken. Was nun aber bei diesem Bestreben relativ verlorenging, ist jener großartige heilige Ernst, welcher der vorangehenden Kunststufe zugrunde gelegen hatte. Das Weltliche gewinnt Platz und Ausbreitung, wie denn auch Giotto im Sinne seiner Zeit dem Burlesken neben dem Pathetischen eine Stelle einräumte[.]“²⁰ Die von Hegel anfangs für so wichtig hervorgehobene Tatsache der Farbenleuchtkraft

²⁰ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. In: *Werke Bd.13–15*. Auf Grundlage der Werke von 1832–1845 neu editierte Ausgabe von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Suhrkamp, Frankfurt/M. 1992.

spielt im Medium Film nicht nur in seiner Herstellung mittels lichtempfindlichem Zelluloid eine tragende Rolle, sondern ist eine zentrale Säule der Institution *Kino* selbst, die eine Lichtprojektion aus dem Hintergrund des Beobachters, vor ihn auf eine plane Fläche wirft und so ein Fenster in eine bewegte Welt der Illusion schafft. „We can read the history of pictorial representation in loosely analogous terms. The work of Giotto, Lorenzetti and others abandons the principle of planar unity which characterized late medieval art. Their paintings contribute to a wave of effective historical difference, which culminates in Masaccio's formulation of mathematical perspective. This achieves a qualitative and paradigmatic change in how the pictorial space of the visual image is subsequently conceived. And, again, at the end of the nineteenth century we find art which once more is oriented to a more planar conception of

pictorial unity, which, in time, is of decisive significance for Picasso and Braque and the new twentieth-century mode of visual representation. This mode involves a transformation both of the experiential contents which are symbolically articulated and of the categorial basis of the symbolic code itself.“²¹ Der Raum der Repräsentation verändert sich im gleichen Zuge der Umgestaltung gesellschaftlicher Parameter.

Das Kino als Kapelle des Lichts (als sprichwörtliches Lichtspielhaus) als auch die Fresken der Arenakapelle in Padua sind an spezifische institutionelle Orte gebunden, an ihre Lichtverhältnisse, das Raumgefüge und die Atmosphäre etc. aber auch an die normativen Ansprüche und Bestrebungen und deren soziales Selbstverständnis. „One of the harbingers of the new movement was the early fourteenth-century Florentine artist Giotto di Bondone. When Giotto

²¹ Crowther, Paul: *Philosophy After Postmodernism*. Routledge, London/New York 2003, S. 213.

painted scenes, he imagined them from the point of view of someone standing a certain distance away. Then he sketched the images with those lines of sight in mind. The result was sharply different from the flat paintings of his predecessors, far more vivid and true to form. With his discovery of perspective, Giotto brought the third dimension back into art. Onlookers stood entranced when looking at Giotto's paintings, like children watching television for the first time. They marveled at his ability to make them feel as if they were actually at the scenes he rendered.²² Als Weiterentwicklung des Theaters schuf der Film die Institution des Kinos als Anschauungsstätte seiner selbst. In Dunkelheit isoliert, zeitlich sowie psychologisch aus dem gewohnten Rahmen gerissen, funktioniert der Film als (von Durchleuchtung bestimmte) Projektion illusorisch bewegter Einzelbilder

²² Tartaglia, James: *Rorty and the Mirror of Nature*. Routledge. London/New York 2007. S. 16.

auf plane Flächen. Beiden Positionen ist gemein, daß sie den Standpunkt des Betrachters als Teil des Kunstwerks selbst begreifen, sich perspektivisch und psychologisch an seine spätere Stelle versetzen und dies als essentielles Merkmal der Komposition sinnvoll zur Anwendung bringen. Eine zentrale (ideelle als auch ökonomische) Forderung an Kunst, ist ihre quasi kompromißlose intersubjektive Zugänglichkeit eine, jedem einzelnen Betrachter über gesellschaftliche und zeitliche Beschränkungen hinweg prinzipiell erhabene Gültigkeit. „Im Vergleich zum Kino fällt ein Grundzug der bildenden Kunst ins Auge: ihr Verlangen, das Publikum in einer emotional-sinnlichen Art und Weise zu erreichen, wie es das Kino tut, und gleichzeitig ihr Anspruch, sich den Spielregeln des verwertbaren Konsumkontextes und der Unmittelbarkeit eines solchen Austausches zu entziehen. Entsprechend lag in der Massenwirkung des Kinos von

Beginn seiner Entwicklung an eine Herausforderung an die Kunst, ihr Selbstverständnis zu überdenken, aus dem Elfenbeinturm eines elitären Diskurses herauszutreten und sich insbesondere mit der Rolle des Publikums für die Bedeutung des Werkes zu beschäftigen.“²³ Spätestens an dieser Stelle ist der Dualismus menschengeschaffener Kultur im Kern berührt: das Verhältnis des Einzelnen zur Masse.

In Giotto's Werk sind diese Aspekte anschaulich in *Joseph kommt zu den Hirten* (Abb. 6) vereint. Die Ankunft eines einzelnen Menschen trifft auf eine Zweiergruppe von Hirten, Tieren und auf die sie umgebende Architektur. Als Referenz des Bibeltextes verweist diese Szene konkret auf eine Ereignisschilderung, metaphorisch eingebettet ist hierin das pastorale Motiv der Beziehung eines allgegenwärtigen, göttlichen Hirten und seinen Schafen und die daraus re-

²³ Dirk Luckow, Jan Winkelmann: *Moving Images. Film – Reflexion in der Kunst*. Online: <http://www.jnwklmnn.de/moving.htm>. Zugriff: 30.11.2006.

sultierenden Spannungen. „One of the favourite motifs in the childhood stories of Renaissance and later-day artist was the tending the herds. Probably the most famous of these childhood shepherds in the history of art is Giotto.“²⁴ Daß der bekannteste Hirte der Kunstgeschichte ein Hirtenmotiv darstellt, verleitet zu der Spekulation über die diesem Fresko innewohnende Selbstreferentialität. Vasari beschreibt sehr lebhaft wie gerne Giotto die weidenden Tiere zeichnete als er von Cimabue entdeckt wurde. Boccaccio resümiert, Giotto „[...] besaß die hervorragende Gabe, mit Griffel, Feder oder Pinsel alle Werke der Mutter Natur, die den ständigen Wechsel der Gestirne veranlaßt, so getreulich darzustellen, daß seine Wiedergabe nicht nur der Natur ähnelte, sondern selber Natur zu sein schien, so daß bei vielen seiner Darstellungen das Auge des Betrachters irreführt

²⁴ Sarapik, Virve: *Artist And Myth*. In: *Folklore Vol. 15*. Hrsg. von Mare Köiva und Andres Kuperjanov. Folk Belief and Media Group of ELM. Tartu 2000. S. 43.

wurde und für echt ansah, was nur gemalt war. Da er auf diese Weise der Kunst ihren alten Glanz wiedergab, der jahrhundertlang durch die Irrtümer einiger Menschen, welche lieber die Augen der Unwissenden entzückten als die der Kenner befriedigten, begraben gewesen war, wurde er nicht zu Unrecht einer der Leuchten am Rumeshimmel der Stadt Florenz genannt [...].²⁵ Damit stellt er Giotto nicht nur als nahezu perfekten Techniker dar, sondern vermerkt dazu auch dessen künstlerische Neufokussierung auf das Seh- und Verständnisvermögen seines zeitgenössischen Klientels.

