

3 Analysen

3.1 Die Liquidation des Intervalls

Am Ende der Kino-Bücher, welche die Entwicklung eines filmischen Zeit-Bildes auf der Ebene filmischer Repräsentation beschreiben, hatte Deleuze auf die veränderte Zeitlichkeit elektronischer und digitaler Bewegtbilder hingewiesen. Deren *Punktualität* im Sinne einer Ablösung des Rahmens als zeitliches Formprinzip durch den Punkt war einer der beiden Aspekte, die sich aus Deleuzes Bemerkungen ableiten lassen. Der Aspekt der *Doppelseitigkeit* elektronischer und digitaler Bewegtbilder bezeichnet die Differenz und die Transformationsprozesse zwischen einer radikal unbildlichen Rückseite, dem Signal oder Code, und einer audiovisuellen Vorderseite des Bewegtbildes.

Die Entwicklung einer prozessualen Zeitlichkeit digitaler Bewegtbilder setzt mit dem elektronischen Fernseh- und Videobild ein. Denn anders als der materiell-objekthaft auf Zelluloid fixierte Film bilden zeitlich wandelbare *Signale* die technische Basis elektronischer Bewegtbilder. In dieser Hinsicht stellen sie ein wichtiges medienhistorisches Übergangsmoment in der Entwicklung einer prozessualen Existenzweise des digitalen Bewegtbildes dar, das als *Code* zahlreichen medialen Umformungsprozessen unterworfen ist. Diese zeitlichen Veränderungen auf der Ebene der technisch-materiellen Zeitlichkeit bewegter Bilder wirken sich auf die Zeitlichkeit der Wahrnehmung und des Umgangs mit diesen Bildern aus. Dies äußert sich mit Bezug auf das elektronische Fernsehbild beispielsweise in der temporalen Ästhetik des *Live* als Zeit- und Bildform des Fernsehens oder auch in der Rezeptionserfahrung des *Flow*.¹

1 Als Überblick zu Flow als televisueller Zeiterfahrung und konzeptuellem Bild der Fernsehtheorie: Vgl. Richard Dienst, *Still Life in Real Time. Theory after Television*, Durham, London, 1994; Lorenz Engell, *Fernsehtheorie zur Einführung*, Hamburg, 2016; Raymond Williams, *Television. Technology and Cultural Form*, New York, 2003.

Lorenz Engells Aufsatz zur *Liquidation des Intervalls*² verdeutlicht dies und lässt sich komplementär zu Deleuzes Beobachtungen lesen, da er den fluiden zeitlichen Formwandel elektronischer Bewegtbilder beschreibt und zudem deren wichtige Funktion für die Entwicklung digitaler Bildkulturen hervorhebt. Die treibende Kraft ist dabei für Engell das Intervall und auch Digitalisierung versteht er ihrer grundlegenden Bedeutung nach als Zerlegung eines kontinuierlichen Verlaufs durch die Einführung von Intervallen.³ Digitalisierung wird somit von Engell als Diskretisierung verstanden, wodurch der für diese Arbeit wichtige Aspekt vernachlässigt wird, dass es sich bei digitalen Bildern um Bilder handelt, die aus Information bestehen und aus deren Prozessierung erst entstehen. Nach Engells Auffassung von Digitalisierung als Diskretisierung ist bereits der analoge Film in dem Sinne digital, als dass er eine fließende Bewegung durch die Setzung von Schnitten in Phasenbilder zerlegt.⁴ Das Intervall ist beim Film auf den *Rahmen* als Formprinzip bezogen, sowohl auf der technischen Ebene der Sukzession gerahmter Phasenbilder auf dem Filmstreifen als auch auf der wahrnehmbaren ästhetischen Ebene als Einstellung und deren Verknüpfung in der Montage.⁵ Mit der Entwicklung des elektronischen Fernsehbildes verändere sich daraufhin die zeitliche Position des Intervalls. Das Intervall wandere in den Rahmen des Bildes ein:

Alle wesentlichen Eigenschaften und Leistungen der visuellen Digitalisierung können schon am Medium des Kinematographen mit seinen Bilderreihen studiert werden, bevor sie dann das einzelne Bild selbst erreichen. Während aber in der früheren kinematographischen Form, die Digitalisierung des Sichtbaren ein Phänomen der Beziehung von Bildern untereinander ist, sich zwischen Bildern vollzieht, dringt sie mit dem elektronisch-digitalen Bild, in den Bildkader selbst ein, der aufhört, eine stabile und kontinuierliche, nur ganzheitlich gegebene und nicht weiter zerlegbare Einheit zu sein.⁶

Für Engell ist der Film eine erste Form der »Digitalisierung des Sichtbaren«, die allerdings noch durch Intervalle als zeitliche Beziehungen zwischen gerahmten Bildern vollzogen wird. Mit der Digitalisierung vom filmischen Bewegtbild zum elektronischen Fernsehbild vollzieht sich ein Wandel vom *Rahmen* zum *Punkt* als zeitlichem Formprinzip des Bildes. In ganz ähnlicher Weise hatte auch Deleuze

2 Lorenz Engell, »Die Liquidation des Intervalls. Zur Entstehung des digitalen Bildes aus Zwischenraum und Zwischenzeit«, in: Ders., *Ausfahrt nach Babylon. Essays und Vorträge zur Kritik der Medienkultur*, Weimar, 2000, S. 183–207.

