

eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

Kino der Zukunft
Gregory J. Markopoulos

Markus Klammer, Maja Naef (Hg.)

Inhalt

Schutzumschlag: Filmstill aus: Gregory J. Markopoulos, *Through A Lens Brightly*: Mark Turbyfill, USA 1967, 16 mm, Farbe, Ton. Courtesy Temenos Archive, © The Estate of Gregory J. Markopoulos

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn).
Internet: www.fink.de

eikones NFS Bildkritik, www.eikones.ch.
Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel
Schriften:
Übersetzung und Fahnenkorrektur: Stephan Hauser, Basel
Korrektur: Kevin Strütt, Basel

© Gregory J. Markopoulos, *A Solemn Pause ...* (1971), The Estate of Gregory J. Markopoulos, Zürich
© P. Adams Sitney, *Markopoulos and the Temenos*, Oxford University Press, Oxford
© Erika Balsom, *Markopoulos and the »Comedy of Distribution«*, Columbia University Press, New York

Gedruckt mit Förderung der Walter A. Bechtler-Stiftung, Uster.

Printed in Germany Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN ###-#-####-####-#

Markus Klammer, Maja Naef

9 Einleitung

P. Adams Sitney

21 Markopoulos und das Temenos

Erika Balsom

73 Markopoulos und die »Komödie des Vertriebs«

Stefanie Bräuer

85 Gregory J. Markopoulos zu Mary Ellen Bute. Rezeptionsmomente im Zuge der Formierung einer Avantgarde

Rebekah Rutkoff

101 Chaos Phaos. Markopoulos und der kinematografische Entzug

Gregory J. Markopoulos

113 A Solemn Pause ...

Gregory J. Markopoulos

117 Ein feierliches Innehalten ...

Mark Webber

123 Bild, Schönheit und Gemeinschaft. Über *Ein feierliches Innehalten ...* (1971)

Markus Klammer

131 Bergsonschers Platonismus. Gregory J. Markopoulos' *Gammelion* (1968)

François Bovier

167 **Die kinetische Energie der Kader in Gregory J. Markopoulos’
Filmen**

Maja Naef

177 **Paradoxe Zeitlichkeit. Gregory J. Markopoulos’ Porträtfilm
Galaxie (1966)**

193 **Dank**

197 **Autorinnen und Autoren**

**Bergsonscher Platonismus.
Gregory J. Markopoulos'
Gammelion (1968)¹**

Markus Klammer

1

Der 55-minütige Film *Gammelion* (1968) ist eines der zentralen Werke im Schaffen von Gregory J. Markopoulos, auch wenn er von P. Adams Sitney, dem kenntnisreichsten und ausdauerndsten Kommentator der Arbeiten des Filmemachers, in seinem Standardwerk zur amerikanischen Filmavantgarde vergleichsweise kurssorisch behandelt wird.² Die Bedeutung von *Gammelion* liegt nicht zuletzt in der vorbereitenden Funktion begründet, die der Film für Markopoulos' Spätwerk *Eniaios* (1947–91) hat, ein filmisches Monument in 22 Zyklen von etwa achtzig Stunden Dauer, bestehend aus 167 Filmrollen.

Markopoulos' Arbeit an *Eniaios* beginnt mit einem radikalen Rückzug: In der ersten Hälfte der 1970er Jahre entschied er, keine neuen Filme mehr zu veröffentlichen und existierende Kopien vom Vertrieb zurückzuziehen. Zugleich entwickelte er eine Arbeitsweise, in der er die auf 16 mm-Umkehrfilm fotografierten Originale fast aller bis 1971 veröffentlichten, aber auch der später entstandenen Werke als Ausgangsmaterialien für die Montage von *Eniaios* verwendete.³ Er entnahm den bestehenden Filmrollen einzelne Kader oder Ausschnitte von nur wenigen Kadern Länge und bettete sie in unterschiedlich lange Strecken aus Schwarz- und Klarfilm ein, deren Dauer in der Projektion ihrerseits vom momenthaften Aufscheinen eines einzelnen weissen oder schwarzen Kaders bis zu vielen Sekunden reichen kann. So entsteht ein »syncopated beat«, ⁴ ein filmischer Puls, dessen freie Rhythmen aus Schwarz- und Klarfilm vom Aufleuchten statischer oder minimal bewegter Filmbilder punktiert werden.⁵ *Eniaios* hat keine Tonspur.

Es ist die für Markopoulos so charakteristische Desintegration des Dispositivs des Zelluloidkinos in seine konstitutiven Elemente, welche in *Gammelion* zum ersten Mal systematisch erprobt wird: das unbewegte, fotografische Einzelbild, das reine Weiss des von der Leinwand reflektierten Projektionsstrahls, das Schwarz der diesen Strahl mit einer Frequenz von 48 Hertz durchschneidenden Flügelblende.⁶

In *Gammelion* ebenso wie in *Eniaios* zerstört Markopoulos die kinematografische Illusion natürlicher Bewegung, indem er sie auf zwei Grundparameter zurückführt: die Stasis des fotografischen Einzelbildes und die reine, an keine Narration oder aufgezeichnete Bewegung von Menschen, Tieren, Pflanzen und Gegenständen gebundene Bewegung von Schwarz und Weiss. Freilich nimmt diese Arbeit in *Gammelion* eine ungleich pointiertere Form an als in dem mehr als achtsigmal so langen *Eniaios*. Vor allem aber fehlen dort die Passagen von Klarfilm: Stattdessen wird *Gammelion* von vielen hunderten Fades strukturiert, die Markopoulos im Brüsseler Labor von Meuter-Titra herstellen liess⁷ und die entweder von Schwarz nach Weiss oder von Weiss nach Schwarz verlaufen.

Es handelt sich mithin um keine klassischen Fade-ins oder Fade-outs, um Aufblenden oder Abblenden, die ihren Ausgang beziehungsweise ihr Ende in einem fotografischen Einzelkader nehmen, sondern um Fades in absolut gereinigter Form, die zwischen den Extremwerten des von uns wahrgenommenen Spektrums der Sichtbarkeit – Schwarz und Weiss – in einer rein qualitativen Bewegung vermitteln. Zwar beinhaltet *Gammelion* auch Passagen reinen Schwarzfilms, doch verleihen die rund tausend Fades mit ihrer jähren Veränderung des Helligkeitswerts – ein einzelner Fade dauert kaum eine Sekunde – dem Film im Zusammenspiel mit den statischen Einzelbildern ein Gepräge rasenden Stillstands, welches dem Spätwerk *Eniaios* fehlt, dessen zuweilen rasches, zuweilen niederfrequentes Pulsen allein durch die Montage von Schwarz- und Klarfilm entsteht.⁸ *Gammelion* hingegen weist gleich drei miteinander verflochtene rhythmische Ordnungen auf: erstens den hastigen Rhythmus der mehr oder weniger kurz aufblitzenden fotografischen Kader, meist statische, manchmal minimal bewegte Bilder von Gegenständen zeigend; zweitens den langen Rhythmus der Abfolge der Fades und der Passagen von Schwarzfilm über die gesamte Dauer des Films hinweg – wie in *Eniaios* ein Effekt filmischer Montage – und schliesslich die qualitative Veränderung der Helligkeitswerte der Fades, die sich im immer gleichen mechanischen Takt des Abspulens der Filmrollen vollzieht.

Zu diesen drei visuellen Ordnungen gesellt sich in *Gammelion* noch eine vierte, auditive Ordnung: Knapp nach der Hälfte des Films erklingt für sieben Minuten der zweite Satz aus der 1925 komponierten *Serenade* für Flöte, Violine, Viola, Cello und Harfe, op. 30 Albert Roussels. Neben der Musik enthält *Gammelion* das Geräusch von trabenden Pferden relativ am Anfang – nach etwa sieben Minuten – und ganz am Ende des Films sowie ein von Markopoulos selbst gesprochenes Zitat aus Rainer Maria Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, das nach knapp 17 Minuten ein erstes Mal und dann nach rund 45 Minuten wiederum ertönt, diesmal Wort für Wort von hinten nach vorne gesprochen: »To be loved means to be consumed. To love means to radiate with inexhaustible light. To be

loved is to pass away, to love is to endure.«⁹ Die Wendung, im Manuskript des *Malte* an den Rand geschrieben, lautet im deutschen Original: »Geliebtsein heisst aufbrennen. Lieben ist: Leuchten mit unerschöpflichem Öle. Geliebtwerden ist vergehen, Lieben ist dauern.«¹⁰ Sie wird ausführlich zu analysieren sein. Für den Augenblick ist festzustellen, dass Pferdetraben, Rilke-Zitat und Serenade eine lose spiegelsymmetrische Struktur bilden, die vom Geräusch über die menschliche Stimme zur Musik geht und wieder zurück.¹¹

2

Gammelion weist aber nicht nur auf *Eniaios* voraus, die Arbeit stellt in gewisser Weise auch eine Summe der vorangegangenen Werke der 1960er Jahre dar. Zu Beginn des Jahrzehnts war Markopoulos Gründungsmitglied der von Jonas Mekas ins Leben gerufenen New American Cinema Group gewesen. Ziel dieses Zusammenschlusses avancierter Filmemacher war es, die eigenen avantgardistischen Ansprüche nicht nur auf 16 mm-Film, sondern in grösseren Produktionsmassstäben auf 35 mm zu verwirklichen und damit ein breiteres Publikum zu erreichen, vergleichbar der Nouvelle Vague in Frankreich.¹² Nach dem Scheitern des an den gleichnamigen Roman von Elias Venezis angelehnten Spielfilmprojekts *Serenity* – das Material war 1958 in Griechenland auf 35 mm ohne Ton gedreht worden, 1961 war eine vorläufige Version des Films auf dem Festival of Two Worlds in Spoleto zu sehen gewesen – wandte sich Markopoulos jedoch rasch von den ursprünglichen Ambitionen der Gruppe ab.

Was folgte, war eine Radikalisierung der eigenen filmischen Praxis, die in Filmen wie *Psyche* (1947) und *Swain* (1950) ihren Ausgang nahm und 1963 in *Twice a Man* kulminierte. Diese Praxis, die der Künstler in seinen Texten ausführlich reflektiert und der er eine im Kern modernistische Programmatik zur Seite stellt,¹³ lässt sich wie folgt beschreiben: Reinigung des Mediums von allen unwesentlichen Elementen, Verzicht auf Schauspiel, Kostüm, synchronen Ton, vor allem aber Eliminierung einer konventionellen Filmhandlung. Stattdessen steht die Konzentration auf den »Film als Film«¹⁴ im Vordergrund, dessen Grundelement der einzelne Filmkader darstellt. An die Stelle einer möglichst ungebrochenen, mit technischen Mitteln in Kamera und Projektor erzeugten Illusion natürlicher Bewegung treten Filmbilder, die unmittelbar auf die Einzelkader des Zelluloidstreifens und auf die Arbeit des Montierens am Schneidetisch verweisen, »the celluloid itself which is projected on the screen«.¹⁵ Die Konstruktion aus Einzelbildern oder »Filmphrasen«¹⁶ von wenigen Kadern Länge soll das Werk von der doppelten Tyrannei einer linearen, auf Motiven und Handlungen von Figuren beruhenden Narration einerseits und einer linear ablaufenden, mechanischen Filmzeit andererseits befreien. Die von Markopoulos angestrebte temporale Organisation ist dagegen eine musikalische, in einer Pluralität von Rhythmen sich entfaltende.

Zu Beginn – etwa in *Psyche*, aber auch in *Swain* – kombinierte Markopoulos seine aus wenigen Einzelkadern zusammengesetzten Bildphrasen noch mit längeren Einstellungen durchaus erzählenden Charakters. Wie Sitney zeigt, kommt den Einzelbildphrasen, welche die längeren Einstellungen unterbrechen oder

an die Schnittstellen zwischen solchen gesetzt sind, nicht zuletzt ein rekapitulierenden Charakter zu. In raschem Durchlauf werden die Bilder aus den vorangegangenen Einstellungen aufgeblättert. Ist der Rhythmus dieser filmischen Reminiszenzen zunächst noch relativ getragen, nimmt er mit *Twice a Man* rasant an Geschwindigkeit zu.¹⁷ Jede Einstellung der beiden zentralen rekapitulierenden Cluster von Filmphrasen ist dort nur noch zwei Kader lang und erscheint für kaum mehr als eine Zehntelsekunde auf der Leinwand. In seinen rund um *Twice a Man* entstandenen Texten der frühen 1960er Jahre bindet Markopoulos die gedrängte Rekapitulation von Kadern auf der Ebene des Filmstreifens dezidiert an eine psychologische Funktion: Die kurzen Filmphrasen sind Ausdruck von »Gedankenbildern«.

»I wish to demonstrate by the film *Twice a Man*, a new narrative form which is based on very brief film-phrases used in clusters to evoke thought through imagery. What I call ›thought-images‹ thus holds both psychological and aesthetic charges.«¹⁸

Die Cluster kurzer Filmphrasen stehen für die Erinnerungen und Vorstellungen der in den längeren Einstellungen auftretenden Personen, sie sind in einem psychologisierenden Sinne narrativ. »[P]arallel with the stream-of-consciousness in literature«¹⁹ erschaffen sie ein filmästhetisches Äquivalent für subjektives Erleben. Die Filmphrasen erfüllen eine beinahe mimetische Funktion: Sie drücken das nichtlineare, akausale, gleichzeitige und massenhafte Auftauchen von Erinnerungen aus.²⁰

Twice a Man erweitert die Memorialfunktion der Einzelbildmontage systematisch um eine zukünftige, proleptische Dimension: Kurze Filmphrasen oder einzelne Kader können nun auch auf Zukünftiges verweisen, sei es auf filmischer Ebene als Vorwegnahmen noch folgender längerer Einstellungen oder sei es auf psychologischer Ebene als »Ahnungen« von Figuren.²¹ Damit deutet sich ein kinematografisches Zeitverständnis an, das Sitney ebenso treffend wie lakonisch als »atemporal construction«²² beschreibt und das in *Gammelion* seinen ersten und in *Eniaios* seinen späten Höhepunkt findet.