Das Motiv des Hirten insbesondere das des Schafhirten war von jeher ein erfolgreiches Modell der Künstlerbiographien. Bei Vasari finden sich dieselben Versatzstücke in den Biographien Andrea Sinivonos, Andrea del Castagnos und Mantegnas und

²⁵ Giovanni Boccaccio: *Das Decameron*. Übers. von Karl Witte und durchges. von Helmut Bode. Artemis & Winkler. München 1991. S. 187.

auch aus späteren Perioden findet sich dasselbe Berufsbild auch bei Zurbarán und Goya. „In the descriptions of the artists' lives, the facts are not important but rather how they can be made to follow the canons and preconceived notions that were already prevalent assumes importance. We find instead of accuracy, mythical motifs. In Giotto's times and in the following centuries a spirit of pastoralism was floating over Europe and so it was inevitable that the artists had to be sent to tend herds too. The post-Freudian myth of the artist today is obviously going to be different in comparison to that of the renaissance.“²⁶ Vor diesem Hintergrund ist es ersichtlich, daß eine weitere Erzählebene hinzukommt; nämlich die der Emanzipation des Künstlers. Dieses *setting* trägt weiter dazu bei, ein Handlungsgerüst für die Dechiffrierung der Kunstwerke zu liefern, auf die der Film ins-

²⁶ Sarapik, Virve: *Artist And Myth*. In: *Folklore Vol. 15*. Hrsg. von Mare Köiva und Andres Kuperjanov. Folk Belief and Media Group of ELM. Tartu 2000. S. 44.

besondere angewiesen ist. „Um zu funktionieren (d.h. reibungslos verstanden und als Ware gewinnbringend verkauft werden zu können), bedient sich der Spielfilm des Gerüsts einer Erzählgrammatik. Das bedeutet, daß ein Spielfilm nicht nur seine Geschichte erzählt, sondern immer auch eine bestimmte Weise, eine Geschichte zu erzählen.“²⁷

Das Hirten- und Herdenmotiv läßt sich in dem vorher angedeuteten Zusammenhang auch als Analogon zum Charakter der Kunst an sich, deren Produktionsbedingungen und Rezipienten verstehen: als Individuum Teil einer Masse seiend, die gelenkt und bedient werden will, strebt der Künstler nach Höherem und nutzt diese temporären und sozial willkürlichen Rahmenbedingungen lediglich als Sprungbrett um zu seiner freien Entfaltung der in ihm verborge-

²⁷ Tscherkassky, Peter: *Weißes Rechteck und Schwarzes Quadrat – Über das Verhältnis von Film und bildender Kunst*. In: *An der Front der Bilder. Kinematographie als Kunst*. Hg. von Sixpack Film. Katalog, Wien 1998. Online: http://www.montage-theorie.de/index_resources/theory/texte_tscherkassky/tscherkassky_film_kunst.html.

nen Möglichkeiten zu gelangen – etwa durch Zeichnen der von ihm zu betreuenden Herde. Mit Hilfe einer weichen Überblendung, ist es von hier aus ist es nicht weit, zum Verständnis des Films als eines Massenmediums zu gelangen. Diesem könnte eine, den durch Vasari etablierten Mustern ähnliche, mythologische Biographie zugeschrieben werden: indem er sich anfangs mit Edisons Guckkastenapparatur an Einzelne isolierte Individuen richtete, dann aber mittels rückseitiger Lichtprojektion sich an ein Massenpublikum wandte – aber stets keine andere Inspiration als die Natur selbst hatte. „Im Anfang wurden Filme noch nicht kollektiv rezipiert. Die ersten *motion pictures* waren Guckkästen, die einen Betrachtenden zur Zeit zur Verfügung standen. Der nordamerikanische Erfinder Thomas Alva Edison hatte 1893 sein »Kinetoscope« vorgestellt: eine Kiste, in der ein Abspielgerät, der »Kinetograph«, steckte, dessen Vor-

führung ein einzelner Betrachter durch ein Okular sehen konnte.“²⁸ Und schließlich, gelangweilt von dem drögen Ambiente des ohnehin ignoranten Massenpublikums sich wieder als, ein auf das Individuum gerichtetes Realitätsmodell, mittels Fernsehen, DVD und Internet flüchtete. Dennoch ist der Film, so wie wir ihn kennen, in seinem Kern und als Resultat seiner Genese primär ein populäres Massenphänomen; ob er nun einerseits von einem einzigen Betrachter auf für seine ursprünglichen Dimensionen unterproportionierten *displays* oder andererseits in Gemeinschaft anderer Zuschauer inmitten eines verdunkelten Raumes betrachtet wird. „Er ist, seit seiner großen Zeit bis heute, darauf angelegt, von einem massenhaften Publikum rezipiert zu werden. Menschenleere kann in einer Gemäldegalerie ganz angenehm sein; im Theater ist sie schon weniger ange-

²⁸ Schweppenhäuser, Gerhard: *Film als Massenmedium: Zur visuellen Ästhetik der populären Kultur*. Online: <http://www.medienkunstnetz.de/quellentext/110/>. Zugriff: 30.11.2006.

nehm und im Kino überhaupt nicht, hat Walter Benjamin einmal bemerkt. Film ist ein erzählendes Bildmedium, dessen Themen und Formen unzählige Menschen ansprechen. Wenn sich Filme an ein Spezialistenpublikum oder an eine kleine Zuschauer-Elite wenden, dann sind das Ausnahmen. Die Interessen, Wünsche, Sehnsüchte und Ängste möglichst vieler Menschen sollen angesprochen werden – oder jedenfalls das, was Filmproduzenten jedweder *couleur* dafür halten oder gerne dazu machen würden.“²⁹ Im Bewußtsein der vorherigen Bemerkungen über das Verhältnis von Masse und Individuum, hat man beim wiederholten Betrachten von *Arbeiter verlassen die Fabrik* das Gefühl einer Herde zuzusehen, die nach Erledigung der Dinge endlich nach Hause gehen darf und dazu durch die Tore der Fabrik getrieben wird (*Abb. 4*). Diese Sicht ist insofern legitim, als daß Lu-

²⁹ Ebd.

mières *eigene* Arbeiter auf *ihr* Geheiß durch die Tore ‘gen Feierabend strömen und eigens dafür, die von *ihnen* erteilten Anweisungen in Anwesenheit der Kamera konsequent befolgen und damit aber auch deren Anwesenheit leugnen.³⁰ „Dabei kommt [...] das notwendige szenische Wechselverhältnis zwischen Aktion und Reaktion im Ausdruck eines Eben-Jetzt zur Geltung, und zwar besteht diese Aktualität in eben dem Maße, in welchem die Figuren selbst im Ausdruck eines transitorischen Handelns oder Sich-Verhaltens gegenwärtig sind. Gerade vermöge ihres (naturgemäße transitorischen) Aktualitätsausdrucks ist die verbildlichte szenische Situation dem unmittelbaren Miterlebnis oder gar der Einfühlung des Beschauers geöffnet, aber gerade auch im Ausdruck ihrer Aktualität schließt sie in ihre Unzufälligkeit die Möglichkeit anderer Figurenkonstellationen und

³⁰ Im Übrigen gibt es davon sogar mehrere Fassungen die alle die gleiche Bewegungsstruktur aufzeigen – mit nur minimalen Unterschieden.

Handlungsweisen in anderen szenischen Situationen prinzipiell ein.“³¹ In dieser kurzen Szene konzentriert sich die ganze Spannung eines vielschichtigen Wendepunktes: obwohl die Menschen und Tiere augenscheinlich entspannt und friedlich das Gelände verlassen und auf die in Augenhöhe postierte Kamera zukommen, spannt sich der Konflikt dahingehend auf, daß mit diesen 60 Sekunden nicht nur ein den Menschen noch unbekanntes Medium nahegebracht wird, sondern insbesondere eine psychische Konstellation dargestellt wird. Der Wendepunkt kreist nicht nur um Arbeit und Freizeit. Nicht mehr das aufgetragene Gold soll für den abstrakt-allumfassenden, göttlich-ätherischen Hintergrund der Handlungen und Schauplätze stehen, sondern eine ausformulierte, konkret-verdinglichte Raum-, Zeit- und Machtkonstellation: die Fabrik. Wie das Malen von Wandtextur

³¹ Imdahl, Max: *Giotto, Arefresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Wilhelm Fink Verlag, München 1980. S. 20.

auf architektonisch vorhandene Wand bei Giotto also die reziproke Beeinflussung der gemalten Inhalte und des Trägers dieser Positionen – einen Wendepunkt in der Geschichte der europäischen Maltradition darstellt, nimmt *Arbeiter verlassen die Fabrik* die dem Medium Film innewohnenden Reflektionsmuster paradigmatisch vorweg.