3 Vgl. Ebd., S. 184.

4 Vgl. Ebd., S. 184.

5 Vgl. Ebd., S. 185–192.

6 Ebd., S. 184f.

davon gesprochen, dass elektronische Bilder einer »fortlaufenden Reorganisations« unterworfen sind, »bei der ein neues Bild aus einem beliebigen Punkt des vorhergehenden Bildes entstehen kann«.⁷

Auf den Wandel vom Rahmen als zeitlichem Formprinzip des Bewegtbildes zum Bildpunkt weist auch die Videotheoretikerin Ina Blom hin. Sie hebt hervor, dass der Rahmen des elektronischen Bewegtbildes weniger räumlich, sondern zeitlich bestimmt ist. Es handele sich um eine Art *Zeitrahmen* der Aktivität des Kathodenstrahls, der aus Bildpunkten und Bildzeilen ein Fernsehbild erzeuge.⁸

Die Existenz des Fernsehbildes als Punktbild hat entscheidende Konsequenzen für dessen medienspezifische Zeitlichkeit. Mit dem Fernsehbild, so Engell, beginne sich das Bild von einer »Dominanz der Raumauffassung des Intervalls und zu einer temporalen Auffassung des Intervalls hin zu entwickeln«.⁹ Und dies hängt mit der Existenz des Fernsehbildes als mikrozeitlich-ereignishaft Konfiguration aufleuchtender und zugleich wieder verlöschender Bildpunkte zusammen:

Denn niemals sind alle Bildpunkte auf einmal sichtbar. Sie werden in zeitlicher Sukzession aufgetragen; das Bild aber wird ganzheitlich und simultan aufgenommen. Es besteht für die Wahrnehmung offenbar aus Intervallen zwischen den Bildpunkten. Das Dazwischen der Bildpunkte bildet sich tatsächlich weniger im Raum als in der Zeit.¹⁰

Die titelgebende *Liquidation* des Intervalls, lässt sich entweder im Sinne eines *Verschwindens* des Intervalls in der Punktstruktur des Bewegtbildes oder als eine zeitliche *Verflüssigung* seines zeitlichen Formwandels verstehen. Für Engell zeigt sich die intensivierte temporale Formdynamik bewegter Bilder insbesondere ästhetisch in den Formen der Bildübergänge und damit erneut mit Bezug auf das Intervall. Während der Film instabile Bildphänomene, wie Doppelbelichtungen und Überblendungen, dem stabilen, kadrierten Bild erst nachträglich hinzufügen müsse, sei das elektronische Bild eher darum bemüht, die Dynamik seiner zeitlichen Umformung einzugrenzen.¹¹ Weil elektronische Bilder aus dem Aufleuchten und Verschwinden einzelner Bildpunkte entstehen, kenne das elektronische Bild nur offene und »grenzunscharfe« Bilder, so Engell. Bei den Bildübergängen des elektronischen Bildes nehme deshalb das »Ineinander- und Auseinanderfließen der Bilder mehr Raum und Zeit ein, als die Bilder selber«. Diese Dynamik einer fließenden, zeitlichen Umformung setzt sich für Engell mit dem digitalen Bild

7 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a./M., 1997, S. 339f.

8 Vgl. Ina Blom, *The Autobiography of Video. The Life and Times of a Memory Technology*, Berlin, 2016, S. 99.

9 Engell, »Die Liquidation des Intervalls«, 2000, S. 193.

10 Ebd., S. 193.

11 Vgl. Ebd., S. 197.

fort. Es sei »nichts anderes als ein Potential fortlaufender Umgestaltung«¹² und müsse deshalb stärker mit Bezug auf die Prozesse seiner Produktion, Verarbeitung und Verbreitung beschrieben werden. Digitale Bilder existierten »weniger als Bilder denn als Prozesse.«¹³

Für Engell zieht die »Liquidation des Intervalls« auch Veränderungen nach sich, die den praktischen Umgang mit Bildern betreffen und dabei weitere Parallelen zwischen elektronischen und digitalen Bildern und Bildkulturen erkennen lassen. Das *Zapping* des Fernsehens und den Mausclick versteht Engell beispielsweise als neue Zugriffsmodi auf virtuelle Bildströme oder Bildebenen, die mit dem aktuellen Bild koexistieren.¹⁴ Wie Engell hervorhebt, bringt die neue Zeitlichkeit und punktuelle Adressierbarkeit des Bildes, wie schon bei Deleuze deutlich wurde, auch neue Formen der Kontrolle mit sich. Diese spielen auch für die ökonomische Verwertung des digitalen Bildes eine wichtige Rolle, wenn es beispielsweise darum gehe, Zugriffs- und Betrachtungszeiten festzulegen.¹⁵