»Atemporalität« bedeutet in diesem Zusammenhang natürlich kein Ausserhalb der Zeit. Gemeint ist eine spezifische Organisationform filmischer Zeitlichkeit, die nicht nur durch die Auflösung linearer Handlungs- und Motivationsstrukturen gekennzeichnet ist, sondern auch auf der empirischen Ebene der Bewegung von Körpern die gewohnten Kausalverhältnisse durchbricht. Markopoulos entkoppelt die zeitliche Entfaltung der projizierten Filmbilder von der Mechanik der Aufnahme und des Abspulens des Zelluloidstreifens, schlägt das filmische Perzept auf der Leinwand von der getakteten, mechanischen Zeit der Kamera und des Projektors los. Die dadurch ermöglichte Zeitstruktur lässt sich als ästhetische Artikulation des Gedächtnisses und reinen Erinnerns eines Subjekts verstehen, wie es Henri Bergson in *Materie und Gedächtnis* beschreibt, eines Subjekts, das sich in Zuständen des Traums – befreit von den Anforderungen des Handelns, welche seine Vorstellungen regulieren – dem Strom aus der Vergangenheit herandrängender Bilder hingibt.²³

3

Es gehört zu den wichtigsten Einsichten Sitneys, wenn er – allerdings ohne Bezugnahme auf Bergson – feststellt: »The ultimate aspiration of Markopoulos' form has been the mimesis of the human mind.«²⁴ Auch *Gammelion* rechnet er zum Paradigma eines »model of the human mind«, selbst wenn die Gedächtnisfunktion hier nicht mehr bestimmend sei.²⁵ In diesem Punkt ist Sitney zu widersprechen: Das Problem eines kinematografischen Gedächtnisses ist in *Gammelion* und *Eniaios* virulenter denn je. Im Vergleich zum Frühwerk mit seinen unverkennbar surrealistischen Anklängen – man denke wiederum an *Psyche* oder *Swain* – ist seine Artikulation jedoch von einer inhaltlich-symbolischen auf eine mehr und mehr formale Ebene verlagert.²⁶ Auch kann die zugleich rekapitulierende und vorausweisende Dimension der Cluster mehr oder weniger kurz aufblitzender Kader, die Markopoulos in *Twice a Man* einführt, mit Bergson als eine wesentliche Dimension des Gedächtnisses verstanden werden. Denn in den Myriaden vergangener Bilder liegt auch die Freiheit, das eine oder das andere zu wählen, dieses eher als jenes als Modell einer gegenwärtigen Situation zugrunde zu legen.

Die entscheidende Verschiebung aber liegt nicht in der Akzentverlagerung von der Vergangenheit auf die Zukunft. Die Verschiebung, die sich in Markopoulos' Texten der zweiten Hälfte der 1960er und der frühen 1970er Jahre abzeichnet und in *Gammelion* Form gewinnt, ereignet sich im Übergang von einem psychologischen zu einem metaphysischen Verständnis des Films. »The forms of the future *film as film* must of necessity become Metaphysical.«²⁷ Der Film als Film – Markopoulos selbst spricht häufig im messianischen Futur – wird den Betrachtern Zugang zu einer höheren, gereinigten Wirklichkeit gewähren, die der Filmemacher mit Namen wie »Supreme Reality«,²⁸ »True Reality«,²⁹ »Gigantic Reality«³⁰ – im Unterschied zur »Human Reality« – oder schlicht »Eternity«³¹ belegt. Sie ist zugleich die Ebene idealer Schönheit. Der Ausdruck »the ideal beautiful[,] not the beautiful ideal«³² verweist auf die mächtige platonische Unterströmung in Markopoulos' Denken, die uns im Folgenden beschäftigen wird. Der Zugang zum Bereich höchster Realität und idealer Schönheit erfolgt nun nicht durch systematisches Nachdenken, sondern in der versenkten Anschauung des Films. »Intuition« – eine bemerkenswerte Parallele zu Bergson³³ – ist einer der Leitbegriffe des Künstlers.³⁴ Die in sich geschlossene Totalität des Filmwerks,³⁵ die aus alltäglicher Perspektive als blosses Chaos erscheinen mag, enthüllt sich dem kundigen Betrachter als Bild des »Chaos« im Sinne un- und über-menschlicher Natur,³⁶ als Bild der Totalität des Universums,³⁷ befreit von den aspektgebundenen Wahrnehmungsstrukturen endlicher Subjekte.³⁸ »Remaining within himself the filmmaker recognises the whole universe«,³⁹ formuliert Markopoulos. Es ist charakteristisch für seinen Modernismus, dass er die metaphysische, ideelle Dimension des Films mit seiner materiellen, medialen, handwerklich-technischen Seite verschaltet, eine Bewegung, die von der frühen Abstraktion in der Malerei etwa bei Piet Mondrian und Kasimir Malewitsch her vertraut anmutet. Die übermenschliche Realität des Films liegt für Markopoulos in den »single frames« des Zelluloidstreifens.

Diese Einzelbilder sind die Konstruktionselemente des Films, die allen Projektionen des alten zelluloidbasierten Kinos zugrunde liegen und damit jeglicher Filmwahrnehmung. Sie fungieren als generative Matrix der durch den Film vermittelten Bewegungsillusion, zugleich aber treten sie auf der Leinwand hinter diese Illusion zurück, sind in ihr gleichsam aufgehoben. Diese Tatsache, zusammen mit der fotografischen Stasis und Unveränderlichkeit der Kader, verleiht ihnen für Markopoulos das Gepräge platonischer Ideen: Die Auflösung von Handlungsstrukturen, die Zersetzung natürlicher Bewegung gipfelt in der ideellen Unbewegtheit des Einzelkaders. Was sich in der filmischen Projektion am Gängelband der getakteten Zeit des Projektors zu sehen gibt, ist auf dem Filmstreifen in seiner Totalität immer schon enthalten. Markopoulos hat seinen kinematografischen Platonismus 1967 in einer Paraphrase jener berühmten Stelle des *Timaios* auf den Punkt gebracht, in der es heisst, die Zeit sei »[e]ine Art veränderliches Bild der Ewigkeit«.⁴⁰ »Believing more and more in the truth inherent in Plato's dictum that time is the moving image of eternity [...]«⁴¹ Folgt man dieser Analogie, entspricht die Ebene des Zelluloidstreifens dem ewigen, unveränderlichen Seienden bei Platon, die Ebene der Projektion dem bewegten, veränderlichen, der Zeit unterworfenen Werdenden. Im Verhältnis zum Publikum rückt der Filmemacher selbst in die Rolle des platonischen Demiurgen ein. Er ist es, der die bewegten Erscheinungen der Projektion auf dem Schneidetisch festlegt, ordnet und komponiert.⁴²

Freilich ist die filmontologische Tiefenebene des Zelluloids und der unbewegten fotografischen Einzelbilder bei Markopoulos selbst eine geschaffene, hergestellte, und mit dem Bereich ungeschaffener Ideen Platons nur bedingt vergleichbar. Wie die Suture- und die Apparatus-Theorie der 1970er Jahre und jüngst Sulgi Lie jedoch gezeigt haben, ist die jeweils aktuelle Projektion des zelluloidbasierten Films – und hierin liegt ein Argument für die Stichhaltigkeit von Markopoulos' Platonismus – mit ihrer Genese absolut disjunkt, sie gehört einer fundamental anderen Ordnung an. Die in der Projektion auf der Leinwand zugängliche Welt des Films ist nicht direkt an Kamera, Montage und Projektor als die Instanzen ihrer Hervorbringung gebunden, sie verweist vielmehr auf einen radikalen Entzug, auf eine »abwesende Ursache«, wie Lie formuliert.⁴³

Jean-Louis Baudry hat die Projektionssituation des Kinos mit dem in Platons Höhlengleichnis beschriebenen Arrangement verglichen: »The arrangement of the different elements – projector, darkened hall, screen – [...] reproducing in a striking way the mise-en-scene of Plato's cave (prototypical set for all transcendence and the topological model of idealism) [...]«⁴⁴ Für Baudry ist das Kino der Ort einer notwendigen, strukturellen Täuschung: Das Zuschauersubjekt, mit Blickrichtung auf die Leinwand unbeweglich an den Kinostuhl gefesselt wie Platons Gefangene in der Höhle, nimmt die farbigen, bewegten, auf der Leinwand vorbeiziehenden Schatten wahr und hält diese Projektionen für die Wirklichkeit. Den Projektor in seinem Rücken sieht es nicht. Es sieht eine Welt, die auf es selbst hin geordnet ist, eine Welt, die für das Subjekt ist, eine Welt, die mit seinen eigenen Wahrnehmungsvollzügen identisch zu sein scheint, ja von der es sich phantasmatisch als Urheber wähnt. In Wahrheit aber folgt es einem montierten Ablauf vorgegebener »Blicke«.

Das Kino stellt für Baudry eine zutiefst ideologische Einrichtung dar. Die Realität des »Apparats« – das heisst der gesamten technisch-medialen Infrastruktur der projizierten Erscheinung, von der Kamera, Projektor, Zelluloidstreifen, Leinwand Schneidetisch oder der Kinosaal mit seiner räumlichen Gestaltung lediglich Elemente sind – die Realität des »Apparats« bleibt dem Subjekt notwendig verborgen, sie ist strukturell negiert. Insbesondere die Realität der statischen Einzelbilder mit ihren innerhalb einer Einstellung minimalen Differenzen wird nach Baudry in der Projektion zugunsten der Illusion natürlicher Bewegung unterdrückt. Auf der Ebene des Zelluloidstreifens gleiche der Film einem Schriftsystem, das von den Sinneffekten, die es erzeugt, verschleiert wird.⁴⁵ Baudry bezieht sich implizit auf die strukturalistische Sprachtheorie Ferdinand de Saussures, in der das Feld der Zeichen beziehungsweise »Signifikanten« durch kleinste Differenzen unter den Phonemen organisiert ist. Zwischen den unbewegten »Buchstaben« der einzelnen Filmkader und der aus ihnen resultierenden Bewegung entfaltet sich eine eigentümliche Dialektik von Erzeugung und Verbergung:

»The projection mechanism allows the differential elements (the discontinuity inscribed by the camera) to be suppressed, bringing only the relation into play. The individual images as such disappear so that movement and continuity can appear. But the movement and continuity are the visible expression (one might even say the projection) of their relations derived from the tiny discontinuities between the images.«⁴⁶

4

Baudrys Ausführungen sind durchwoben mit Theoremen des Poststrukturalismus und der Semiotik einerseits und einer neomarxistischen Ideologiekritik im Gefolge Louis Althussters andererseits. Seinen Analysen ist die ästhetische Forderung inhärent, die Ausblendung der Basisebene des Films, des »Apparats«, des Zelluloids zu suspendieren und diese in der filmischen Projektion selbst erscheinen zu lassen, Bewegungsillusion und filmische Narration wenn nicht zu zerstören, so doch in ihrer Bedingtheit durch das kinematografische Dispositiv vor Augen zu führen, die Produktionsbedingungen im Produkt auszustellen. Man kann die Geschichte, Verfahren und Ziele der Filmavantgarde nach 1945 in ähnlichen Termini formulieren. Der Filmemacher Hollis Frampton hat dies – mehr oder weniger zur selben Zeit wie Baudry – in seinem programmatischen Essay *For a Metahistory of Film* getan, erstmals erschienen im September 1971 in Artforum.⁴⁷

Obwohl er selbst einen ausgeprägten Hang zu spekulativer Theoriebildung besass, ist Markopoulos' Abneigung gegen intellektualistische Zugriffe auf sein eigenes Werk und auf den Avantgardefilm im Allgemeinen notorisch. Den »clever intellectual« sieht er neben dem völlig amüsischen Individuum als Hauptfeind des avancierten Filmemachers,⁴⁸ für strukturalistische Ansätze hat

er – ganz gegen Sitneys historische Verortung *Gammelions* als »structural film« – nur Verachtung übrig: »Structuralist lies will disappear like so much smoke; for it is the sparks of a fire that count.«⁴⁹ Mehr noch, der raffinierte Anti-Platonismus Baudrys ist bei Markopoulos – trotz aller Nähe der analytischen Befunde auf deskriptiver Ebene – geradezu auf den Kopf gestellt: Ersterem dient das Höhlengleichnis – durchaus im Sinne Platons – als Modell für die inhärent ideologische Verfasstheit des Kinos. Diese soll nun – gegen Platon – in Richtung der technisch-materialistischen Substruktur der Projektion überwunden werden. Markopoulos hingegen begreift die Ebene des Zelluloidstreifens und der Einzelkader selbst als eine platonische Dimension von »wahrer Wirklichkeit«, idealer Schönheit und Vollkommenheit. Er stimmt jedoch mit Baudry überein, dass die wesentliche Tiefenschicht des Films im Erzählkino systematisch unterdrückt werde und nur durch radikale Weisen des Filmemachens erschlossen werden könne – im Fall von Markopoulos seiner eigenen und derjenigen seines langjährigen Gefährten Robert Beavers.

Der Ideologiekritik der Apparatus-Theorie setzt Markopoulos eine deutlich konservativere, metaphysische, in gewissen Aspekten problematische Bestimmung des »film as film« entgegen als eines asketisch-mystischen Geschehens. Den Filmemacher sieht er als einen »Arzt der Bilder«, »a physician of images«⁵⁰ – die Figur des Heilgottes Asklepios und Elemente seines Kults durchziehen die Filme und Texte des Künstlers –, welcher die Filmbetrachter in seinen Werken nach und nach auf die Wahrheitsebene der einzelnen Kader und ihrer musikalischen Organisationsprinzipien führt, vergleichbar der Rolle des Philosophen bei Platon, ihnen eine unmittelbare Anschauung der »Supreme Reality« des Zelluloids in der Projektion ermöglicht. Der asketische Aspekt liegt in der Notwendigkeit der wiederholten Übung beim Sehen der Filme, im unabdingbaren Beharrungs- und Durchhaltevermögen angesichts des »horror of the celluloid«,⁵¹ vor allem aber in der konkreten Organisation filmischer Wahrnehmung als Initiation: Der positiven Fülle der Perception der Einzelkader in der Projektion korrespondiert ein Akt der Reinigung, der Reinigung der Wahrnehmung und des Gedächtnisses von der Befleckung durch massenmedial distribuierte Bilder, »a cure of media pollution«,⁵² wie Sitney sich ausdrückt, der Reinigung von der ungebührlichen Verflechtung des Films mit anderen Künsten, schliesslich eine Reinigung des Wahrnehmungsvollzugs auf formaler Ebene: Destruktion der Gewohnheiten und Illusionen des natürlichen Sehens, »Ent-Lernung«, »Unlearning«⁵³ dieser Gewohnheiten, um die statische ideelle Wirklichkeit des Zelluloids hinter den bewegten Filmbildern auf angemessene Weise erfassen zu können.