Der Wendepunkt von der Arbeit hin zur freien Zeit stellt einen geeigneten Moment dar – da dieser der Endpunkt einer kontinuierlichen Bewegung ist bzw. „entweder in ihm eine neue Bewegung gerade anzusetzen oder eine alte gerade zum Stillstand zu kommen scheint“³² – um augenblickliche und erlebbare Bewegung (körperlicher als auch psychischer Art) zur bestmöglichen Darstellung zu bringen. Die komplexe Zeitstruktur mit der *Arbeiter verlassen die Fabrik* hantiert ist auch Ausdruck einer selbstreferentiellen Be-

trachtungsweise. In diesem Film – als auch *per se* im Medium Film – sind zeitlich verschiedene aber zusammenhängende und untereinander korrespondierende Phasen dargestellt, ähnlich derer in Giotto's Darstellung des ankommenden Heilands (*Abb. 12*), die inhaltlich „[...] eine Iterationstruktur [bildet]. Zum einen besteht die Suggestion eines kinetischen Ablaufs in mehreren Phasen: Der voranreitende Jesus ist schon dort, wo der Apostel zur Linken noch nicht ist. In dieser Deutung bezeichnet der Standort des Apostels gleichsam die Spur einer vergangenen Phase im Voranschreiten Jesu, wobei jene vom Baum bis zum unteren Bildrand führende Senkrechte als eine Ordinate fungiert, auf die hin und von der weg die Bewegung verläuft. Zum anderen lässt sich die Iterationsstruktur im Sinne von Gleichzeitigkeit verstehen. Jesus ist dort, wo er ist, während zugleich, das heißt in ein und demselben Moment, der Apostel

³² Ebd., S. 136

zur Linken anderswo ist. Indem die Iterationsstruktur gleichermaßen zur einen wie zur anderen Deutung berechtigt, sind in ihr Momentaneität und Sukzessivität zu einer einzigen, in sich komplexen Erscheinung verschränkt.“³³ Es lassen sich auch bei Giotto bildübergreifende Kompositionselemente finden, welche aus dem Rahmen heraus weisen in Bilder davor oder danach. „Die [...] Bilder und nicht nur diese sind die jeweils in sich selbst notwendige Kompositionen, welche die kompositionelle Notwendigkeit der jeweils nächsten Bilder in sich angelegt enthalten.“³⁴ Jedes Bild ist in sich selbst sinnvoll und notwendig als auch in Bezug zu seiner Stellung im Gesamtgefüge (eines Freskenzyklus¹ als auch einer Sequenz oder eines Films in seiner Totalität). „Wie also [...] jedes einzelne Bild vermöge seiner

³³ Imdahl Max: *Giotto, Arefresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Wilhelm Fink Verlag, München 1996. S. 61f.

³⁴ Ebd., S. 82.

ihm je eigenen kompositionellen Notwendigkeit ein Sichtbarkeitsausdruck providentieller Ereignisnotwendigkeit ist, so ist es darüber hinaus im Kontext der Bilderfolge, vermöge derselben kompositionellen Notwendigkeit, der Sichtbarkeitsausdruck einer notwendigen, providentiellen Ereignischronologie.“³⁵

Die in *Arbeiter verlassen die Fabrik* zum Ausdruck gebrachten Kontexte lassen sich wie folgt kurz zusammenfassen: Es ist nicht so, daß die Arbeiter durch das Tor lediglich eine Transformation von der Arbeit in die freie Zeit durchlaufen, sie bewegen sich auch durch das Bild hindurch und aus ihm heraus, hinter die Kamera. Es ist erstaunlich wie weit dieser kurze *clip* ohne eine ersichtliche materielle Montage zeitliche Phasen des ‘Davor’ und ‘Danach’ vereint. Das Filmmaterial, das die Gebrüder Lumière für die Aufnahmen benutzen, wurde von eben diesen Arbei-

³⁵ Ebd., S. 83.

tern in der Vergangenheit hergestellt und dient nun dazu, sie beim alltäglich stattfindenden Heraustreten aus der Fabrik zu filmen. In diesem einmaligen Heraustreten ist einerseits auch das Zurückkehren am nächsten Tag implizit mitenthalten als auch das tagtägliche Wiederholen dieses transitorischen Ereignisses – in dieser Form bildet es einen *loop*. Die Tatsache, daß die Arbeiter – nachdem sie das zu ihrer Aufnahme benutzte Filmmaterial hergestellt haben – in die Freizeit übergehen und sobald sie aus dem Bild herausgetreten sind, ohne Umwege in das nächste Kino gehen können und sich selbst bei diesem Akt betrachten können, verweist auf die Dualität des Films genauso wie auf ihre eigene Position. Sie sind gleichzeitig Produzenten, Schauspieler, Zuschauer und Konsumenten in einer Person. Wenn in Giottos Bildern eine Notwendigkeit der Figuren konstatiert wird, so ist diese in *Arbeiter verlassen die Fa-*

brik mehr als evident. Im Zusammenhang enthalten sie die substanzielle Notwendigkeit der davor und danach stattfinden Ereignisse. „Giottos Bild stellt den Wundermoment nicht nur dar, sondern es aktualisiert ihn als einen Gipfelmoment zwischen Vorher und Nachher. Und zwar bemißt sich der verbildlichte Zeitausdruck des Vorher, Eben-Jetzt und Nachher nach den Kriterien direkter und indirekter räumlicher Relationen. Normativ ist die direkte Relation als Eben-Jetzt. Es handelt sich also nicht um eine bloße Zeitabfolge wie Eben-Jetzt, Später und Noch-Später, wohl aber um ein sozusagen normatives Eben-Jetzt als Bezugswert eines Vorher und Nachher.“³⁶ Wie passend.

Der Ansatz der Brüder Lumière vereinbart die revolutionären Möglichkeiten des Films das Abwesen-

³⁶ Imdahl Max: *Giotta, Arefresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Wilhelm Fink Verlag. München 1996. S. 78.

de als konkret anwesend erscheinen zu machen – es mittels des Bildes endgültig zu behaupten. Die Auffassung das Nicht-Anwesende allgemein zu behaupten und gleichzeitig in einem Modus der Selbstreferentialität dieses Nicht-Anwesende durch die fast instantane Vorführung am selben Tag (ähnlich einer Liveübertragung) in die Räume der realen Welt und Gesellschaft zurückzuführen, ist als Fortführung derjenigen Prinzipien zu deuten, die Giottos Gestaltung der Fresken in Padua geprägt hat. Die Bilder der filmisch Nicht-Anwesenden werden von den identischen Zuschauern betrachtet und so schleifenartig innerhalb des aktuellen Raums und der Zeit verwoben. Keine Mystifizierung des Mediums, sondern eine Rationalisierung seiner Möglichkeiten ist hier im Einklang zu dem Schlüsselbegriff der *Vernunft* zu lesen. Dieser als Allgemeinplatz zum Verständnis des modernen, er- und durchleuchteten Menschen pos-

tuliert, findet seine Ursprünge in Giottos Fresken und seinen geistigen Fortschritt in den ersten Filmen der Brüder Lumière, die die gesamten Möglichkeiten und Restriktionen des Mediums konzentriert enthalten. „The Reformation did not happen because people failed to reason through things correctly; the emerging sense of the individual, already making its first fledgling appearances in Giotto’s frescoes with their more realistic and individually realized faces, were already pointing to the way in which the hold of the medieval church – that is, its capacity to provide the binding reasons for collective life – was under pressure from the very forces that Christian culture had set in motion. [...] [T]he excessive individualism of modern life and the way in which its social institutions and market society shape a moral reality centered around the satisfaction of sovereign individual desire – themselves could not take place until a

Christian conception of equality before God had come to be realized as the only alternative to the collapse of the slave-owning societies of antiquity.“³⁷