Lorenz Engells Ausführung zur *Liquidation des Intervalls* erweitern den Blick auf die neuen Zeiterfahrungen und Zeitlogiken, die sich aus der technisch-materiellen Prozessualisierung des Bewegtbildes ergeben, welche mit dem elektronischen Fernseh- und Videobild einsetzt. In den beiden folgenden Analysen soll näher untersucht werden, wie sich die veränderte technische Zeitlichkeit des elektronischen und digitalen Bewegtbildes auf die Zeiterfahrung in der Wahrnehmung und im Umgang mit Bewegtbildern auswirkt. Dabei steht *Video* als eine spezifische mediale Form des elektronischen Bildes und dessen elektromagnetisches Gedächtnis im Vordergrund sowie Fragen nach der Verschränkung menschlicher und technischer Wahrnehmungs- und Erinnerungsprozesse.

Bei *Flotel Europa* handelt es sich um einen aus dem Bildmaterial beschädigter VHS-Kassetten montierten Dokumentarfilm, der zeigt, wie Geflüchtete auf einem schwimmenden Flüchtlingsheim im Hafen von Kopenhagen ihre alltäglichen Lebensumstände dokumentieren. Hier bringt Video in seiner analog-elektronischen Form als VHS-Kassette spezifische Formen einer instabilen Bildlichkeit hervor, die der Regisseur Vladimir Tomic zum ästhetischen Prinzip seines Films erhebt. In der Analyse stehen neben der technischen Instabilität der Bilder insbesondere die Zeitlichkeit der Bildpraktiken der Geflüchteten im Vordergrund, die durch die leicht handhabbare VHS-Kamera ermöglicht werden, sowie Formen einer haptischen Bildlichkeit, die bei den Zuschauenden ein ambivalentes Mitempfinden von Flucht- und Exilerfahrungen erzeugen.

12 Engell, »Die Liquidation des Intervalls«, 2000, S. 197.

13 Ebd., S. 198.

14 Vgl. Ebd., S. 200.

15 Vgl. Ebd., S. 202.

Die TV-Dokumentation *Meine Flucht* greift auf Videos in ihrer digitalen Form zurück, auf die Handyvideos, mit denen Geflüchtete die Wege und lebensbedrohlichen Situationen ihrer Flucht mit dem Smartphone in der Hand dokumentiert haben. Hier geht es in der Analyse um die relationale Bildpraxis des Filmens mit dem Smartphone als eine anthropomediale Verschränkung von menschlicher und technischer Wahrnehmung und die ästhetischen Freiräume, die sie eröffnet. Anhand der temporalen Ästhetik des *Live* soll auf die ästhetische Dimension der performativ-prozessualen Produktion medialer Echtzeit eingegangen werden. Die Analysen stellen somit analoges und digitales Video einander gegenüber, um aus einer kontrastiven und konturierenden Analyse die zeitlichen Veränderungen einer digitalen Bildkultur herauszuarbeiten.

3.2 Analyse: Exilerfahrung auf VHS – »Flotel Europa«

Die Videos, aus denen sein Film *Flotel Europa* (2015) besteht, sind genauso beschäftigt und verblichen wie seine eigenen Erinnerungen, so formuliert es der Regisseur Vladimir Tomic.¹⁶ In den Neunzigerjahren bricht das ehemalige Jugoslawien in einem blutigen Bürgerkrieg zusammen. Millionen Menschen fliehen, darunter auch Tomic mit seiner Mutter und seinem Bruder. Ein vorläufiges Zuhause finden sie schließlich auf einem schwimmenden Wohncontainer im Hafen von Kopenhagen, den dessen Bewohner mit bitterem Humor als »Flotel Europa« bezeichnen. Fest an der Kaimauer vertäut und doch getrennt von der neuen Heimat an Land, ist das »Flotel Europa« so etwas wie eine schwimmende Metapher für die instabile Lebenssituation der Geflüchteten. Etwa tausend Menschen verschiedener ethnischer und religiöser Zugehörigkeiten müssen in dieser Flüchtlingsunterkunft auf engstem Raum zusammenleben. Jede Familie bewohnt eine Schiffskabine, gekocht wird auf kleinen Herdplatten in der ehemaligen Großküche. Etwas mehr Platz bieten auf dem »Flotel Europa« nur die Gemeinschaftsräume, die für Feste oder für gemeinsame Fernsehabe genutzt werden.

16 Die folgenden Informationen zur Entstehung dieses Films stammen aus Gesprächen mit dem Regisseur während eines Screenings auf der Berlinale 2015 und einem weiteren Screening an der ETH Zürich im März 2018.