Gammelion beginnt mit einer Folge reiner Fades von Schwarz nach Weiss und von Weiss nach Schwarz, die ohne dazwischengeschaltete Bilder für mehr als zwei Minuten über die Leinwand rasen. Dieses »Bombardement«⁵⁴ mit Fades hat einen propädeutischen Zweck. Es dient der Ent-Lernung der natürlichen Wahrnehmungsgewohnheiten, es löscht den Bilderschutt des Alltags und bereitet auf das Kommende vor. Nach einiger Zeit blitzen zwischen den Fades überbelichtete Bilder von wenigen Kadern Länge auf, die nichts zeigen als grelles, unreines Weiss.⁵⁵ Etwa ab der vierten Minute treten kürzeste Bilder von Wolken an deren

Stelle. Die ersten identifizierbaren Gegenstände *Gammelions* sind ihrem Wesen nach unbeständig, amorph, fortwährender Veränderung anheimgegeben. Danach kommen Felsen, ein Fresko des Schlosses, Erde, Vegetation, Felsen, Moose, als richtet sich der Blick des Films vom Himmel auf die Erde, tauche von einer überirdischen in eine irdische Sphäre.

Der inspirierte Filmemacher ist bei Markopoulos als Hirte und Führer des Publikums vorgestellt, begabt mit »übermenschlicher Anschauungskraft«, »superhuman intuition«.⁵⁶ Das Publikum kann nur nachvollziehend folgen. Die kantische Unterscheidung aus der *Kritik der Urteilskraft* zwischen dem Genie und den lediglich »großen Köpfen«, die nachträglich Regeln aus dem Geniewerk destillieren, scheint hier immer noch wirksam.⁵⁷ Gemäss einem absoluten Primat der Produktionssphäre trennt Markopoulos scharf zwischen dem Schaffenden, der allein über die Erfahrung der Komposition des Films aus den wahren Elementen der Einzelbilder verfügt, und den Vielen, von denen nur ganz wenige zu einem adäquaten Verständnis des Films zu gelangen vermögen. Eine »unermessliche Schranke« trennt die Betrachter vom Film als Film.

»However, the fact that the moving picture is never in actual movement has never been considered by the film spectator. This one immeasurable barrier has prevented the film spectator from understanding not only what the nature of *film as film* is, but has prevented him from understanding, also, the Nature of what he is constantly being subjected to by the various types of films which he views.«⁵⁸

Markopoulos geht sogar so weit, dass er »die natürliche Funktion des Betrachters« über die Unfähigkeit definiert, Künstler zu sein, das heisst die Produktionssphäre des Werks zu begreifen.

» Now I would seriously question whether the spectator (and by spectator I mean the natural function of the many who are not capable of being artists) before a painting, a theatre piece, a novel, an opera, a happening, a telecast, a film ever questions the event within.«⁵⁹

In dieser Situation wächst dem Filmemacher die anagogische Aufgabe zu, die Betrachter aus ihrer Befangenheit in der alltäglichen Wahrnehmung zu reissen, sie ästhetisch zu bilden, die wenigen unter ihnen, die dazu fähig sind, durch die Struktur und in der Anschauung der Werke selbst zum Verständnis der Rhythmen und Muster der Komposition der Einzelkader in der Projektion zu führen. Die prophetische Emphase des Zukünftigen, Kommenden ist direkt an diese Arbeit der Erziehung zur Avantgarde geknüpft. Zugleich spricht sich hier ein Elitismus aus, dessen Wurzeln nicht nur zu Platon, sondern auch zur Tragödienschrift Nietzsches zurückreichen.⁶⁰

Es gilt nun, das eben dargelegte Modell eines kinematografischen Platonismus zu ergänzen und zu komplizieren. Denn auch für Markopoulos besteht der Film nicht einfach aus einem Fries statischer Einzelbilder. Die Dimension der Bewegung gehört unabdingbar auch zum Film als Film. Es handelt sich allerdings um eine besondere Art der Bewegung, die sich nicht am Takt der gemessenen, quantifizierten Zeit orientiert und nicht als einfache Ortsverlagerung eines Körpers von A nach B verstanden werden kann. Diese Bewegung und die mit ihr verbundene Zeitstruktur soll im Folgenden anhand einer detaillierten Lektüre *Gammelions* einerseits und einer Auseinandersetzung mit der Philosophie Bergsons andererseits erschlossen werden.

Die Referenzen auf Platon durchziehen sichtbar Markopoulos' Schriften und sein kinematografisches Werk. Gleich zwei frühe Filme tragen die Namen platonischer Dialoge, *Lysis* (1948) und *Charmides* (1948). Markopoulos erwog, mehrere Zyklen aus *Eniaios* nach Dialogen Platons zu benennen. Erst kürzlich hat Sitney die Platon-Rezeption des Künstlers rekonstruiert und den nicht zu überschätzenden Einfluss des Denkers auf dessen Schaffen ebenso betont wie den freien und idiosynkratischen Umgang, den Markopoulos mit platonischem Gedankengut pflegte.⁶¹ Dagegen finden sich praktisch keine direkten Bezüge auf Bergson. Einen wichtigen Hinweis gibt der Dichter, Choreograf und bildende Künstler Mark Turbyfill, dem Markopoulos 1967 ein vollständig in der Kamera geschnittenes, 15-minütiges Filmporträt widmete und der die Erfahrung des Drehs und der Arbeitsweise des Filmemachers in einem Artikel desselben Jahres in bergsonischen Termini fasste.⁶² Der Idealismus Platons und die bergsonsche Philosophie des Werdens mit ihrer Überwindung der Dualität von Geist und Materie sind aus philosophischer Perspektive nur schwer miteinander in Einklang zu bringen. Unvereinbarkeiten in philosophisch-systematischer Hinsicht sind jedoch nicht gleichbedeutend mit Unvereinbarkeiten im Ästhetischen. Wie zu zeigen sein wird, lässt sich Markopoulos' Schaffen mit Gewinn als Artikulation eines eigentümlichen bergsonischen Platonismus verstehen. Die scheinbare *contradictio in adiecto*, die man in den Gegensatz von Stasis und Werden übersetzen kann, wird sich dabei nicht als kontradiktorischer Widerspruch zeigen, sondern im Gegenteil als jene Spannung erweisen, die das markopouloussche Werk in Atem hält.

Die Entstehungsbedingungen von *Gammelion* sind ausführlich dokumentiert, nicht zuletzt durch den Künstler selbst.⁶³ Der Film wurde im Sommer 1967 an zwei Tagen auf dem Castello di Roccasinibalda südlich von Rieti gedreht, einer Feste des 10. Jahrhunderts, die im 16. Jahrhundert in den Besitz der Familie Cesarini gelangt und nach dem Sacco di Roma nach Plänen von Baldassare Peruzzi im manieristischen Stil umgestaltet worden war. Markopoulos betont, der Grundriss des Schlosses weise die Form eines Adlers auf.⁶⁴

1961 besuchte er den Ort ein erstes Mal im Zuge der Teilnahme am Festival of Two Worlds und war tief beeindruckt. Wenig später verfasste er in New York ein Drehbuch – sein letztes im konventionellen Sinn – nach der surrealistischen Erzählung *Au Château d'Argol* (1938) von Julien Gracq. Dieser Text mit

seinen Anklängen an den Schauerroman des 18. Jahrhunderts ist voll düsterer, sado-masochistischer Gewalt. Er handelt auf einem bretonischen Schloss und erzählt die verschlungene Beziehung zweier Jugendfreunde, in homoerotischer Hassliebe verbunden, und einer jungen Frau, die mit zwei Toden endet. Das Drehbuch wurde letztlich verworfen, nachdem Gracq es als »zu esoterisch« abgelehnt hatte.⁶⁵ Motivische, atmosphärische und formale Elemente der Erzählung finden sich aber in *Gammelion* wieder: die Polarität zwischen den massiven Mauern des Schlosses und den variierenden Stimmungen des durch die Fenster einfallenden Lichtes – im Film Metapher für die Kamera selbst –, die Konzentration auf Details, die fragmentierte Handlung, die Elision erläuternder und vermittelnder Passagen. Damit folgt auch *Gammelion* einem bekannten Muster in Markopoulos' Gebrauch literarischer Vorlagen: Sie werden ausgesprochen selektiv verwendet, vergleichbar der Art, wie der Künstler am Schneidetisch mit aufgenommenem Filmmaterial umgeht, dem er ganz bestimmte Kader und Kaderreihen entnimmt.

Nach der Ablehnung durch Gracq plante Markopoulos dann 1966, Szenen eines anderen Films – *Eros, O Basileus* (1967) – auf Roccasinibalda zu drehen, jenes Films, in dem der junge Robert Beavers – gebadet ins rötlich-gelbe Licht einer Lampe – als nackter, von Sehnsucht entflammter, imaginäre Pfeile verschießender Liebesgott zu sehen ist. Die Arbeit wurde schliesslich zur Gänze in der Bowery in der Wohnung des Malers John Dowd aufgenommen. Das Thema der Liebe aber ist auch in *Gammelion* zentral, wie noch auszuführen sein wird, wenn auch nicht als Begehren der Schönheit eines jugendlichen Körpers im Glanze seiner Gliedmassen, sondern als ein gereinigtes, nichtobjektbezogenes, metaphysisches Begehren.

Wie Markopoulos berichtet, hatte er nur 270 Fuss 16 mm-Film zur Verfügung, als er sich von Rom aus mit Stativ, Belichtungsmesser, Tageslichtfilter und einer geliehenen Bolex-Kamera nach Roccasinibalda aufmachte, das entspricht etwas über sieben Minuten Laufzeit bei einer Aufnahmegeschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde.⁶⁶ Die Materialknappheit und die allgemeine Knappheit der ökonomischen Mittel sind in *Gammelion* zum Prinzip erhoben, welches den Bruch mit den Produktionsbedingungen des hochgradig arbeitsteiligen, hochgradig technisierten kommerziellen Kinos unterstreicht und in der ästhetischen Erscheinung des Films Niederschlag findet. Es würde keine Schauspieler, keine Kostüme, keine wechselnden Schauplätze, vor allem aber keine Retakes geben, keinerlei Verschwendung von Filmmaterial.⁶⁷

Von der Kargheit der Mittel versprach sich Markopoulos eine reinere Form des Bildes. Das knappe Filmmaterial schien ihm eine Verwendung des Einzelbildmechanismus der Bolex nahezulegen, mit dem sich die individuellen Kader wie mit einem Fotoapparat jeweils separat belichten liessen. Doch dieser Mechanismus funktionierte nicht – derart arm waren die Mittel, möchte man sagen. Also nahm der Künstler jeweils kürzeste zusammenhängende Filmphrasen von einem knappen Fuss Länge beziehungsweise rund eineinhalb Sekunden Dauer auf.⁶⁸ Markopoulos selbst verweist auf die unmittelbare Verbindung zwischen künstlerischer Reinheit, Armut an Filmmaterial und einer Ästhetik der statischen Einzelkader, »the short, miraculous, static metaphors of the visuals«,⁶⁹ die *Gammelion* in paradigmatischer Weise verwirklicht:

»[...] I have only two rolls of film. And these two rolls of film must be as precious to me as the wax of light flickering on the hard desk of the *poorest* of writers. Truly then, I am seeking a manner of telling what it is I must say by using a *purser* form of image than I have in the past. Particularly grateful am I to those who say my work is *static*. For now, they will see what will seem to them *even more static*.«⁷⁰

Am Nachmittag des ersten Tages hielt Markopoulos den Weg zum Schloss fest, viele der angeblich 365 Räume des Gebäudes, die beiden manieristischen Freskenzyklen des 16. und die Landschaftsveduten des 18. Jahrhunderts, schliesslich die Wehrgänge auf den Festungsmauern und Türmen. Am Morgen des zweiten Tages herrschte besseres Licht, so filmte er einige Zimmer und Fresken, die er am Vortag der Dunkelheit wegen mit teilweise 12 Bildern pro Sekunde aufgenommen hatte, ein zweites Mal unter den Strahlen der Morgensonne: »Inspection of the film rolls later proved that both shots would be used.«⁷¹ Im Unterschied zum kommerziellen Retake ging es Markopoulos nicht um die Wiederholung zur Erlangung einer verbesserten Version ein und desselben, sondern um qualitative Differenzen des Lichts in der Beleuchtung der einzelnen Kader, die als solche Eingang in *Gammelion* finden würden. Es folgten der Garten, Aufnahmen des Schlosses vom umgebenden Dorf aus, dann ein Tal mit prächtigen Pappeln. Am dritten und letzten Tag begab sich der Künstler in ein weiteres Tal mit einem idyllischen kleinen Wasserfall, der auch im fertigen Film zu sehen ist.

6

Die in Rocasinibalda gesammelten kurzen Filmphrasen von insgesamt sieben Minuten Länge zerlegte Markopoulos am Schneidetisch in kleinste, oft nur einen einzigen Kader umfassende Einheiten – statische, für Sekundenbruchteile aufblinkende Bilder in der Projektion des Films – und kombinierte sie zum einen mit kürzeren und längeren Strecken von Schwarzfilm – von einzelnen Frames bis zu einer halben Minute Länge –, zum anderen aber mit rund tausend im Labor gefertigten Fades von reinem Schwarz in reines Weiss und von reinem Weiss in reines Schwarz. Auf diese Weise erreichte der Film eine Gesamtdauer von 55 Minuten. Die Sequenz der fragmentierten Bilder des fertigen Werks entspricht nicht der Reihenfolge, in der sie aufgenommen wurden. Sitney beschreibt den Ablauf *Gammelions* einigermassen lakonisch:

»As the screen slowly winks from light to dark and the reverse, tiny shots –sometimes just single frames – are interjected of [sic!] the landscape around the castle. We gradually move closer and closer to it, view the corridors, glimpse a nude couple in the frescoes, and then move outside again.«⁷²

Nicht nur vereinfacht er mit wenigen Strichen das komplizierte Gefüge des Films, er unterstellt auch eine Art pseudotouristischer Resthandlung, welche die separierten Kader aneinanderbindet: der Besuch des Kastells, Annäherung und

Abschied. Dieser Befund ist nicht falsch, doch wird die unterstellte Linearität in *Gammelion* deutlich gebrochen: Bereits in den ersten zehn Minuten, die nach Sitney die »Landschaft rund um das Schloss« zeigen, finden sich wiederholte Aufnahmen eines Freskos aus dessen Innenraum sowie Bilder, die von hoch oben auf den Zinnen der Burg selbst die umgebende Ebene sehen lassen, Bilder, wie sie ganz am Ende von *Gammelion* wiederkehren werden. Noch in Minute 50 – lange nach dem »Verlassen« der Räumlichkeiten des Schlosses – verschränken doppelbelichtete Kader Inneres und Äusseres der Feste. Vor allem aber werden die mittleren Passagen, welche zwischen Minute 28 und Minute 42 Innenräume und fluchtende Gänge zeigen, immer wieder von extrem nahsichtigen Bildern und Bilderfolgen einer aufgeblühten roten Blume – wohl einer Dahlie – umspielt, einer Bewohnerin der freien Natur. Diese ist in qualitativ subtil variierten Zuständen wiedergeben: Zuweilen erscheint die Blüte heller, zuweilen dunkler, zuweilen näher, zuweilen ferner. Zuweilen sind die Aufnahmewinkel minimal verändert. Manchmal ist die Blüte der roten Dahlie schärfer, manchmal unschärfer bis zu einem Grad, an dem ihr Rot in den ganzen Kader ausgeblutet zu sein scheint.