Erst durch die Vorführung werden die sonst toten, starren Bilder animiert – der Betrachter ist von gleicher Bedeutung wie der Film, der auf sich allein gestellt ohne das Dazutun des Betrachters nichts bewirken kann und eine Aneinanderreihung zusammenhangsloser, flacher Einzelbilder bleibt. Im Hinblick auf Giotto's Arbeiten und derjenigen der Lumière's ist hier angebracht von einer sozialen Montage zu reden. Die Bibeltexte in Giotto's Fall bleiben ohne die vom Betrachter initiierte und zugelassene Animation starre Einzelfragmente und leblose Textepisoden. Allein schon die Montage von Altem und Neuem Testament kann im Hinblick einer Kontinuitätsanalyse ohne die Bereitschaft des Rezipienten

³⁷ Murphy, Mark C.: *Alasdair MacIntyre. Contemporary Philosophy in Focus*. Cambridge University Press, Cambridge 2003. S. 191.

unmöglich geistig vorgenommen werden. „Montage in einem theoretischen Sinne beschreibt die Leistungen, die das Aneinanderfügen von Bildern im Aufbau des Films als Werk, als Kommunikationsmittel, in der Rezeption etc. hat.[...] Die Koordination der Bildfolge mit der Erzählung bildet im Spielfilm in der Regel den sinnhaften Rahmen – die Montage der Bilder (und der Töne) ist dann dem Vorgang des Erzählens [...] untergeordnet. Entsprechend ist die Montage als Ausdrucksmittel der übergeordneten textuellen Strukturen gefasst – sie illuminiert die Themenentfaltung im dokumentarischen oder didaktischen Film, sie entfaltet die Argumente im Essayfilm usw. Montage bildet so keinen Wert in sich, sondern interagiert mit den umfassenden Bedeutungsstrukturen des jeweiligen Films.“³⁸ Giotto's Arbeit ist

³⁸ Nils Borstnar; Eckhard Pabst, Hans Jürgen Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. UTB, Weinheim 2002. S. 134.

Online: http://www.montagetheorie.de/index_resources/theory/texte_tscherkassky/tscherkassky_film_kunst.html. Zugriff: 10.08.2007.

im Prinzip vergleichbar einer Feinmontage, da die von ihm illustrierten Texte in einem vorherigen Schritt schon einem Rohschnitt unterzogen wurden und nur als Kompilation vorliegen. Zugespitzt ausgedrückt beschäftigt sich Giotto mit *found footage*. „Montage ist letztlich nur eine ideale Variante zusammengeklebter Einstellungsgrößen, eine Variante, die bereits a priori in dem auf dem Filmstreifen fixierten Material, angelegt ist. Einen Film richtig montieren heißt, dabei nicht die organische Verbindung der einzelnen Szenen und Einstellungen stören, die sich ja gleichsam schon selbst vormontiert haben, da in ihnen ein Gesetz lebendig ist, nach dem sie sich zusammenfügen, das man beim Schnitt und Zusammenkleben der einzelnen Teile eben herausspüren muß.“³⁹ Giotto's Arbeit fußt maßgeblich auf einem kollektiven kulturellen Gedächtnis das sich

³⁹ Tarkowskij, Andrej: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Berlin, Frankfurt/M., Wien 1984. S. 132f.

der Film erst im Laufe seiner Entwicklung selbst schaffen mußte; beiden Positionen ist aber gemeinsam, sich aus massenkompatiblen Disziplinen zu speisen und diese fortwährend weiter zu behaupten und zu erweitern. „Der Stoff des Films ist die äußere Realität als solche.“⁴⁰ schrieb Erwin Panofsky. Er hat das als theoretischen Grundstein dafür verstanden, dass das Massen-Medium Film uneingeschränkt als neue Kunstgattung anzuerkennen sei. Panofsky hat in den 1930er Jahren eine realistisch-materialistische Ästhetik des Films formuliert, die von einem ikonologischen Blick auf den Film ausgeht. „Die Verfahrensweisen aller früheren bildenden Künste“, meint Panofsky, „entsprechen, mehr oder weniger, einem idealistischen Weltbild. Die Künste agieren sozusagen von oben nach unten. Sie beginnen mit einer

⁴⁰ Vgl. Panofsky, Erwin: *Stil und Medium im Film*. 1936. Anlässlich der Neugründung der Film Library des Museums of Modern Art in New York verfaßter Vortrag 'On Movies', später unter dem Titel 'Style and Medium in the Motion Picture(s)' bekannt.

Idee, die in die gestaltlose Materie projiziert werden soll, nicht mit den Objekten, aus denen die äußere Welt besteht. Ein Maler beginnt mit der leeren Wand oder Leinwand und gestaltet sie zum Abbild von Dingen und Personen gemäß seiner Idee, wie sehr diese Idee auch von der Realität gespeist sein mag.“⁴¹ Auf der einen Seite ist eine Rückkopplung gesellschaftlicher Existenzbedingungen auf die Kunst sowohl in Giotto's Werk als auch bei den Filmen Lumière's erkennbar – im Gegenzug ist dafür ein Vorverständnis der zur Anwendung gebrachten Codes seitens des Rezipienten unabdingbar.

b.c. Entkoppelung

Aus der Sicht einer sich selbst sozial entkoppelten Schicht (des *Dandys*), wird stellvertretend von Oscar

⁴¹ Ebd.

Wilde die seit Giotto wieder vernachlässigte Komponente der inneren Inspiration der Figuren thematisiert und der 'heilige Ernst' welcher Hegel in seinen Ästhetikschriften der vorhergehenden Kunst zugrunde gelegt hatte, nur als Hindernis einer positiven auf die Weltlichkeit hin zielende Entwicklung angesehen. „To me one of the things in history the most to be regretted is that the Christ's own renaissance, which has produced the Cathedral at Chartres, the Arthurian cycle of legends, the life of St. Francis of Assisi, the art of Giotto, and Dante's Divine Comedy, was not allowed to develop on its own lines, but was interrupted and spoiled by the dreary classical Renaissance that gave us Petrarch, and Raphael's frescoes, and Palladian architecture, and formal French tragedy, and St. Paul's Cathedral, and Pope's poetry, and everything that is made from without and by dead rules, and does not spring from within through

some spirit informing it.“⁴² Der Versuch der Animation ist unübersehbar in Giottos ganzer Konzeption der Arena-Kapelle eingebettet und ein zentrales Thema nicht nur in der Anordnung der Fresken innerhalb des Kapellenraumes, sondern eben auch in jedem einzelnen Freskenrahmen selbst. Wenn man Giotto als Vergleichsmoment hernähme, ist es offensichtlich, daß „der in jener Struktur [der Struktur seines Werkes] einer kontingenten Notwendigkeit enthaltene Aktualitätsanspruch die Bedingung dafür [ist], daß sich der Beschauer in die dargestellte Szene mitfühlend oder miterlebend hineinversetzen oder sich jedenfalls in der Rolle eines Augenzeugen vermeinen kann. Eben dies ist mit Recht als eine der wichtigsten Errungenschaften in den Ereignisbildern Giottos gewürdigt worden gegenüber dem italo-byzantinischen Bildstil, in dem [...] das Bild als „formu-

la“ nicht verbildlicht sondern versinnbildlicht und sogar, „die in ihm versinnbildlichte transzendente Wesenheit realiter vertritt.“⁴³ Und genau jener Muster des ‘Sich-Hineinversetzen Sollens‘ bedient sich der Film einerseits mit seiner inhaltlichen Dramaturgie als auch andererseits mit der institutionell geschaffenen Instanz des Kinos als eines funktionalen Deprivationsraumes. Die zu unterscheidenden Mittel hierzu sind einerseits die Anordnung der Figuren in der Bildkomposition (innerhalb des Rahmens und in Bezug zu den relativen Größenverhältnissen, der Farbgebung, der individuellen Ausführung, der Positionierung, der Größe etc.) und andererseits die szenische Anordnung bzw. die Handlung, also die handlungstragende Positionierung und die psychologische Konstellation. „Es ist kein Zweifel, daß in den Ereignisbildern Giottos die szenische Choreographie sol-

⁴² Wilde, Oscar: *De Profundis*. Online: http://www.upword.com/wilde/de_profundis.html.