Es ist daher nötig, Sitneys Ekphrase von der narrativen auf eine sinnbildliche Ebene zu verschieben. Die »Handlung« *Gammelions* erscheint dann als eine Allegorie des Films als Film, des Films, der auf seine Produktionsbedingungen, auf die Ebene der Einzelkader, auf Schneidetisch, auf Kamera und Projektor bezogen ist, des Films, der nur den Film selbst zum Thema hat. *Gammelion* führt vom hellen Aussenraum ins enge Dunkel von Zimmern, Gängen, Torwegen, um dann wieder ins Freie zu treten. Jenes Dunkel wird von gleissenden, scharf geschnittenen Lichtstrahlen durchzogen, einfallend durch die baulichen Öffnungen der Fenster, Türen und Tore. Wie der Filmstreifen durch das Vorführgerät bewegt sich die Szenerie *Gammelions* durch von Lichtstrahlen durchquerte Kammern, so dass Projektionen entstehen. Häufig sind dies die verzerrten Schatten von Fensterkreuzen auf den Böden oder die Umrisse der Öffnungen selbst, durch die das Licht einfällt und gebündelt wird. Zugleich stehen diese Räume für das Innere der Kamera, für den Ort der Genese der Kader auf dem Zelluloid. Die geöffnete rote Dahlie verkörpert dieses doppelte Aufblühen und Anschliessen der Bilder in der Silberschicht des Filmstreifens und in der kinematografischen Projektion. Im Essay *The Intuition Space* unterscheidet Markopoulos drei Arten des Lichts, die in einem vierten, filmisch-metaphysischen Licht konvergieren. Dieses Licht hat in der roten Dahlie aus *Gammelion* bildlichen Ausdruck erlangt.

»There are always secret laws, but obvious secret laws: the light which records and photographs; the light which develops; and, the light which projects. But a fourth light or source must exist which comprehends what the other three have merely appeared to capture. [...] It could be speed. A speed measurable in Time itself [...].«⁷³

Die Engführung von Metaphern des Blühens mit Überlegungen zum filmischen Medium findet sich oft in Markopoulos' Schriften.⁷⁴ Wiederholt

verwendet er Blüten in seinen Filmen, um Zustände des Pathos, der Hingabe und Verwundbarkeit auszudrücken, etwa die Rosenblüte, die in *Ming Green* (1966) in seiner New Yorker Wohnung zu sehen ist und in Resonanz zur Fotografie seiner Mutter tritt, welche den Film beschliesst. In *Gammalion* ist die Empfänglichkeit und Verletzlichkeit des Films als lichtempfindliches Medium selbst gemeint.

Hieran knüpft sich eine weitere bemerkenswerte Korrespondenz zu Gracqs surrealistischer Erzählung, die dem Film als Ausgangspunkt diene: Deren geheime Bedeutung kreist um einen Stich, der in altdeutscher, dürerscher Manier die Schlusszene von Richard Wagners *Parsifal* zeigt: Der endlich mitleiderfüllte Ritter schliesst die Wunde seines Oheims mit dem heiligen Speer, der sie schlug. Im Stich sind Speer und Wunde fetischistisch überhöht, »spitze Sonnenstrahlen«,⁷⁵ »Strahlen eines unlöschbaren Feuers«⁷⁶ umzucken sie, während das eigentliche Personal der Szene verblasst. Der perverse Schluss, den die Darstellung nahelegt und der von den beiden männlichen Protagonisten des Textes auch gezogen wird, lautet: Es geht nicht darum, die Wunde zu schliessen, im Gegenteil, als Quelle einer überirdischen Glut muss sie auf ewig offengehalten werden, ja muss sie auf anderen Körpern reproduziert werden. Auf charakteristische Weise lässt sich Markopoulos, wie Gracq ein Verehrer Wagners, von dessen bizarrer Phantasie inspirieren: Er kehrt sie ins Formale und bezieht sie auf den Film selbst. Die »Strahlen eines unlöschbaren Feuers« werden zum Lichtstrahl, der in die Kamera fällt, und zum Strahl der Projektion, der empfangende Körper wird zum Filmstreifen, das Rot der Wunde wandelt sich ins Rot der Dahlienblüte.⁷⁷

Diese Blüte ist eine durch und durch kinematografische. Die Veränderungen ihrer Erscheinung in den wiederholten und variierten Serien der aufblinkenden Einzelbilder verdanken sich nicht der Herstellung einer Illusion natürlichen Wachstums. Sie verdanken sich Veränderungen des Dispositivs, der Brennweite, der Blendenöffnung, des Aufnahmewinkels, des Abstands. Es handelt sich um rein qualitative Veränderungen, die Bergson dem »Werden« beziehungsweise der »Dauer« zuschreibt – dem ständigen, fließenden Wandel der Materie in ihren kleinsten Dimensionen.⁷⁸ Das Werden als eine Dimension nicht nur der belebten, sondern auch der unbelebten Natur ist bei Markopoulos ersetzt durch das Werden des Films als Film, dessen kinematografische Natur – verstanden als schöpferische, hervorbringende Kraft – an die Stelle der ersten, »natürlichen« Natur tritt.⁷⁹ In jenen unscharfen Bildern, auf denen das Rot der Dahlie in das gesamte Feld des Kaders ausgeblutet scheint, ist der Film buchstäblich Blüte geworden.

Im mittleren Teil *Gammelions* werden die dicht gewobenen Bilderfolgen von Innenräumen und roter Dahlienblüte für sieben Minuten vom zweiten Satz aus Roussels *Serenade*, op. 30 begleitet, einem lyrischen Stück, in dem die wehmütige Stimme der Flöte und später die dramatische des Cellos über Pizzicati und Harfenklängen schwebt. Immer wieder scheinen die Pizzicati und das pulsierende Blinken der Bilder für Augenblicke im gleichen Rhythmus zu schwingen, um sich dann zu entflechten, entsprechend Markopoulos' Auffassung, die Tonebene habe als intensivierender Resonanzraum der Bilder zu dienen. Das visuelle Kernstück *Gammelions* erlangt in der Verbindung mit Roussels *Serenade* einen Grad an

Innerlichkeit, der weit über die Darstellung von Innenräumen und den allegorischen Verweis auf die Struktur der kinematografischen Produktionsmittel hinausgeht. Es handelt sich um die Entbindung einer frei schwebenden Subjektivität, die nicht an das Vorzeigen menschlicher Figuren gebunden ist. Im ganzen Film erscheinen – Markopoulos' ursprünglicher Intention zuwider, einen einzigen tragenden Protagonisten auftreten zu lassen, der auch die Rilke-Zeilen sprechen sollte⁸⁰ – praktisch keine Menschen. Die mythologischen Figuren der Fresken, Frauen und ein kleines Mädchen im Dorf Roccasinibalda sowie ein Bauer mit Pferden und Vieh, gefilmt von der Höhe des Schlosses aus grosser Entfernung, sind die Ausnahmen, welche zusammen genommen jedoch nur für wenige Sekunden zu sehen sind.

Die Innerlichkeit *Gammelions* konzentriert sich im mittleren Teil, sie ist jedoch über den Film als Ganzes verbreitet. Sie kann als Ausdruck einer Subjektivität des Films selbst verstanden werden, einer Subjektivität des Films als Film, welcher bei Markopoulos als nichtmenschlicher Träger von Wahrnehmungen und Empfindungen erscheint, als Ensemble reiner Perzepte und Affekte ohne das Zentrum eines perzipierenden und affizierten Subjekts, wie Gilles Deleuze und Félix Guattari dies formulieren würden.⁸¹ Dazu stimmt der konsequente Bruch des im Erzählfilm vorherrschenden Regimes von Schuss und Gegenschuss, welches Kamerablick und Figurenblick »vernäht«, die Kameraeinstellungen als Blicke innerhalb der Filmhandlung erscheinender Figuren diegetisiert.⁸² *Gammalion* dagegen besteht aus vielen hunderten kurzer und kürzester Bilder oder »Wahrnehmungseindrücke«, ohne dass eine wahrnehmende Figur in der projizierten »Welt« des Films auftreten würde, auf die sich diese Bilder beziehen liessen.

Die historischen Quellen dieser frei schwebenden kinematografischen Subjektivität liegen in der deutschen Romantik. Die Malerei in Georg Friedrich Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* weist als eine der drei romantischen Künste eine vergleichbare Dispersion von Subjektivität auf. Ihre Flächigkeit verwandle die empirische Anschauung realer Gegenstände in bildlichen Schein, so Hegel. Es liege daher bereits im »Prinzip dieses Materials«, dass die äusserliche Wirklichkeit »in dieser Realität gerade zu einem bloßen Scheinen des inneren Geistes herabgebracht werden muß, der sich für sich als Geistiges anschauen will.«⁸³ »So bringt die Malerei allerdings das Innere in Form äußerer Gegenständlichkeit vor die Anschauung, aber ihr eigentlicher Inhalt, den sie ausdrückt, ist die empfindende Subjektivität.«⁸⁴

Auch der »eigentliche Inhalt« *Gammelions* ist die empfindende Subjektivität, sie ist aber weder auf ein empirisches Subjekt noch auf die Entfaltung eines absoluten Geistes bezogen, sondern auf den Film selbst, den Film als Film als ästhetisches Modell einer nichtzentrierten, metaphysischen Form von Subjektivität. Die Unverbundenheit und Fragmentiertheit der Eindrücke – freilich nach Massstäben des Erzählfilms, *Gammalion* ist strukturiert von mannigfachen Wiederholungen und Variation einzelner Kader und Kaderfolgen – die Fragmentiertheit der Eindrücke korrespondiert direkt mit der Abwesenheit einer Instanz »transzendentaler Subjektivität«, die Baudry zufolge das Erzählfilm bestimmt.⁸⁵

In *Gammalion* dagegen sind die Filmbilder nicht mehr als Wahrnehmungen einer zentralen Blickfunktion ausgewiesen, in der Kamerablick, Figurenblick

und Zuschauerblick konvergieren, einer Blickinstanz, welche die natürliche Wahrnehmung nachahmt und zugleich dynamisiert, ihre Reichweite, ihr Auflösungsvermögen verbessert. *Gammelion* verbessert die natürliche Wahrnehmung nicht, sondern destruiert sie. Jenes Werk befreit das Subjekt nicht nur »aus seiner Verankerung ebenso wie von der Horizontgebundenheit seiner Sicht der Welt«,⁸⁶ es löst seinen Wahrnehmungshorizont selbst in ein heterogenes Ensemble von Kadern auf und setzt eine Vielheit von Sichten frei. Was Baudry als eine dem Film inhärente, doch vom Erzählkino systematisch unterschlagene Möglichkeit ansieht, ist in *Gammelion* paradigmatisch verwirklicht: »[...]a multiplicity of points of view which would neutralize the fixed position of the eye-subject and even nullify it.«⁸⁷

7

Gammelions Destruktion des Kinodispositivs als Äquivalent der natürlichen Wahrnehmung bedeutet aber keinesfalls annihilierende Vernichtung, sondern Analyse, Zergliederung in die konstituierenden Elemente. Dies gilt insbesondere für die kinematografische Illusion natürlicher Bewegung, die in zwei Komponenten zerlegt wird, in die Stasis der Einzelbilder und in die rasende Dynamik der Fades. Beide Elemente sind dabei sorgsam getrennt gehalten. Arbeiten der produktiven Schaffensphase der zweiten Hälfte der 1960er Jahre wie *Ming Green* (1966), *Eros*, *O Basileus* (1967), *Bliss* (1967) oder *Sorrows* (1969) enthalten alle rasche Fades, die in der Regel mittels Blendeneinstellung der Bolex-Kamera erzeugt wurden. Sie gehen nicht von reinem Schwarz in reines Weiss oder von reinem Weiss in reines Schwarz wie in *Gammelion*, sondern leiten vom Schwarz direkt in die Filmbilder oder von diesen direkt ins Schwarz, was den projizierten Bildern – im Unterschied zu *Gammelion* – einen *weich* blinkenden Effekt verleiht.

Gammelion führt die medialen Bedingungen kinematografischer Bewegung in aller Schärfe vor Augen und transformiert sie in beinahe didaktischer Weise: Da sind zum einen die statischen Bilder – Ergebnis der stückelnden Taktung der Zeit in 24 Einheiten pro Sekunde durch die Kamera – und da ist zum anderen eine Bewegung, die keine Ortsveränderung eines Objekts im physikalischen Sinne und keinen Wandel der Gestalt im physiologischen Sinne wiedergibt, sondern eine qualitative Bewegung zwischen Schwarz und Weiss, reine Bewegung, reines qualitatives »Werden« im Sinne Bergsons. Natürlich laufen die Kader *Gammelions* weiterhin mit 24 Bildern pro Sekunde durch den Projektor, die mechanische Bewegung des Filmstreifens jedoch hat sich in der Erscheinung der Fades in eine qualitative gewandelt.

In der Projektion *Gammelions* erscheinen aber nicht nur statische Einzelbilder und Fades. Der Film enthält auch eine Sammlung *beginnender* Bewegungen, die in der manichäischen Welt von bildlich-ideeller Stasis und reiner Farbbewegung wie kleine Epiphanien anmuten. »In a flash the motion jumps out of the symbol and grips all senses«, schreibt Markopoulos 1967.⁸⁸ Jene Passagen zeigen die kinematografische Bewegung in ihrer Entstehung, sprechen gleichsam kurze »Worte« nach dem Buchstabieren einzelner Kader. Häufig ist das Pathos beginnender kinematografischer Bewegung an die Darstellung naturhafter Bewegung gebunden: vom Wind bewegte Bäume (Minute 10 und Minute 44) sind für Sekundenbruchteile

sichtbar oder bewegtes, fließendes Wasser, das zitternde Spiegelungen trägt (Minute 19), wobei zunächst nur überbelichtete Einzelkader zwischen Schwarzfilm aufflackern und sich die minimale Bewegung des Wassers erst mit den länger werdenden Kaderfolgen einstellt. Das Fließen der Bilder ergibt sich zugleich mit dem wahrnehmbaren Fließen des Wassers.