⁴³ Imdahl, Max: *GiOTTO, Arenfresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Wilhelm Fink Verlag, München 1980. S. 117.

che Handlungssysteme verbildlicht, innerhalb derer das Agieren der Figuren sinnvoll, das heißt unzufällig, aufeinander bezogen und insofern notwendig erscheint.“⁴⁴ Die konzeptionelle Sorgfalt des Verhältnisses der Figuren zum Bildformat bei Giotto kann als eine Frühform der Erzähl- und Darstellungsparadigmen des Films betrachtet werden. „Dabei kommt in Giotto's Bild das notwendige szenische Wechselverhältnis zwischen Aktion und Reaktion im Ausdruck eines Eben-Jetzt zur Geltung, und zwar besteht diese Aktualität in eben dem Maße, in welchem die Figuren selbst im Ausdruck eines transitorischen Handelns oder Sich-Verhaltens gegenwärtig sind. Gerade vermöge ihres (naturgemäße transitorischen) Aktualitätsausdrucks ist die verbildlichte szenische Situation dem unmittelbaren Miterlebnis oder gar der Einfühlung des Beschauers geöffnet, aber gerade

⁴⁴ Im Dahl, Max: *Giotto, Arefresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Wilhelm Fink Verlag, München 1980. S. 19.

auch im Ausdruck ihrer Aktualität schließt sie in ihre Unzufälligkeit die Möglichkeit anderer Figurenkonstellationen und Handlungsweisen in anderen szenischen Situationen prinzipiell ein.“⁴⁵ Die absolute Präzision der Verhältnisse auf die sich die penible Giottointerpretation Imdahls bezieht (*Abb. 7 und 12*), spiegelt sich in dem Suchen des Films nach einem ‘perfekten‘ dem menschlichen Sehen entsprechenden Bildformat, das sich im Laufe der Entwicklung vom willkürlichen Negativformat der Photographie getrennt hat und sehr differenzierte Panoramendarstellungen vorgeschlagen hat. Obwohl die euklidische Geometrie und mathematische Prinzipien als Kategorien in der Herstellung und Darstellung logisch impliziert sind, „their discovery gravitates around historically contingent processes. In another possible world, for example, it could well be that hu-

⁴⁵ Ebd., S. 20.

mans never bother to go beyond merely aggregate unities of pictorial space.“⁴⁶ Angefangen von handbetriebenen Einzelkästen mit Okular (Edisons *Kinetscope*), über die, mehreren gleichzeitig zugängliche Projektion im Dunklen (*Kino*) hin zu der gleichzeitigen Übertragung per Funkwellen auf dafür geeichte Empfänger (*TV*) und wieder zurück zu einer Form der selbstinitiierten und jederzeit manipulier- und reproduzierbaren Version in digitalen Kästen (*VHS, DVD, Internet und diverse codecs*), stellt das heute bekannte *16:9-Format* des Films lediglich ein Sammelbegriff unterschiedlichster Bildformate, die präziser mit 2.35:1, 2.55:1 etc. angegeben werden, dar.

Was aber heißt es für den Film, mehrdeutige, illusionistische und selbstreflexive Inhalte zu formulieren? „Wenn sich die Kinematographie auf ihre Ausdrucksmaterie hinwendet, um sich als ein Medium

moderner, autonomer Kunst zu etablieren, so bedeutet dies, daß sämtliche scheinbaren “Selbstverständlichkeiten“, eben auch die technischen, hinterfragbar werden. Die gesamte Apparatur, ihr innerer Aufbau von der Frequenz des Transportmechanismus über das optische Linsensystem bis hin zum eingelegten Filmmaterial und dessen chemisch-physikalischen Eigenschaften setzt sich aus Elementen zusammen, die bei einer präzisen Koordinierung untereinander ein Bild produzieren, dem dann konventionellerweise eine “Abbildung der Wirklichkeit“ zugeschrieben wird.“⁴⁷ Ein weiterer gemeinsamer Anhaltspunkt der Loslösung ist einerseits die Überwindung der materiellen Malfläche bei Giotto und andererseits die versuchte Illusion von Zeit- und Räumlichkeit im Film, die ihn von seinen materiellen Limitationen als suk-

⁴⁶ Crowther, Paul: *Philosophy After Postmodernism*. Routledge. London/New York 2003. S. 212.

⁴⁷ Tscherkassky, Peter: *Weißes Rechteck und Schwarzes Quadrat – Über das Verhältnis von Film und bildender Kunst*. In: *An der Front der Bilder. Kinematographie als Kunst*. Hg von Sixpack Film. Katalog, Wien 1998. Online: http://www.montage-theorie.de/index_resources/theory/texte_tscherkassky/tscherkassky_film_kunst.html.

zessive zweidimensionale Einzelbilder lösen soll. Bei Giotto folgt daraus eine Selbstreflexion des Mediums Malerei selbst: Giotto als Kenner beider Gattungen Architektur und Malerei positioniert und konfiguriert seine Fresken in und hinsichtlich der ganz spezifischen Raumgegebenheit der Scrovegni-Kapelle. Abgesehen vom Format und der Anordnung der Zyklen, finden sich selbst in den einzelnen Rahmen Elemente gemalter Architektur und Transformationen dekorativer Architekturelemente in das Bild hinein, geschweige der Tatsache, daß Malerei auf Stein selbst und nicht auf mobile tafelartige Träger appliziert wird. Um die Wichtigkeit der Stellung von auf- und ineinander montierter Architektur zu verdeutlichen „we need to return to the problem of frames. For the whole phenomenon we have been describing of townscapes slowly coming into the foregrounds of religious paintings is very much a question of frames

and fully analogous to a zoom lens which focusses on what had been a background detail, frames it and then increases its scale until it dominates the entire scene. Which is also why perspectival representation leads ineluctably towards a photographic image, where framing is almost the name of the game. We shall show that these connections between a play of perspective and frames go back at least to the time of Giotto in the Scrovegni Chapel at Padua[.]“⁴⁸ Diese hier beschriebenen, durch Bilderzyklen langsam in den Vordergrund sich schiebenden Vergrößerungen werden nicht willkürlich mit Effekten gleichgesetzt, die im Filmjargon *zoom* heißen und durch Objektive mit langen Brennweiten erzeugt werden, sondern weisen auf strukturähnliche Wesensmerkmale hin, die sowohl in Giotto's Arbeiten als auch im Film von Bedeutung sind. Gemeinsamkeiten zeigen sich auch

⁴⁸ Veltman, Kim H.: *Perspective, Anamorphosis and Vision*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. 21. Band. Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg. Marburg 1986. S. 203f.

in der Benutzung gleicher, wiederkehrender Räume und theaterhafter Kulissen: ähnlich der Filmbauten sind diese offen für die zunächst neutrale Kameraposition, Fassaden werden ökonomisch auf deren Verwertbarkeit und endgültige Sichtbarkeit nur einseitig konstruiert. Es finden sich Schauöffnungen, Wände werden weggenommen, die eine Einsicht vergleichbar einer Nahaufnahme ermöglichen. Ein nicht zu vernachlässigender Punkt, ist also die bei Giotto immanente Verschachtelung und Bezugnahme von realer Architektur und gemalter, dargestellter Architektur. „In the Scrovegni Chapel at Padua, Giotto explored the potentials of using proto perspectival effects to replace, or rather match [...] architectural structures in his concealed chapels or coretti on the east wall. But while there was play of boundaries between architecture and painted architecture, there was effectively none between architecture and painted nar-

rative, where each scene was neatly separated from the next by clear cut frames. Giotto experimented with both problems separately in the same building. The early renaissance pursued both experiments, discovered and formalized the perspectival principles underlying them.“⁴⁹ Zu einem ähnlichen Schluss kommt Reinhard Steiner in seiner Untersuchung der Tugenden und Laster in Giotto's Arena-Kapelle, die als Ausdruck kunsttheoretischer Überlegungen des Malers gedeutet werden. Die gemalten Steinfiguren seien nicht Ergebnis einer simplen Nachahmung von Skulptur, sondern einer reflektierten Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit und mit den Möglichkeiten des Mediums.⁵⁰ Es ist wichtig zu betonen, „daß die Baukunst selbst in dem Augenblick damit begann, ihre Mauern gleichsam in Bildfelder zu ver-

⁴⁹ Ebd., S. 204.

⁵⁰ Vgl.: Steiner, Reinhard: *Paradoxien der Nachahmung bei Giotto: die Grisailen der Arenakapelle zu Padua*. In: Körner, Hans, u.a. (Hrsg.): *Die Trauben des Zeus. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*. Hildesheim, Zürich, New York 1990 (= Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste. 2.), S. 61–86, bes. S. 75.

wandeln; sie neigte zu einer Gliederung, die dem Bilde entgegenkam. Was die Architektur an realer Herrschaft verlor, gewann sie an idealer Durchdringung [...] Andererseits aber wurde jede Wand von der Welt des Bildes erobert. Die Grundtatsache der Malerei ist die Fläche.“⁵¹

Das Konzept der Lumières (das sich aus ihrer konsequenten Vorgehensweise ableiten läßt) ist nicht auf eine Ersetzung oder Verdrängung der von ihnen gefilmten Wirklichkeit ausgerichtet, sondern durch ihre wiederholte Art Leute zu filmen und diesen Leuten die Möglichkeit zu geben, die Aufnahmen am selben Tag zu sehen, weisen sie auf die komplementären Züge des Mediums Film hin – sie zeigen seine Möglichkeiten direkt auf aber verweisen auch auf seine Beschränkungen. *Arbeiter verlassen die Fabrik* weist in seiner Simplität ebenso eine Fülle von Selbstrefle-

⁵¹ Hetzer, Theodor: *Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo*. Urachhaus Verlag, Stuttgart 1996, S. 15.

xionen auf, die selbst der heutige Film nicht ganz abstreifen konnte.⁵² (Dazu gehören Miteinbezug der filmenden Kamera als merk- und sichtbarer Teil des Films – durch sog. *lens-flare* Effekte, Dreckspuren auf der Linse bei der Vermittlung besonders intensiver Szenen, Verlagerung des Tons in Abhängigkeit zur Kameraposition – so, als ob das Mikrophon daran befestigt wäre und Auge und Ohr eine gemeinsame Position innehätten – etc.)

Ein Motiv künstlerischer Darstellung, das mit Giotto's frühen Selbstreflexionen die Idee unseres heutigen Bildes geprägt hat, ist also: die Illusion des Nicht-Vorhandenseins der darstellenden Mittel exklusive jeglicher Konstruktionsspuren. „Es ist nur logisch, daß das italo-byzantinische Bild [...] weder auf eine Kontingenzbewältigung im Ausdruck eines szenischen Eben-Jetzt noch auf eine solche im Aus-

⁵² Die fast schon obsessive Beschäftigung der Lumières mit selbstreferentiellen Motiven ist den Abbildungen acht bis elf zu entnehmen.

druck eines räumlichen Eben-Hier, weder auf eine einfühlbare, in sich selbst funktionale und aktuelle szenische Choreographie noch auf eine auch nur ansatzweise systematisierte perspektivische Projektion reflektiert hat.“⁵³ Die Sichtbarkeit der Darstellungstechniken oder der Projektionsmethode ist zu vermeiden um die Kongruenz des Dargestellten mit dem Darstellenden selbst sicherzustellen. In seiner Konsequenz führt dies sogar so weit, daß die Giotto zugesprochenen Werke, im Verlauf einer hitzigen Diskussion der Kunstwissenschaft gar nicht mehr ihm selbst zugeordnet werden, sondern dem Umkreis seiner Werkstatt – Giotto als personifiziertes Schöpfergenie löst sich bei der Analyse seiner Werke auf, vergleichbar desjenigen Eindrucks eines Betrachters der Arena-Kapelle vor Ort, der eine eindeutige Zuordnung von Idee, Person, Ideal, Bild, Bau, Fresko,

⁵³ Im Dahl, Max: *Giotto, Arefresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Wilhelm Fink Verlag, München 1980. S. 118.

Installation, Projektion, Original, Restauration etc. nicht mehr eindeutig vornehmen kann. In letzter Konsequenz, „[i]n der Kategorie des rein planimetrischen also, in der Vereinigung aller Linien und Teilflächen zum Ganzen der Bildfläche vollzieht sich eine Ordnung, die unabhängig ist von den Ordnungen des Menschlichen, Dinglichen, Körperlichen und Räumlichen. Das Bild als gegliederte und gestaltete Fläche hat seine eigene Gesetzlichkeit; in dieser Gesetzlichkeit ist etwas Erhabenes, Entrücktes, Bildhaftes, »Ideales«, wodurch sich die Darstellung über das Reich der Nachahmung erhebt.“⁵⁴ So fängt die Kamera in *Arbeiter verlassen die Fabrik* keine Blicke der Protagonisten ein – um dem Betrachter die Illusion zu geben, die Darstellung sei unverfälscht und direkt, tun sie (auf Anweisung der Lumières) so als ob sie im Moment des Films ohne Kamera wären. In der

⁵⁴ Hetzer, Theodor: *Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo*. Urachhaus Verlag, Stuttgart 1996. S. 20.

gleichen Art malt Giotto eine Bildarchitektur auf die Wände der Scrovegni-Kapelle, die den realen Kapellenraum entmaterialisiert, neu zusammensetzt und mit dem fiktionalen Bildraum verschmilzt. Obwohl die Schematisierung in den Architekturdarstellungen ein zentrales Bildelement darstellen, sind die Stilisierungen und Schematisierungen der Personen reduziert. Bei *Arbeiter verlassen die Fabrik* findet sich nun ein vollständiges Wegbrechen der Stilisierung der Figuren; deren Darstellung bezieht sich nicht mehr auf vorgegebene etablierte Darstellungsschemata. Auf der anderen Seite ist der Film *de facto* eine Ergänzung und Weiterentwicklung eines als teleologisch aufgefaßten Realitätsanspruchs mit dem ideologischen Ziel diese Realitätsdarstellung ununterscheidbar zu ihrer Bildvertretung zur Anwendung zu bringen. Aus dieser Traditionslinie der eingerahmten, sukzessiven Bildabfolgen und inhaltlichen Narrati-

onsmodelle löst sich das neue Filmmedium nicht vielmehr versucht es lediglich diese innerhalb der ihm gegebenen Mittel anzuwenden und zu zitieren. Realitätsansprüche des modernen Films, wie *bigger than life*, die sich nicht auf seine inhaltlichen Möglichkeiten beziehen, sondern lediglich deren dramatische, überdimensionierte Projektion publikumswirksam propagieren, stehen ebenfalls noch unverändert in der Tradition derjenigen Mythen, die die künstlerischen Möglichkeiten einer mehr als naturidentischen Darstellung suggerieren und als das ultimative Ziel des künstlerischen Strebens voraussetzen.

Letztendlich stärken und feiern die Filme der Lumière insbesondere deren spezifische Präsentation die Instanz des Betrachters. Die Gefilmten werden durch die Beobachtung ihrer Aufnahmen quasi gleichgesetzt zum (als objektiv empfundenen) Auge

der Kamera dieses wird dadurch demokratisiert und rationalisiert. Der Beobachter avanciert selbst zur Erzählinstanz, da er das was er aktuell sieht, von keinem erzählt bekommt, sondern anstelle der ‘wert-freien‘ Kameraposition die Geschehnisse sich selbst erzählen und in spezifischer Abhängigkeit seiner Sozialisation einer erneuten Meta-Montage unterziehen muß. Implizit ist hier die Behauptung des Films als eines Mediums, das nicht Realität reproduziert, sondern die Bedingungen der Wahrnehmungen der Wirklichkeit codifiziert reproduziert und diese zu einem System von Codes synthetisiert, die im Laufe der Entwicklung des Films dazu geführt haben, sie als Reproduktionen von Wahrnehmungsbedingungen von Realität zu akzeptieren.