Am Ende des Films schliesslich wirkt die Bewegung einer im Wind flatternden Fahne, die einen schwarzen Kreis aufweissem Grund zeigt, nach Sitney eine »schwarze Sonne«,⁸⁹ wie ein wildes Crescendo der vorangegangenen Bewegungsansätze (Minute 51). Das Wehen der Fahne auf den Zinnen der Burg ist jeweils nur für kleinste Augenblicke sichtbar. Es wird in rascher Folge unterbrochen durch Fades und Bilder eines abgeernteten Feldes aus der Vogelperspektive. Dadurch aber verflechten sich die ereignishaften Bruchstücke von Bewegung auf der Darstellungsebene mit der Bewegung der Schnitte in der Abfolge von Bildern und Fades, der eigentlichen, musikalischen Bewegungsdimension von *Gammelion* als Ganzes.

Die Engführung von kinematografischer Bewegung und natürhafter Bewegung zeigt sich auch in einer Szene mit Gänseblümchen, die zunächst nahsichtig und unscharf sind (Minute 25). Während das projizierte Bild zu »blinzeln« scheint – je ein Frame mit Blumen wird von sechs Frames Schwarzfilm unterbrochen –, werden die kleinen Blüten von Mal zu Mal schärfer, um dann wieder aus dem Fokus zu sinken. Die Bewegung der Blumen ist eine genuin kinematografische, ihr Erblühen ein qualitatives Werden auf der Ebene der Bildschärfe. Die rote Dahlienblüte, deren Bilder das Zentrum *Gammelions* bilden, wie im vorangegangenen Abschnitt dargelegt, potenziert das Spiel der Qualitäten: Minimale Variationen der Schärfe, aber auch der Helligkeit, des Aufnahmewinkels, des Rhythmus und der Zeigedauer der Bilder – einmal bewegt sich die Blume für einen kürzesten Moment (Minute 37) – beschwören ein kinematografisches Werden, welches den Film nicht nur als eine Naturkraft wie bei André Bazin,⁹⁰ sondern als eine andere, zweite Natur zu erkennen gibt.

8

Wie aber ist das Verhältnis der kinematografischen Natur in *Gammelion* zur »natürlichen Natur«, wie man sie ironisch nennen könnte, zu verstehen? Handelt es sich um eine Abbildung, eine Nachahmung, ein Modell? Zur Beantwortung dieser Frage soll auf Überlegungen von Bergson und Deleuze zurückgegriffen werden. Bergson hat den Kinematografen bekanntlich als ein Modell der natürlichen Wahrnehmung betrachtet.

»Anstatt uns an das innere Werden der Dinge zu heften, positionieren wir uns außerhalb von ihnen, um ihr Werden künstlich wieder zusammenzusetzen. Wir halten quasi momenthafte Anblicke der vorbeiziehenden Realität fest und, da sie für diese Realität charakteristisch sind, genügt es uns, sie über ein abstraktes, gleichförmiges, unsichtbares Werden zu stützen, das sich auf dem Grund des Erkenntnisapparates vollzieht, um das, was an jenem Werden

selbst charakteristisch ist, zu imitieren. [...] Ob es sich darum handelt, das Werden zu denken oder es auszudrücken oder es selbst wahrzunehmen, wir machen kaum je etwas anderes, als eine Art inneren Kinematographen in Gang zu setzen.«⁹¹

Wie die Kamera die Bewegung der Welt in Einzelbilder zerlegt, so verfestigt unsere Wahrnehmung den Materiestrom des Werdens, »jene flüssige Realität«,⁹² zu feststehenden Bildern von Dingen. Nach Bergson ist die Wahrnehmung gänzlich auf die Notwendigkeit bezogen zu handeln, welcher der Mensch als körperliches, von Bedürfnissen bestimmtes Wesen unterworfen ist.⁹³ Unsere Wahrnehmungen gestalten von vorne herein ein bestimmtes Bild der Welt, filtern den Materiestrom des Werdens, zerlegen ihn in Schemen und Aspekte von Dingen, »[g]ewohnt, ihren Stützpunkt in einer Welt fertiger, unbeweglicher Bilder zu suchen, deren scheinbare Festigkeit vor allem der Widerschein der Unveränderlichkeit unserer niederen Bedürfnisse ist.«⁹⁴ Auch die Sprache verfährt in analoger Weise. Die grammatikalische Struktur von Substantiven, Adjektiven und Verben entspricht einer Wahrnehmungswelt, die auf handelnden Zugriff ausgelegt ist, einer Welt, in der Dinge (Substantive) mit bestimmten lokalen Eigenschaften (Adjektive) Befriedigung von Bedürfnissen versprechen oder sonst Interesse erwecken und spezifische Handlungen auslösen (Verben).⁹⁵

Die Welt des Werdens jedoch ist völlig anders strukturiert als die Perzeptionen, die wir von ihr haben. Es handelt sich um eine Welt ständiger, fließender materieller Veränderung. Die Elemente jener primordialen Welt nennt Bergson – ebenso wie die Elemente der Wahrnehmungswelt – »Bilder«. »Bild« meint in diesem Fall jedoch nicht das Wahrgenommene eines Subjekts, sondern ist definiert als »Schnittpunkt aller Veränderungen im unendlichen Weltall.«⁹⁶ Bild-Sein bedeutet hier nichts anderes als Einwirkungen unterworfen zu sein und selbst zu wirken. »Alle Dinge, das heisst alle Bilder fallen mit ihren Aktionen und Reaktionen zusammen,«⁹⁷ resümiert Deleuze. Jedes Bild untersteht dem Zwang, »mit allen seinen Punkten auf alle übrigen zu wirken, alle empfangenen Einwirkungen weiterzuleiten.«⁹⁸ Die primordiale Welt des Werdens stellt eine auf radikale Weise nichtzentrierte Welt dar, jenseits aller Differenzen von Subjekt und Objekt, von Materie und Bewusstsein. »Die ausgedehnte Materie, in ihrer Gesamtheit betrachtet, ist wie ein Bewusstsein, wo alles im Gleichgewicht ist, sich ausgleicht und neutralisiert [...].«⁹⁹ Das Wahrnehmen ist in die »Bilder«, in die Bestandteile der Materie selbst, verlagert und meint ganz einfach »mannigfachen Wirkungen unterworfen sein«. Die Differenz zwischen der Wahrnehmungswelt und der Welt des Werdens fasst Bergson in einer fotografischen Metapher: Während die menschlichen Wahrnehmungsbilder »photographischen Ansichten« ähneln, »von einem bestimmten Punkte mit einem besonderen Apparat aufgenommen«, sind die Bilder der materiellen Welt des Werdens Fotografien vergleichbar, die »von allen Punkten des Raumes aus im Inneren der Dinge schon aufgenommen und entwickelt« sind.¹⁰⁰

Mit Bergson lassen sich zwei Arten von »Natur« unterscheiden: zum einen Natur als unsere konstituierte Wahrnehmungswelt mit ihrem festen

Bestand an Dingen, die gut mit Immanuel Kants »Natur überhaupt« zusammenstimmt, Natur als Gesamtheit von Erscheinungen, insofern sie unter Gesetzen des Verstandes stehen,¹⁰¹ und zum anderen Natur als anarchisches, plasmatisches Werden. Während sich Bewegung in der dinghaft verfestigten Natur der Wahrnehmungswelt als Ortsveränderung von Gegenständen manifestiert, welche mathematisch als Sukzession starrer raumzeitlicher Positionen vorgestellt ist, die der Gegenstand nacheinander durchläuft, meint Bewegung in der Natur als Werden die unteilbare, qualitative Veränderung von Zuständen der Materie, die niemals nur lokal begrenzt ist, sondern immer auch den Kosmos als Ganzes betrifft.¹⁰²

In den einschlägigen Passagen des vierten Kapitels von *Schöpferische Evolution* (1907) dient der Kinematograf eindeutig als Modell der konstituierten, verfestigten Natur der Wahrnehmungswelt. Bergson zufolge vermittelt er eine blosser Illusion von Bewegung, die auf der nachträglichen Zusammenfügung fotografischer Momentschnitte beruht, die durch die mechanische Zerstückelung der Zeit in der Kamera entstanden sind. So zerlegt auch die natürliche Wahrnehmung das qualitative, universelle Werden in Momentschnitte, die Bilder von Dingen geben. Genau genommen besteht für Bergson kein Unterschied zwischen den Dingen der empirischen Welt und den Bildern unserer Wahrnehmung. Für uns, in ihren Wirkungen auf unsere Sinnesorgane, *sind* die Dinge diese Bilder. Als solche sind die Dinge der Wahrnehmungswelt mit Bewegungsmöglichkeiten ausgestattet, welche die menschliche Intelligenz, analog zum Kinematografen, unmittelbar als Abfolge starrer Positionen begreift, die antizipiert und berechnet werden können und so dem Zugriff menschlichen Handelns unterstehen.

Erst durch die Arbeit philosophischer Analyse wird der Kinematograf bei Bergson zum kritischen Modell, das die Genese der Wahrnehmungswelt, der verfestigten Natur, aus dem qualitativen Chaos der stets werdenden Natur reflektiert. Für sich genommen liefert er nichts als eine technische Imitation unserer Wahrnehmungsbilder. Es ist das grosse Verdienst von Deleuze in seinen beiden Kino-Büchern – *Kino 1. Das Bewegungsbild* (1983) und *Kino 2. Das Zeit-Bild* (1985) –, das Verdikt aus *Schöpferische Entwicklung* nicht hinzunehmen und mit und gegen Bergson – unter Bezugnahme auf dessen früheres Werk *Materie und Gedächtnis* (1896) – zu demonstrieren, wie der Film trotz seiner mechanischen Infrastruktur nicht nur »Bewegungs-Bilder« liefert, welche die natürliche Wahrnehmung nachahmen, sondern Bilder des Werdens selbst geben kann, die Deleuze »Zeit-Bilder« nennt.

Unterschiedliche Spielarten von Bewegungs-Bildern und Zeit-Bildern sieht Deleuze in einer historischen Linie verwirklicht, die nach 1945 auf das Telos der Freisetzung von Zeit-Bildern zuläuft. Die faktische Geschichte des Kinos bildet einen integralen Bestandteil seines Filmdenkens. Sie war rund 90 Jahre alt, als er seine beiden Bücher konzipierte, während Bergson lediglich auf ein gutes Jahrzehnt zurückblicken konnte. Bei Deleuze ist das Kino nicht mehr nur Organon, Werkzeug im Dienst des Philosophen. Es besitzt eine Kraft, nicht allein den Schein natürlicher Wahrnehmung und die Illusion von Bewegung zu erzeugen, sondern diesen Schein gegen sich selbst zu kehren und in die metaphysische Dimension des Werdens vorzustoßen.

Auch in *Gammelion* ist das, was als »kinematografische Natur« expliziert wurde, das »Erblihen« der Einzelkader in der Projektion, nicht einfach Abbildung oder Nachahmung einer bereits bestehenden Natur. Jener Film muss vielmehr als ästhetischer Aufstieg von einer dinghaft verfestigten Natur zu einer schöpferischen Natur des Werdens gesehen werden. Er eröffnet den in der natürlichen Wahrnehmung befangenen Betrachtern eine avantgardistische Metaphysik der Natur. *Gammelion* lässt sich trefflich als philosophisches Paradigma von hoher Komplexität analysieren, für Markopoulos ist es ein Werkzeug ästhetischer Askese und kinematografischer Initiation.

9

Deleuze errichtet seine kinematografische Metaphysik der Zeit-Bilder auf der bergsonschen Bestimmung des Gedächtnisses von 1896. Bergson unterscheidet zwei Arten von Gedächtnis: erstens ein motorisches Gedächtnis, das an den Körper und ans Gehirn gebunden ist und eine effiziente, aber mechanische Adaptierung an Handlungssituationen erlaubt, die ähnlich schon einmal erlebt wurden; zweitens aber ein reines Bildgedächtnis, in dem alle Wahrnehmungen eines Subjekts in ihrer Gesamtheit mit ihrer präzisen Raumzeitstelle und allen Details vollkommen erhalten sind, eine Art Film aller vergangener Wahrnehmungen des Subjekts. Denn unser früheres Seelenleben »überdauert sich [...] mit all seinen einzelnen, zeitlich genau lokalisierten Begebenheiten.«¹⁰³ Aus Gründen, die hier nicht expliziert werden können, verortet Bergson das Bildgedächtnis nicht im Gehirn.¹⁰⁴ »Alles muß sich also so vollziehen, als ob ein unabhängiges Gedächtnis die Bilder sammle, wie sie im Lauf der Zeit hervortreten [...].«¹⁰⁵ Das Gehirn kann lediglich einen selektiven, genau kontrollierten Zugriff auf das Bildgedächtnis nehmen, um seine aktuellen Handlungen durch Vergleich mit erinnerten Bildern noch spezifischer zu gestalten.

In Situationen aber, die vom Druck akuten Handelnmüssens befreit sind, in Zuständen des Schlafs oder in Bereichen des Ästhetischen und des Spiels, aktualisieren sich die reinen Gedächtnisbilder spontan und in freier Form als Wahrnehmungen des Subjekts. Die so aus der Vergangenheit aufsteigenden Wahrnehmungsbilder folgen keiner festen chronologischen Ordnung. Sie bilden lose Gefüge, die nach Ähnlichkeiten beliebiger Art oder räumlichen und zeitlichen Nachbarschaften gruppiert sind.

»Die Bedürfnisse des Lebens fehlen hier, um die Wirkung der Ähnlichkeit und folglich der Kontiguität zu regeln, und da im Grunde sich alles ähnelt, so folgt, daß auch alles einander assoziiert werden kann. Vorher setzte sich die aktuelle Wahrnehmung in bestimmte Bewegungen fort; jetzt löst sie sich in eine Unendlichkeit von möglichen Erinnerungen auf.«¹⁰⁶

Diese möglichen Erinnerungen speisen sich ohne Unterschied aus der Totalität vergangener Wahrnehmungsbilder des Subjekts. Es ereignet sich eine Montage beliebiger Bilder der Vergangenheit.

Dadurch aber – dies ist die brillante Zuspitzung des bergsonschen Gedankens durch Deleuze – haben die freien Erinnerungsbilder teil an der universalen Bewegung des Werdens. Sie erscheinen fragmentiert, in kontingenten Zusammenstellungen und erzeugen keinen falschen Schein von Kontinuität und Bewegung. Sie stehen nicht unter der Botmässigkeit eines zentralen, handelnden Subjekts, sie bilden eine schwebende Welt des Traums, in der das träumende Subjekt sich aufgelöst hat.

Jenseits aller Schematisierungen und Abstraktionen tragen die Erinnerungsbilder das Siegel des Qualitativen: Auch wenn sie nur als Wahrnehmungen aktuell sind und damit im Prinzip eine dinghaft verfestigte Natur wiedergeben, zeigen sie wie eine Fotografie von höchster Schärfe eine unermessliche Fülle an Details.¹⁰⁷ »Ein menschliches Wesen, das seine Existenz träumen statt leben würde, würde so wohl in jedem Augenblick die unendliche Mannigfaltigkeit der Einzelheiten seines vergangenen Daseins im Auge behalten.«¹⁰⁸ Das Überborden der Einzelheiten, des Spezifischen, des Individuellen untergräbt die Welt der Gegenstände und lässt unter ihrer zerbrechlichen Hülle das differenzielle Spiel der Qualitäten und des Werdens sichtbar werden.

Anders als bei Bergson stehen dem Film für Deleuze zwei Wege offen: Er kann die natürliche Wahrnehmung mit ihrer Fixierung auf Gegenstände, Bewegungen, Handlungen nachahmen und Bewegungs-Bilder vorführen, aber er ist nicht dazu verdammt. Durch die – wohlgemerkt technischen – Möglichkeiten der Wahl der Kamerapositionen, vor allem aber der beliebigen Anordnung der Einstellungen in der Montage vermag er ein Äquivalent der freien, traumartigen Erinnerungsbilder bei Bergson zu geben, »reine optische und akustische Situationen«¹⁰⁹ zu evozieren, die keinem Subjekt zugeordnet sind, die nicht unter den Imperativen von Narration und Handlung stehen. Diese Zeit-Bilder geben ein filmisches Werden wieder, das nicht mit der Darstellung von Bewegung verwechselt werden darf und, im Gegenteil, oft mit einem Erlöschen von Bewegungsmomenten einhergeht. Qualitative Bestimmungen der projizierten Bilder treten in den Vordergrund – ein bestimmtes vorherrschendes Licht, ein gewisses Arrangement der Schatten, die Verteilung von Zonen der Schärfe und Unschärfe.

10

Den Analysen von Deleuze liegt die Erscheinung und Abfolge der Filmbilder in der Projektion zugrunde. Dementsprechend denkt er in Kategorien der Montage von Einstellungen. Das hauptsächliche Feld seiner Untersuchungen stellt nicht die Avantgarde dar, sondern das Erzählkino. Für die Dimension der Kamera, der Einzelkader, des Zelluloids, des Schneidetisches, kurz für die Herstellungsdimension des Films interessiert er sich nur am Rande. Diese Dimension aber ist für Markopoulos entscheidend. Und in der Tat können die Argumente von Deleuze und Bergson auch für die Produktionsseite des Films geltend gemacht werden: Der Filmstreifen selbst entspricht dann dem reinen Bildgedächtnis Bergsons. Er enthält Bilder, die einmal »Wahrnehmungen« des Kameraauges waren. All diese Bilder haben eine genau bestimmbare Position auf dem Zelluloid. Als fotografische Bilder

konservieren sie jedes Detail. Auch wenn sich die Kader oft nur minimal unterscheiden, ist jeder von ihnen absolut individuell, absolut spezifisch. Wie im reinen Bildgedächtnis schliesslich fügen sich die Kader auf dem Filmstreifen nicht zur Aktualität einer Wahrnehmung, zur Illusion von Bewegung. Relativ zu Wahrnehmung und Bewegung bleiben sie virtuell. Erst in der Projektion werden sie aktualisiert.

Man kann die Projektion als einen Akt des Erinnerns verstehen. Die Elemente des filmischen Bildgedächtnisses, die Einzelkader, aktualisieren sich in einem Bewegungs-Bild. Zugleich sind sie nicht mehr als solche zu erkennen. In der Projektion erscheinen sie nicht mehr als separate, unveränderliche Bilder der Vergangenheit, die Gegenwart des auf die Leinwand geworfenen Bewegungs-Bildes hat sie verzehrt. Der Erzählfilm macht sich diese Struktur zunutze, indem er die projizierten Bilder für aktuelle Wahrnehmungen handelnder Figuren ausgibt, die das Publikum direkt und unwillkürlich mit seinen eigenen Wahrnehmungen identifiziert. Damit affirmiert er die strukturelle Unterschlagung der Dimension einer absoluten Vergangenheit, die jeder Projektion zugrunde liegt, der absoluten Vergangenheit des Zelluloidstreifens, die in den fotografischen Einzelbildern gegeben ist und als solche nicht unmittelbar reproduziert werden kann. Es ist diese Dimension, die *Gammelion* in der Projektion selbst aufscheinen lässt.

Der einzelne Filmkader verkörpert für Markopoulos eine »Kristallisation der Zeit«. Jeder Augenblick enthält Myriaden möglicher Bilder: »The film image is a crystallization of Time; indeed, a crystallization in Time. One particle of Time contains trillions of imprisoned images [...]«, ¹¹⁰ heisst es in *The Intuition Space*. Von diesen unermesslich vielen potenziellen Bildern realisiert die Kamera nur 24 Stück pro Sekunde. Mit Bergson könnte man sagen: Sie übersetzt den Materiestrom des Werdens in einen groben Takt, fungiert aber gerade dadurch als Analogon der menschlichen Wahrnehmung. Denn »Wahrnehmen heisst unbeweglich machen.« ¹¹¹ Auch die »von unserem Bewußtsein erlebte Dauer ist eine Dauer mit bestimmtem Rhythmus«, ¹¹² so Bergson. Jenseits des Rhythmus unserer inneren Zustände würden wir ungleich schnellere und komplexere Folgen in der Natur lediglich ahnen: ¹¹³ polyphone »Dauern ungleicher Elastizität«. ¹¹⁴

In dieser Analogie stellt der Einzelkader nichts weiter als ein Bruchstück des Werdens dar. Dem immer auf Allgemeines, auf wiederholbare Handlungen hin schematisierten Wahrnehmungsbild hätte er nur seine fotografische Spezifität voraus. Für Markopoulos aber ist der einzelne Kader auf dem Schneidetisch selbst ein Element, das einem »Partikel der Zeit« gleicht, ein Element, das Myriaden Möglichkeiten enthält. »Just as we cannot imaging the meaning of the universe, so too, in viewing on a table a single film frame or groups of film frames, we cannot imagine what they actually contain.« ¹¹⁵ Diese Möglichkeiten werden in der Montage, in der Kollision mit andern Kadern aktiviert.

»Who can dare to imagine what a single frame might contain? What future process could activate a single frame? What action could void its singular flatness and cause the necessary Collision? Could

cause that Collision which would animate the very contents of each, individual single frame?« ¹¹⁶

Dabei ist es entscheidend, dass der »single frame«, der Einzelkader auch in der Projektion als solcher erfahrbar bleibt. Dies ermöglicht das Dispositiv *Gammelions*: Die Kader werden im Flackern und Blinken der projizierten Bilder präsent gehalten. Auch in der Gegenwart der Projektion bewahren sie eine Virtualität, welche nicht im Schein aktueller Wahrnehmung aufgeht. Stattdessen sind die Bilder *Gammelions* zugleich auf die Vergangenheit und auf die Zukunft gerichtet: auf die Vergangenheit, die im reinen Bildgedächtnis des Filmmaterials vorliegt, und auf die Zukunft, die sich aus diesem Gedächtnis im Arrangement der Kader auf dem Schneidetisch – und schliesslich in der Projektion – gestaltet. Doch nicht nur die konkrete, realisierte Zukunft des geschnittenen, montierten Films wird sichtbar. Im Aufleuchten einzelner Kader und kürzester Kaderfolgen auf der Leinwand blitzen immer auch andere, mögliche Zukünfte, andere, mögliche Kombinationen, andere, mögliche, virtuelle Rhythmen auf. Eine solche Artikulation der Zeit aber nennt Bergson »Dauer«. Die fotografische Indexikalität der Kader enthält das Versprechen immer neuer Qualitäten, aus denen sich neue Montagemöglichkeiten ergeben. Vergleichbar mit der bergsonschen Bestimmung des Traums beruht die Freiheit in der Zusammenstellung der Bilder bei Markopoulos – »[m]any of the images which the creative film spectator has the privilege of viewing are totally unrelated in the ordinary sense« ¹¹⁷ – auf der Existenz eines Bildgedächtnisses, das die Eindrücke der Vergangenheit geordnet und absolut detailgetreu bewahrt.

11

»[I]n my abstract system there is a complex of different frames being repeated.« ¹¹⁸ Dieser 1963 geschriebene, auf *Twice a Man* gemünzte Satz gilt a fortiori für *Gammelion*. Dessen fundamentales Organisationsprinzip ist die Wiederholung. Individuelle Bilder blitzen auf der Leinwand nicht bloss ein einziges Mal auf, um dann für immer zu verschwinden. Sie kehren in rhythmischen Folgen wieder, unterbrochen von Schwarzfilm oder Fades, so dass sich – bei der Kombination mit Schwarzfilm – Effekte des Blinkens einstellen oder – bei der Verbindung mit Fades – der Eindruck eines Aufblühens beziehungsweise Verblassens der Bilder entsteht.

Im letzteren Fall bleibt die Differenz zwischen den statischen Bildern und den reinen Fades von Weiss nach Schwarz oder von Schwarz nach Weiss strikt bestehen: Wenn ein Fade-in an ein Bild stösst, mutet dies wie eine schockhafte Unterbrechung der reinen, qualitativen Farbbewegung an. Folgt, umgekehrt, eine Fade-out auf ein Bild, scheint dieses Bild in reines Weiss zu explodieren, das sich rasch zu Schwarz verzehrt. Folgt hingegen auf ein Fade-out ein Bild, kann das Fade-out wie ein abschliessendes Satzzeichen wirken.

Daraus ergibt sich eine Vielfalt möglicher rhythmischer Muster. Die einfachsten sind regelmässig getaktete Bildfolgen. Häufig variiert Markopoulos die Rhythmen: Das Blinken verlangsamt sich, bis am Ende ein Bild für eine Sekunde stehen bleibt, eine Ewigkeit nach den Zeitmassen von *Gammelion*. Oder eine

Aufnahme wird zunächst länger gezeigt, um dann nur noch in kurzen Bildblitzen wiederzukehren. Oder die Strecken von Schwarzfilm zwischen den Bildern nehmen zu oder ab. Oder die Anzahl der Fades zwischen Bildern wird gesteigert oder verringert, während die Länge der individuellen Fades hingegen über den ganzen Film hinweg im Grossen und Ganzen konstant bleibt. Einzelne dieser linearen Muster in der Wiederholung einer spezifischen Einstellung können aber auch miteinander verwoben sein, so dass »polyphone« Strukturen entstehen.

Trotz aller Wiederholungen lassen sich die Bilder *Gammelions* wegen der äusserst kurzen Präsentationsdauer nicht in ihren Details studieren. Für sich genommen, gleichen sie Wahrnehmungseindrücke, die sofort wieder verblasen. Zugleich aber bedingen die Wiederholungen eine Schematisierung der Bildeindrücke, das Persistieren gewisser Anordnungen von Formen und Gestalten, gewisser Farb- und Lichtverteilungen. Deren Wirkung wird durch den Nachbildeffekt verstärkt, wenn Schwarzfilm unmittelbar auf ein statisches Bild folgt.¹¹⁹ Die Schematisierung stellt ein wesentliches Element im platonischen Regime von *Gammalion* dar. Sie trägt entscheidend zur Idealität der projizierten Bilder bei, indem sie die eine, unveränderliche, den flüchtigen Wahrnehmungen, die in rasender Folge auf der Leinwand vorbeiziehen, innewohnende Form erkennbar werden lässt.

In dieser Perspektive erscheinen die Bilder *Gammelions* nicht mehr wie fliehende Wahrnehmungseindrücke, sondern wie kürzeste Blicke auf eine vollkommene Welt der Ideen, die Sokrates im *Phaidon* gleichnishaft als »wahre Erde« beschreibt, deren Gegenstände von perfekter Klarheit, Reinheit, Leuchtkraft und Farbigkeit sind, eine Perfektion der Qualitäten.¹²⁰ Markopoulos selbst vergleicht das Aufleuchten der Bilder auf der Leinwand mit dem Einschlagen eines Blitzes, der die Betroffenen in göttliche Sphären entrückt.¹²¹ Er zitiert den Philologen und Mythenforscher Friedrich Creuzer, dessen dreibändiges Werk *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* zwischen 1810 und 1812 in Leipzig und Darmstadt erschien: »It is a ray which comes directly from the depths of being and thinking, pierces our eye, and permeates our entire nature: immediate perception.«¹²² Im creuzerschen Original: »Es ist ein Strahl, der in gerader Richtung aus dem dunklen Grunde des Seyns und Denkens in unser Auge fällt, und durch unser ganzes Wesen fährt.«¹²³

Die projizierten Bilder erscheinen wie Blicke auf die Sphäre »des Seyns und Denkens«, sie gewähren »the sight of the Supreme Reality, what in the past was named a Vision«.¹²⁴ Es sind jedoch Blicke von aller kürzester Dauer. Die Fades und die Strecken von Schwarzfilm fungieren als Sichtblenden, welche die »wahre Erde« *Gammelions* jedem feststellenden Zugriff entreissen, ihre Strahlen immer nur im Modus des Entzugs leuchten lassen. Jedes noch so kurze Auftauchen eines Bildes in *Gammalion* ist mit einem emphatischen Gestus des Zeigens verbunden: des Zeigens einer Welt, die in ihrer Unbewegtheit unendlich lange kontempliert werden will, und des Zeigens der Unverfügbarkeit dieser Welt angesichts einer rasenden Bewegung der Zeit.