Zusammenfassend ist eine doppelte Bezugnahme sowohl bei Giottos Fresken der Arena-Kapelle als auch bei den besprochenen Filmen Lumières festzu-

stellen: erstens bedient sich Giotto des heilsgeschichtlichen Bibeltextes als eines kontinuierlichen Erzähllintergrundes, der als grammatikalischer Verständnishorizont seiner Bilder unerlässlich ist; zweitens besteht eine komplexe Montage von gemalter und realer Architektur im Modus der Selbstreferentialität. Daß der Film in seinen Gestaltungsmöglichkeiten schon durch Giottos Werke angelegt sein könnte, zeigt die Bemerkung Hetzers, der „[...] keinen Maler [kennt], der für die Idee des Bildes Wichtigeres geleistet hätte, für das Bild als Inbegriff eines in sich geschlossenen, durch sich selbst bestehenden, in sich selbst beziehungsreichen Ganzen. Er hat in seinem Werk der Malerei die neuen Prinzipien gegeben, die es ihr gestatteten, in einer großartigen Entwicklung die nur ihr eigentümlichen Möglichkeiten zu verwirklichen, den nur in ihr schlummernden Reichtum zu wecken, immer weitere Gebiete der erschei-

nenden Welt sich anzueignen und sie mit geistigem Dasein zu durchdringen. Das Bild, das Giotto gestaltet, die Fläche, die er begrenzt und ordnet, ist reale Erscheinung und geistige Wesenheit in einem. Er gibt dadurch der Malerei eine neue Selbstständigkeit, indem er sie aus der konkreten Abhängigkeit der Wand, des Fensters, der Buchseite, der Tafel, des Gerätes löst. Er bringt die geistige Einheit des Bildes mit seiner Gestalt zur Deckung. Das mittelalterliche Bild ist immer zweierlei: Teil eines realen Gebildes und Ausdruck einer geistigen Welt. Bei Giotto hört diese Zweiheit auf, womit nicht gesagt ist, daß sie nicht auch nach ihm sich noch findet.“⁵⁵

C-Resümée

Die Weiterentwicklung der *camera obscura* zum aufzeichnenden photographischen Apparat und schließlich zur Filmkamera plus dem damit einhergehenden Projektionsapparat einschließlich der Institution des Kinos, ist eine auf vorhergehende Techniken des Darstellerischen und Erzählerischen basierende kulturelle Entwicklung. Eben dieser prototypische Projektionsapparat läßt sich mühelos in Giotto's Arbeiten finden. Faßt man zusammen, „so besteht die außerordentliche Vergegenwärtigungskraft des Ereignisbildes von Giotto [...] in dem Vermögen, die heilsgeschichtlichen Ereignisse als Ereignisse von providentiellem Rang darzustellen und sie zugleich in die Aktualität des Augenblicks zu überführen, sie nämlich auf eine direkte Miterlebbarkeit des Beschauers

⁵⁵ Hetzler, Theodor: *Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo*. Urachhaus Verlag, Stuttgart 1996. S. 14.

hin zu aktualisieren. Der direkten Miterlebbarkeit des Ereignisses entsprechen die perspektivische Konstruktion und die szenische Choreographie als Systeme einer relativen, kontingenten Notwendigkeit. Beide sind gegenständlich determiniert zum Ausdruck einer hier und jetzt aktuellen und hier und jetzt sinnvollen räumliche-szenischen Konstellation, welche selbst in ihre Aktualität ein Potenzial möglichen Andersseins einschließt.“⁵⁶

Die Brüder Lumière läuten mit ihrem *Cinématographe* und deren Vorführung das endgültige Ende der Authentiedebatte ein, die mit Erfindung der photographischen Bildfixierung im 19. Jahrhundert angefangen hat. „Cimabue's pupil, Giotto (1266?-1337), was a great improver on all his predecessors because he was a man of extraordinary genius. He would have been great in any time, and yet he was not great en-

⁵⁶ Im Dahl, Max: *Giotto, Arefresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Wilhelm Fink Verlag, München 1980. S. 26.

ough to throw off wholly the Byzantine traditions. He tried to do it. He studied nature in a general way, changed the type of face somewhat by making the jaw squarer, and gave it expression and nobility. To the figure he gave more motion, dramatic gesture, life. The drapery was cast in broader, simpler masses, with some regard for line, and the form and movement of the body were somewhat emphasized through it. In methods Giotto was more knowing, but not essentially different from his contemporaries; his subjects were from the common stock of religious story; but his imaginative force and invention were his own. Bound by the conventionalities of his time he could still create a work of nobility and power. He came too early for the highest achievement.“⁵⁷ Eine direkte Verbindung zieht die neuere Literatur zwischen Giotto's Bildern und dem Film leider nicht,

⁵⁷ Van Dyke, John C.: *A Text-Book of the History of Painting*. Longmans, Green, and Company. New York 1909. S. 53.

Imdahl zitiert aber Toesca, der von Giotto als von einem Regisseur zu sprechen weiß: „Toesca spricht [...] von Giotto als von einem „dramaturgo“.“⁵⁸ Die Berechtigung von Giotto als von einem Regisseur zu sprechen, ist insofern auch durch die Vermutung zu bekräftigen, er sei nicht allein für seine Werke verantwortlich, sondern habe Aufgaben an Mitwirkende delegiert und somit einen ganzen Haushalt, ein *team* an Künstlern beschäftigt und koordiniert. Die Auftraggeber oder Produzenten beschäftigten aber allein die Marke ‘Giotto’ als alleinigen Aufhänger der Werke. Zur Frage ob Giotto als alleiniger Urheber zu betrachten sei, ist anzumerken, daß dies in diesem Zusammenhang von keiner großen Bedeutung zu sein scheint und hier auch nicht der geeignete Platz dafür ist, dies zu klären. Es ist insofern egal, als daß die Bedeutung eines gesprochenen Satzes z.B. (in einem

⁵⁸ Imdahl, Max: *Giotto, Arefresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Wilhelm Fink Verlag, München 1980. S. 12.

Film) unabhängig von dem jeweiligen Sprecher ist der Inhaltsträger ist prinzipiell austauschbar, ohne daß dadurch die Qualität der inhaltlichen Aussage beeinträchtigt wäre. Der Fokus einer Auseinandersetzung sollte losgelöst vom Urheber sein: man mag sich lange mit Giotto (der Person und den Mythen etc.) beschäftigen, aber „[j]e länger man sich mit Giotto beschäftigt, desto größer wird die Bewunderung für das Grundlegende und Wegweisende des von ihm Geschaffenen.“⁵⁹ Gewöhnlich spricht man davon, daß große Künstler nicht allein durch ihr Werk (spezielle Bildtypen, ikonographische Fülle etc.) bestehen, sondern auch durch ihre Wirkung; und besonders Giotto's Bildauffassung wirkt noch bis zum heutigen Film nach. „Es ist verkehrt, in ihm entwicklungsgeschichtlich immer die noch unvollkommenen Anfänge einer großen Zukunft zu sehen. [...] Seine

⁵⁹ Hetzer, Theodor: *Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo*. Urachhaus Verlag, Stuttgart 1996. S. 66.