In diese platonische Ästhetik mischt sich ein entschieden bergsonisches Moment. Gewiss, die flüchtigen Bilder *Gammelions* lassen sich nicht in ihren

Details studieren. Sie geben sich keiner fortwährenden Anschauung hin. In den pulsierenden Wiederholungen einzelner Bilder bleibt nur ein ideelles Schema konstant. Wie eine zweite Stimme entfaltet sich jedoch neben der Stasis der Schemata ein subtiles Spiel der Differenzen: Denn keine einzige Wiederholung eines individuellen Bildes zeigt streng genommen dasselbe. Alle Bilder sind minimal variiert, weil sie als aufeinanderfolgende, fotografische Momentschnitte in der Bolex-Kamera erzeugt wurden. Auch wenn die Kamera selbst nicht bewegt wurde, auch wenn die Motive sich scheinbar nicht bewegten, auch wenn Markopoulos nur jeweils Filmphrasen von knapp eineinhalb Sekunden Länge aufnahm, auch wenn der Künstler am Schneidetisch zusammenhängende Serien von Katern auseinanderriß, Schwarzfilm und Fades dazwischen montierte – dennoch sind den individuellen Katern einer bestimmten Einstellung minimale Differenzen eingeschrieben, die in der Projektion des Films die Grenze der Wahrnehmungsschwelle umzittern. In jenen Abschnitten, welche die beginnenden Bewegungen zeigen, werden diese Differenzen unmittelbar thematisiert. Das an ihnen geschulte Auge entdeckt sie nach und nach im ganzen Film. *Gammalion* als Ganzes ist durchzogen von mikroskopischen Verschiebungen, deren Rhythmen und pulsierende Wellen das Werk in eine bergsonische Bewegung des Werdens hineinreissen.

Gammalion verhilft der absoluten Individualität der Einzelkader zu ihrem Recht, die nach Baudry im projizierten Bewegungs-Bild unterdrückt wird. Der Film buchstabiert die feinen Unterschiede der Kader, blättert sie gleichsam vor unseren Augen auf. Zugleich entfaltet er die komplementäre Differenz zwischen den projizierten Katern und dem Schwarz der Umlaufblende, welche den Projektionsstrahl 48 Mal pro Sekunde unterbricht. Als wäre jene Frequenz massiv verlangsamt, werden das Schwarz und die einzelnen Kader separat sichtbar gemacht.¹²⁵ Das Schwarz – wie auch die Fades – dient nicht nur als Unterbrechung, Interpunktion, Sichtblende der Bilder, in *Gammalion* erlangt das Schwarz – erlangen die Fades – selbst Bildwert. In Anlehnung an Robert Beavers spricht Markopoulos vom »unsichtbaren Bild zwischen den Katern«, das es zu zeigen gelte: »Robert Beavers has brilliantly suggested the invisible image between the frames which is seemingly never photographed; and that other invisible image between the film frames which is never projected.«¹²⁶ Dieses Bild ist nicht auf dem Zelluloidstreifen zu finden. Es handelt sich um das immer fehlende Bild, das einer kinematografischen Zerlegung der Zeit notwendig entgeht, das virtuelle Bild, das immer zwischen zwei Kader eingeschaltet werden könnte, mag das sie trennende Zeitintervall noch so knapp bemessen sein. In der Projektion ist es durch das Schwarz der Umlaufblende ersetzt.

Mit der ästhetischen Dehnung der Frequenz der Projektion geht ihre Individualisierung einher. Der starre Takt der Flügelblende weicht den »daktylischen Hexametern«¹²⁷ des Schwarzfilms und mannigfach miteinander verschlungenen Rhythmen. Zuweilen scheint es so, als würde der chronometrische Takt selbst, die mechanische Frequenz von 48 Hertz, wahrnehmbar und dabei *belebt* werden: als ein feines Zittern jener Bilder, die ungewöhnlich lange stehen bleiben. Die Komplexität und Vielfalt der visuell-rhythmischen Muster, die musikalische Organisationsform mit dem lyrischen Mittelteil und der Klimax der bewegten Fahne am

Schluss unterscheiden *Gammelion* deutlich von dem meisten Arbeiten des »structural film«, die nach Sitney einem seriellen Prinzip folgen, keine Klimax aufweisen und eine einfache »Gesamtform« oder »overall shape« zeigen,¹²⁸ vergleichbar mit Kunstwerken der Minimal Art.¹²⁹

Ein wesentliches Merkmal des »structural film« ist der Flicker-Effekt, das stroboskopische Flackern von reinem Schwarz und Weiss, welches die apparative Grundfrequenz des Kinos sichtbar macht. Anders als bei den klassischen Flicker-Filmen – Peter Kubelkas *Arnulf Rainer* (1958) und Tony Conrads *The Flicker* (1966) – flackern bei Markopoulos jedoch fotografische Einzelbilder, die eine »Welt« jenseits des technisch-medialen Dispositivs des Kinos zeigen. Auch stellen die Fades von *Gammelion* im Grunde das Gegenteil des Flicker-Effekts dar, denn sie zeigen keine abrupten Wechsel zwischen zwei polaren Zuständen, sondern eine kontinuierliche, qualitative Bewegung des Gradienten von Weiss nach Schwarz oder von Schwarz nach Weiss. Allenfalls lässt sich eine gewisse Nähe zum musikalischen Aufbau von *Arnulf Rainer* feststellen, den Sitney zu Recht als »melodic and classical«¹³⁰ beschreibt. Mit der von Conrad angestrebten halluzinatorischen Immersion, die mit technisch-kinematografischen Mitteln herbeigeführt wird und diese offensiv präsent hält, hat Markopoulos hingegen wenig zu schaffen.¹³¹ Der psychotechnischen Kinetografie Conrads steht bei Markopoulos eine Metaphysik des Kinos gegenüber.

Die ideelle Stasis der Bilder und das differenzielle Werden sind in *Gammelion* untrennbar verbunden. Markopoulos spielt sie nicht gegeneinander aus und gewichtet etwa die Stasis höher als das Werden. Er führt sie in ihrer gegenseitigen Bedingtheit vor Augen. Die projizierten statischen Bilder sind unterschwellig Verschiebungen und minimalen Bewegungen ausgesetzt: Gerade dadurch ist ihre Unbewegtheit als ideelle gekennzeichnet, die sich vielleicht nur im Nachbild – selbst schon ein entzogenes, schematisiertes Bild – angemessen darstellt. Die ideelle Unbewegtheit der Bilder dient aber auch als ein Nullniveau des Werdens, hinsichtlich dessen sich alle Veränderungen vollziehen. Die subtilen Metamorphosen der projizierten Bilder verhindern eine allzu direkte, materialistische Identifikation mit den statischen Einzelkadern auf dem Zelluloidstreifen, welche die metaphysische Dimension *Gammelions* auf eine bloße Reflexion der Spezifität des Mediums Film reduzieren würde. Dagegen macht das Werk deutlich, dass die Materialität der Kader – selbst in den avanciertesten Avantgardefilmen – immer nur im Modus des Scheins in die Projektion einzutreten vermag.

12

Gammelion ist ein Film über die Liebe. Dies klingt bereits im Titel an. »Γαμηλιών« bezeichnete im antiken Attika buchstäblich den »Heiratsmonat«, den siebten Monat des athenischen Jahres – nach Gregorianischem Kalender währte er von Ende Januar bis Ende Februar –, einen Monat, welcher der Hera heilig war und in welchem die meisten Ehen geschlossen wurden.¹³² *Gammelion* handelt jedoch nicht von der Liebe zwischen Menschen. Auch ist es keine sinnliche Begierde nach den Gegenständen der empirischen Welt, die den Film umtreibt, sondern die Liebe in ihrer metaphysischen Dimension, ein metaphysisches Begehren. Es ist der stete

Entzug der ideellen Sphäre der vollkommenen, unveränderlichen Bilder, die schiere Kürze der Projektion einer Einstellung, welche das Begehren entfacht, mehr zu sehen, in ewiger Anschauung zu kontemplieren. Dieses Begehren wird vom Strom des Werdens der Differenzen in der Projektion *Gammelions* fortgetragen, in gewissem Sinne ist es identisch mit diesem Werden. Um ein Wort des Psychoanalytikers Jacques Lacan zu gebrauchen, das Begehren zeigt sich in *Gammelion* als ein »Gleiten in der Signifikantenkette«.¹³³ Es springt vom ersten momenthaften Auftauchen eines bestimmten Bildes zu seinen – minimal variierten – flackernden Wiederholungen, ohne das Bild jemals in seiner Fülle betrachten zu können, ohne seiner jemals habhaft werden zu können. Dieses Springen und Gleiten bedeutet aber nicht Frustration und enttäuschte Erwartung – es tut dies nur aus einer endlichen Perspektive –, es reisst das Subjekt aus seiner Befangenheit in einer Welt von Triebobjekten und Gegenständen, die besessen werden können, und richtet es auf eine transzendente Sphäre hin aus.

Markopoulos selbst orientierte sich jedoch nicht an Lacan, sondern an Rilkes Theorie der Liebe, die am ausführlichsten in den abschliessenden Passagen der 1910 veröffentlichten *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* entfaltet wird, in der 1913 verfassten, nachgelassenen Rede Über die Gegenliebe Gottes eine Zuspitzung erfährt und auch in der ersten der *Duineser Elegien* von 1912 Spuren hinterlassen hat. Die in *Gammelion* zwei Mal – nach 17 und nach 45 Minuten, einmal von vorne und einmal Wort für Wort von hinten – auf Englisch gelesene Passage lautet im deutschen Original: »Geliebtsein heisst aufbrennen. Lieben ist: Leuchten mit unerschöpflichem Öle. Geliebtwerden ist vergehen, Lieben ist dauern.«¹³⁴

Jene Sätze enthalten, aufs Äusserste verdichtet, den Kern der rilkeschen Konzeption der Liebe. Rilke unterscheidet zwei Arten der Liebe, Liebe unter Menschen und Liebe zu Gott. Liebe unter Menschen ist, psychoanalytisch gesprochen, Objektliebe. Es handelt sich um eine funktionale Art der Liebe, welche den Geliebten als Passform der erotischen Begierden, der familiären und sozialen Erwartungen des Liebenden konstituiert. Diese Liebe formatiert nicht nur den geliebten Menschen, verleiht ihm ein bestimmtes »Gesicht«, wie Rilke sich ausdrückt;¹³⁵ sie hält auch auf Seiten des Liebenden die reine Bewegung des Liebens – in kreisförmigen Wellen ins Unbegrenzte sich verströmend¹³⁶ – im Endlichen, bringt sie im geliebten Objekt zum Stillstand. Für diese endliche und verendliche Art der Liebe steht bei Rilke *pars pro toto* das »Geliebtsein«. »Ach, sie verdecken sich nur miteinander ihr Los«,¹³⁷ heisst es von den auf *diese* Weise Liebenden in der *Ersten Elegie*.

Der anfängliche Schritt, ein wahrhaft Liebender zu werden – nichts anderes ist das Telos des *Malte* –, ist daher mit einer Epoché verbunden. Man muss sich zunächst dem Geliebtwerden entziehen. Man muss davongehen. Rilkes grossartige Umdeutung des biblischen Gleichnisses vom verlorenen Sohn als »Legende dessen [...], der nicht geliebt werden wollte«,¹³⁸ meint genau dies. Man muss verstehen, dass der geliebte Mensch nur Anlass, nur Auslöser ist, »[w]ie man bei der Erziehung eines Pferdes gelegentlich wohl noch zum Zucker greift«,¹³⁹ dass dieser Anlass jedoch wegfallen kann, ja wegfallen muss, um die reine Bewegung des Liebens zu befreien. Diese Bewegung ist ins Unendliche gerichtet. Rilke charakterisiert sie

als »der Hunger derer die man niemals gesättigt hat, ein Hunger so eingefleischt, daß er nichtmehr nach dem Brot schreit, sondern schreit vom Brot«,¹⁴⁰ ein metaphysischer Hunger jenseits des Brotes, der ewig währt, ein Hunger, der ertragen werden will. Im *Malte* dienen die grossen Mystikerinnen des Mittelalters und des Barock als Vorbilder für dieses Ertragen.¹⁴¹ Die Liebe als unstillbarer metaphysischer Hunger geht auf ein transzendentes Objekt, sie geht auf eine Instanz, die nicht und unter keinen Umständen wieder-liebt. Das aber ist die »Gegenliebe Gottes«. Es ist der Sog ihrer Negativität, den es für den Liebenden auszuhalten gilt. Rilkes apophatische Theorie der Liebe zeigt hier eine gewisse Nähe zum paulinischen Begriff der »θλίψις« aus dem *Ersten Brief an die Thessalonicher*, der Betrübniß über die Nicht-Anwesenheit des Herrn, die aber gleichwohl in und durch die Abwesenheit einen Bezug zum Abwesenden stiftet.¹⁴²

Auch in *Gammalion* ist das konkrete, endliche Liebesobjekt verschwunden. Eine Figur wie den von Beavers verkörperten Amor in *Eros, Ho Basileus* sucht man vergebens. Doch nicht die Betrübniß, das Sehnsüchtig-Verzehrende der Liebe steht im Vordergrund des Films, sondern der Aspekt des Dauerns – »Lieben ist dauern« –, welcher der metaphysischen Liebe ebenfalls innewohnt. Dieses Dauern kann unendlich oft wiederholt werden, kann sich in jeder Projektion *Gammelions* unerschöpflich aufs Neue entfalten. Es handelt sich um ein zutiefst filmisches Dauern, das Werden der Differenzen, welches die ideelle Unbewegtheit der Bilder umspielt.