Sicherheit beruht gerade darauf, daß gewisse Möglichkeiten und Notwendigkeiten der künftigen Entwicklung noch gar nicht in seinen Gesichtskreis treten.“⁶⁰

Eine zusätzliche – wenn auch weiter hergeholte Parallele zum Film läßt sich in der Restaurationsmethode der Arena-Kapelle sehen: die von Cesare Brandi vorgeschlagene Vorgehensweise des strichbasierten Auftrags einer frischen, restaurierten Schicht in einem feinem diagonalen Raster auf die darunter noch sichtbaren Originalfresken, ist ähnlich einer Wiederherstellung beschädigten Filmmaterials oder einer pixelbasierten Kodierung mittels eines bestimmten *codecs*, mit dem Ziel massenhafter wirtschaftlicher Distribution (z.B. Scans der Zelluloidstreifen und Umwandlung des Bild- und Tonmateri-

⁶⁰ Hetzer, Theodor: *Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo*. Urachhaus Verlag, Stuttgart 1996, S. 66.

als als herkömmliche DVD-Formate oder Videodateien).

Zum Schluß sei noch einmal die von Hetzer im Hinblick auf Giottos künstlerische Tragweite geäußerte Bemerkung wiederholt, daß „[e]s [...] das Eigentümliche epochemachender Menschen [ist], daß wir uns immer mehr dazu aufgefordert fühlen, die fernste Zukunft mit ihnen zu verknüpfen, als sie zur nächsten Vergangenheit in Bezug zu setzen. Vor ihnen liegt eine weite, aber zusammengehörende Straße, hinter ihnen wurde die Brücke abgebrochen.“⁶¹ Als die Brüder Lumière im Jahr 1895 Teilnehmer einer Photographenversammlung in Neville waren, filmten sie die morgendliche Ankunft der anderen Kongreßteilnehmer (*Abb. 13*) und präsentierten ihren Film am selbigen Abend dem erstaunten Publikum. Vor der teilweise sichtbaren Stadtkulisse von Neville

⁶¹ Ebd., S. 61f.

treffen zahlreiche gutbetuchte Spezialisten ihrer Zunft (samt photographischen Apparaturen im Gepäck) ein – der Strom der Menschen wird über einen Holzsteg laufend gezeigt, der den Übergang von einem angelegten Schiff darstellt. Die Gruppe verteilt sich nach beiden Seiten und nur wenige der Herren und Damen schenken der Kamera Beachtung – sie können ihr aber nicht ausweichen, da dies der einzige Weg auf das Festland für sie ist. In ihrem Ankommen sind sie der Filmkamera ausgeliefert. In den wenigen sich kreuzenden Blicken und den weit häufigeren, sich entziehenden Körpergesten ist eine Art von Arroganz oder Mißgunst zu spüren. Der letzte Ankömmling schließlich blickt in die Kamera – seine Plattenkamera samt Stativ in der rechten Hand haltend – und hebt mit seiner linken Hand den Hut zum Gruß vor den Lumières (*Abb. 14*). Er lächelt freundlich. Es wäre interessant nachzuforschen, ob die ge-

zeigte Brücke in Neville noch erhalten ist, der Steg den die Photographen zum Übertritt aufs Festland nutzen war ohnehin nur provisorisch errichtet – die Filmkamera aber stand schon vor ihrer Ankunft dort und hat auf sie gewartet.

D–Literatur- und Medienverzeichnis

Alighieri, Dante: *Die Göttliche Komödie*. Übersetzt von Karl Witte. Berlin 1916.

Beller, Hans: *Aspekte der Filmmontage. Eine Art Einführung*. In: *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. Hg. von Hans Beller. München, 3., durchgesehene Auflage, 1999.

Nils Borstnar, Eckhard Pabst, Hans Jürgen Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. UTB. Weinheim 2002. Online: http://www.montage-theorie.de/index_resources/theory/texte_tscherkassky/tscherkassky_film_kunst.html

Crowther, Paul: *Philosophy After Postmodernism*. Routledge. London/New York 2003.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. (geh. 1817 und 1826) In: *Werke* Bd.13–15. Auf Grundlage der Werke von 1832–1845 neu editierte Ausgabe von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Suhrkamp. Frankfurt/M. 1992.

Heidegger, Martin: *Kant und das Problem der Metaphysik*. Friedrich Cohen Verlag. Bonn 1929.

Hetzer, Theodor: *Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo*. Urachhaus Verlag. Stuttgart 1996.

Hetzer, Theodor: *Giotto – Grundlegung der neuzeitlichen Kunst*. Mäander/Urachhaus Verlag. Stuttgart 1981.

Imdahl, Max: *Giotto, Arefresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Wilhelm Fink Verlag. München 1980.

Dirk Luckow, Jan Winkelmann: *Moving Images. Film – Reflexion in der Kunst*. Online: <http://www.jnwnklmnn.de/moving.htm>

Murphy, Mark C.: *Alasdair MacIntyre. Contemporary Philosophy in Focus*. Cambridge University Press. Cambridge 2003.

Panofsky, Erwin: *Stil und Medium im Film*. 1936.

Sarapik, Virve: *Artist And Myth*. In: *Folklore Vol. 15*. Hrsg. von Mare Kõiva und Andres Kuperjanov. Folk Belief and Media Group of ELM. Tartu 2000.

Speckenbach, Jan: *Match frame, jump cut und die Eventmontage*.

Online: http://www.montage-theorie.de/index_resources/theory/texte_speckenbach/event_montage.html

Steiner, Reinhard: *Paradoxien der Nachahmung bei Giotto: die Grisailen der Arenakapelle zu Padua*. In: Körner, Hans, u.a. (Hrsg.): *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*. Hildesheim, Zürich, New York 1990 (= Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste. 2.)

Schweppenhäuser, Gerhard: *Film als Massenmedium: Zur visuellen Ästhetik der populären Kultur*. Online: <http://www.medienkunstnetz.de/quellentext/110/>

Tarkowskij, Andrej: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Berlin, Frankfurt/M., Wien 1984.

Tartaglia, James: *Rorty and the Mirror of Nature*. Routledge. London/New York 2007.

The Lumière Brothers' First Films. Edited by Thierry Fremaux. Institut Lumière/Archives du Film du Centre National de la Cinématographie. Im Verleih der Kino International. Institut Lumière / Association Frères Lumière 1996.

Tscherkassky, Peter: *Weißes Rechteck und Schwarzes Quadrat – Über das Verhältnis von Film und bildender Kunst*. In: *An der Front der Bilder. Kinematographie als Kunst*. Hg von Sixpack Film. Katalog, Wien 1998. Online: http://www.montagetheorie.de/index_resources/theory/texte_tscherkassky/tscherkassky_film_kunst.html

Van Dyke, John C.: *A Text-Book of the History of Painting*. Long-

mans, Green, and Company. New York 1909.

Veltman, Kim H.: *Perspective, Anamorphosis and Vision*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. 21. Band. Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg. Marburg 1986.

Wilde, Oscar: *De Profundis*. Online: http://www.upword.com/wilde/de_profundis.html

E-Bildverzeichnis

Nr. 8 bis 11 aus:

The Lumière Brothers' First Films. Edited by Thierry Fremaux. Institut Lumière/Archives du Film du Centre National de la Cinématographie. Im Verleih der Kino International. Institut Lumière / Association Frères Lumière 1996.

(*Stellen 15:03, 19:07, 33:27 und 58:08*)

Nr. 1 und 3: *Quelle privat*.

Nr. 2 und 8 aus:

Hetzer, Theodor: *Giotto - Grundlegung der neuzeitlichen Kunst*. Mäander/Urachhaus Verlag. Stuttgart 1981.

(*Doppelseiten 132/133 und 142/143*)

Nr. 7 und 12 aus:

Imdahl, Max: *Giotto, Arenfresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Wilhelm Fink Verlag. München 1980.

(Doppelseiten 188/189 und 166/167)

Nr. 4 und 5 aus:

The Lumière Brothers' First Films. Edited by Thierry Fremaux. Institut Lumière/Archives du Film du Centre National de la Cinématographie. Im Verleih der Kino International. Institut Lumière / Association Frères Lumière 1996.

(Stellen 2:43 und 3:00)

Nr. 13 und 14 aus:

The Lumière Brothers' First Films. Edited by Thierry Fremaux. Institut Lumière/Archives du Film du Centre National de la Cinématographie. Im Verleih der Kino International. Institut Lumière / Association Frères Lumière 1996.

(Stellen 4:09 und 4:39)