Endnoten

- 1 Mein Dank gebührt dem Österreichischen Filmmuseum und Georg Wasner für die vielen Stunden gemeinsamer Sichtung der Werke von Markopoulos und Robert Beavers in der Heiligenstätter Strasse im 19. Wiener Gemeindebezirk. Dieser Text ist Antonia von Schöning gewidmet.
- 2 Vgl. P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde. 1943–2000*, New York 2002, S. 152f; vgl. auch den früheren Aufsatz in *Film Culture*, der *Gammalion* als Grenzfall des »structural film« deutet: P. Adams Sitney, *Structural Film*, in: *Film Culture* 47, 1969, S. 135–144.
- 3 Vgl. Mark Webber, Introduction, in: Gregory J. Markopoulos, *Film as Film. The Collected Writings of Gregory J. Markopoulos*, hg. v. Mark Webber, London 2014, S. 9–22.
- 4 Gregory J. Markopoulos, *The Filmmaker as Physician of the Future* [1967], in: ders., *Film as Film* (wie Anm. 3), S. 231–235, hier: 233.
- 5 Zu Genese und Struktur von *Eniaios* vgl. P. Adams Sitney, *The Cinema of Poetry*, New York 2014, S. 215–256. Das entsprechende Kapitel ist in vorliegendem Band erstmals in deutscher Übersetzung publiziert; vgl. auch James Macgillivray, *Film Grows Unseen*. Gregory Markopoulos, Robert Beavers, and the Tectonics of Film Editing, in: *The Journal of Modern Craft* 5/2, 2012, S. 179–202.
- 6 In zweiter Linie könnte man auch an das Dunkel des Kinosaals denken.
- 7 Vgl. Gregory J. Markopoulos, *The Event Inside the Camera* [1968], in: ders., *Chaos Phaos*, Bd. 3, Florenz 1971, S. 95–100, hier: 99.
- 8 Die Verteilung von Klar- und Schwarzfilm, die Platzierung und Dauer von Sequenzen einzelner Kader, der Einsatz von harten Schnitten oder Fades folgt bei Markopoulos in den reifen Filmen aus der Mitte der 1960er Jahre wie *Gammalion*, aber auch in *Eniaios* keinen vorgegebenen rhythmischen Mustern, welche das Ganze des Werks a priori bestimmen. Es handelt sich um freie Rhythmen, welche lokal für eine gewisse Zeit mathematische Strenge und Taktung annehmen, um sich dann wieder davon zu lösen. In Bezug auf das Werk-ganze der Filme scheint es daher sinnvoll – in Anlehnung an die zeitgenössische Musik – von einem »Puls« zu sprechen. Die relative Freiheit und Variabilität der Rhythmen haben auch Sitney dazu geführt, *Gammalion* als einen der »most dynamic structural films« zu bezeichnen. Vgl. Sitney, *Structural Film* (wie Anm. 2), S. 139; zur rhythmischen Organisation von *Eniaios* vgl. auch Macgillivray, *Film Grows Unseen* (wie Anm. 5), S. 195f.
- 9 Vgl. Sitney, *Visionary Film* (wie Anm. 2), S. 152.
- 10 Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: ders., *Werke*, Bd. 6, Frankfurt am Main 1993, S. 705–946, hier: 937.
- 11 Die hier beschriebenen Charakteristika im filmischen Gebrauch des Tons – die punktuelle Verwendung klassischer, häufig spätromantischer Musik zur Steigerung oder Verdichtung der von den Filmbildern hervorgerufenen Stimmungen und Affekte, der Einsatz naturhafter Geräusche, oft am Anfang oder Ende der Filme, der freie, mit den Bildern asynchrone Einsatz menschlicher Sprache – finden sich auch in anderen Werken der 1960er Jahre, etwa in *Twice a Man* (1963), *Ming Green* (1966), *Eros, O Basileus* (1967) oder *Sorrows* (1969). Die Bewertung des Tons in Markopoulos' Texten ist nicht konstant. Es lässt sich jedoch sagen, dass er neben der radikalen Entkopplung von Ton- und Bildebene einen frei montierenden Zugriff auf die Tonspur befürwortet, demjenigen auf die Filmkader entsprechend. Zudem sieht er den Ton beziehungsweise die Sprache in einer unterstützenden, »illustrierenden« Rolle hinsichtlich der Wirkungen der Bilder. Vgl. Gregory J. Markopoulos, *Inherent Limitations* [1966], in: ders., *Film as Film* (wie Anm. 3), S. 64–69, hier: 68; vgl. auch Gregory J. Markopoulos, *Twice a Man Statement* [1965], in: ders., *Film as Film* (wie Anm. 3), S. 209–210, hier: 209.
- 12 Vgl. P. Adams Sitney, *Markopoulos Writings*, in: Gregory J. Markopoulos, *Film as Film* (wie Anm. 3), S. 25–39, hier: 27f.
- 13 Vgl. Gregory J. Markopoulos, *Towards a New Narrative Film Form* [1963], in: ders., *Film as Film* (wie Anm. 3), S. 207–208; Markopoulos, *The Filmmaker as Physician of the Future* (wie Anm. 4); Gregory J. Markopoulos, *The Intuition Space* [1973], in: ders., *Film as Film* (wie Anm. 3), S. 75–81.

Endnoten

- 14 Dieser für Markopoulos' Arbeit so prägende Begriff taucht erstmals 1964 im Text *Innocence Revels* auf. Vgl. Webber, Introduction (wie Anm. 3), S. 17.
- 15 Gregory J. Markopoulos, A Solemn Pause ... [1971], in: ders., Film as Film (wie Anm. 3), S. 349–351, hier: 350. Vgl. auch die deutsche Übersetzung in vorliegendem Band.
- 16 Vgl. Markopoulos, Towards a New Narrative Film Form (wie Anm. 13), S. 207.
- 17 Vgl. Sitney, Markopoulos Writings (wie Anm. 12), S. 31.
- 18 Markopoulos, Twice a Man Statement (wie Anm. 11), S. 209.
- 19 Ebd., S. 209f.
- 20 Vgl. Markopoulos, The Filmmaker as Physician of the Future (wie Anm. 4), S. 234.
- 21 Vgl. Sitney, Visionary Film (wie Anm. 2), S. 138.
- 22 Ebd., S. 122.
- 23 Vgl. Henri Bergson, Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist, Hamburg 1991, S. 127–174.
- 24 Sitney, Visionary Film (wie Anm. 2), S. 126.
- 25 Vgl. ebd., S. 138.
- 26 Matthias Wittmann hat jüngst eine umfassende Theorie zur Struktur und Ästhetik des Films als eines apparativen Gedächtnisses vorgelegt, die jedoch auf den Erzählfilm fokussiert ist. Vgl. Matthias Wittmann, Mnemocine. Die Konstruktion des Gedächtnisses in der Erfahrung des Films, Zürich/Berlin 2016.
- 27 Markopoulos, A Solemn Pause ... (wie Anm. 15), S. 351.
- 28 Markopoulos, The Intuition Space (wie Anm. 13), S. 77.
- 29 Gregory J. Markopoulos, A Note (for Jean-Paul Vroom) [1971], in: ders., Film as Film (wie Anm. 3), S. 236–237, hier: 236.
- 30 Markopoulos, The Intuition Space (wie Anm. 13), S. 75.
- 31 Vgl. ebd., S. 79; vgl. Markopoulos, Inherent Limitations (wie Anm. 11), S. 68.
- 32 Markopoulos, Inherent Limitations (wie Anm. 11), S. 68.
- 33 Zum bergsonschen Verständnis der Intuition als unmittelbare, »supra-intellektuelle« Anschauung des »Stoffs der Realität selbst« in seinem dynamischen, niemals abgeschlossenen Werden vgl. Bergson, Materie und Gedächtnis (wie Anm. 23), S. 402–407.
- 34 Vgl. etwa den Titel des bereits zitierten, in spekulativer Hinsicht wohl interessantesten Textes von Markopoulos: *The Intuition Space*.
- 35 Vgl. Markopoulos, Inherent Limitations (wie Anm. 11), S. 68.
- 36 Vgl. Gregory J. Markopoulos, A Supreme Art in a Dark Age [1971], in: ders., Film as Film (wie Anm. 3), S. 56–61, hier: 59.
- 37 Vgl. Markopoulos, Inherent Limitations (wie Anm. 11), S. 69.
- 38 Zur Differenz zwischen endlicher Wahrnehmung, deren Bilder immer auf das Zentrum eines wahrnehmenden Körpers bezogen sind, und dem Universum als System standpunktloser Bilder, in dem jedes Element auf alle anderen wirkt, vgl. Bergson, Materie und Gedächtnis (wie Anm. 23), S. 1–34.
- 39 Markopoulos, Inherent Limitations (wie Anm. 11), S. 69.
- 40 Platon, Timaios, Hamburg 2013, S. 47 (37d). Auch Bergson zitiert diese Stelle, jedoch in ganz anderem Sinne als Markopoulos. Für Bergson illustriert sie die starre Dualität zwischen dem Seienden und dem Werdenden bei Platon, die seine eigene Philosophie des Werdens zu überwinden trachtet. Vgl. Henri Bergson, Schöpferische Evolution, Hamburg 2013, S. 359.
- 41 Gregory J. Markopoulos, Towards a New Sound Complement for Motion Pictures [1967], in: ders., Film as Film (wie Anm. 3), S. 251–254, hier: 251.
- 42 Im Umkreis von *Gammelion* entstand eine ganze Reihe von Filmen, die direkt in der Kamera geschnitten wurden: *Galaxie* (1966), *Ming Green* (1966), *Through a Lens Brightly: Mark Turbyfill* (1967), *Bliss* (1967), *Sorrows* (1969). Auch für *Gammelion* erwog Markopoulos anfänglich dieses Verfahren. Die genannten Werke arbeiten ausgiebig und virtuos mit Überblendungen, ein Stilmittel, das in *Gammelion* nur spärlich zum Einsatz kommt: Der Künstler nutzte dafür die technische Möglichkeit, die Filmrolle in der Bolex-Kamera auf den einzelnen Kader genau vor- oder zurückzuspulen. Die Differenz zu den am

Schneidetisch montierten Werken wie *Gammelion* ist jedoch keine absolute. Markopoulos gebrauchte die Bolex gewissermassen als Kamera und Schnittplatz zugleich. Im Prinzip wäre auch die radikale Einzelbildmontage *Gammelions* – und selbst die Fades, allerdings mit übermenschlichem Aufwand – in der Kamera zu verwirklichen gewesen, verfügte die Bolex doch über einen Einzelbildmechanismus. Letztlich folgt *Gammelion* aber einer anderen Ökonomie: Was in den in der Kamera montierten Filmen als ein weiches Gewebe kopräserter Überblendungen erscheint, ereignet sich in *Gammelion* gemäss dem unerbittlichen Nacheinander der filmischen Zeit.

- 43 Vgl. Sulgi Lie, Die Außenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik, Zürich 2012, S. 9–154.
- 44 Jean-Louis Baudry, Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus, in: Film Quarterly 28/2, Winter 1974, S. 39–47, hier: 45.
- 45 Vgl. ebd., S. 43. Bei Markopoulos findet sich eine verwandte Vorstellung: die Gleichsetzung des einzelnen Filmkaders mit einem Wort, das sich zu »Filmphrasen« fügt. »A film frame is a word«, notiert er 1970. Vgl. Gregory J. Markopoulos, Towards a Temenos [1970], in: ders., Film as Film (wie Anm. 3), S. 347–348, hier: 348; vgl. auch Gregory J. Markopoulos, Correspondences of Smell and Visuals [1967], in: ders., Film as Film (wie Anm. 3), S. 240–250, hier: 243.
- 46 Baudry, Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus (wie Anm. 44), S. 43.
- 47 Vgl. Hollis Frampton, For a Metahistory of Film. Commonplace Notes and Hypotheses, in: ders., On the Camera Arts and Consecutive Matters. The Writings of Hollis Frampton, hg. v. Bruce Jenkins, Cambridge, MA/London 2009, S. 131–139.
- 48 Vgl. Markopoulos, Inherent Limitations (wie Anm. 11), S. 66.
- 49 Gregory J. Markopoulos, Towards a Complete Order [1974], in: ders., Film as Film (wie Anm. 3), S. 364–367, hier: 364.
- 50 Markopoulos, The Filmmaker as Physician of the Future (wie Anm. 4), S. 231.
- 51 Markopoulos, Inherent Limitations (wie Anm. 11), S. 65.
- 52 Sitney, The Cinema of Poetry (wie Anm. 5), S. 222. Vgl. auch die Übersetzung in vorliegendem Band.
- 53 Markopoulos, The Intuition Space (wie Anm. 13), S. 79.
- 54 Vgl. Markopoulos, The Filmmaker as Physician of the Future (wie Anm. 4), S. 231.
- 55 Dieses Weiss hat eine dezidiert andere Qualität als das Weiss der Fades.
- 56 Markopoulos, The Filmmaker as Physician of the Future (wie Anm. 4), S. 232.
- 57 Vgl. Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, hg. v. Heiner F. Klemme, Hamburg 2006, S. 194–198 (B 183–187).
- 58 Markopoulos, The Intuition Space (wie Anm. 13), S. 78.
- 59 Markopoulos, The Event Inside the Camera (wie Anm. 7), S. 97.
- 60 Vgl. Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, in: ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, Bd. 1, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, S. 9–156, hier: 75–96, 117.
- 61 Vgl. Sitney, The Cinema of Poetry (wie Anm. 5), S. 215–256. Vgl. auch die Übersetzung in vorliegendem Band.
- 62 Vgl. Mark Turbyfill, Being Myself in a Markopoulos Biography, in: Film Culture 46, 1976, S. 18–19, hier: 19. Turbyfills Hinweis auf Bergson wurde unlängst diskutiert in François Bovier, Collage, montage et assemblage. L'instantanéité des photogrammes dans le cinéma de Gregory J. Markopoulos, in: Retour d'y voir 6, 7, 8, 2013, S. 198–239, hier: 209f. Das Cover des vorliegenden Bandes zeigt ein Still aus dem Filmporät *Through a Lens Brightly: Mark Turbyfill*.
- 63 Vgl. Markopoulos, Correspondences of Smell and Visuals (wie Anm. 45); zu *Gammelion* vgl. auch Maja Naef, Seconds in Eternity. Zeit und Erzählung in Gregory J. Markopoulos' Film *Gammelion* (1968), in: Ute Holl, Robert Müller, Elke Rentemeister, Fred Truniger und Stefanie Bräuer (Hg.), No. 5 – Ultrashort. Reframed, Luzern 2015, S. 65–67.
- 64 Vgl. Markopoulos, Correspondences of Smell and Visuals (wie Anm. 45), S. 240.
- 65 Vgl. ebd., S. 242.

Endnoten

- 66 Vgl. ebd., S. 244. Auf Seite 242, im Abschnitt, der noch vor seiner Abreise nach Roccasinibalda verfasst wurde, spricht Markopoulos ungenau von »zwei Rollen« Film, was 200 Fuss entsprechen würde. Ursprünglich geplant waren 35 Rollen.
- 67 Vgl. ebd., S. 243.
- 68 Vgl. ebd., S. 245.
- 69 Ebd., S. 248.
- 70 Ebd., S. 243 (Herv. M. K.).
- 71 Ebd., S. 246.
- 72 Sitney, Visionary Film (wie Anm. 2), S. 152.
- 73 Markopoulos, The Intuition Space (wie Anm. 13), S. 77.
- 74 Vgl. etwa Markopoulos, Correspondences of Smell and Visuals (wie Anm. 45), S. 242.
- 75 Vgl. Julien Gracq, Auf Schloss Argol, Berlin 1987, S. 180.
- 76 Ebd.
- 77 Spuren latenter Gewalt erkennen Sitney und Naef auch in einem halb aufgelösten roten Stück Stoff auf steinigem Grund, das zwischen Minute 11 und Minute 13 wiederholt erscheint und an getrocknetes Blut erinnert. Vgl. Sitney, Structural Film (wie Anm. 2), S. 142; vgl. Naef, Seconds in Eternity (wie Anm. 63), S. 66.
- 78 Vgl. Bergson, Schöpferische Evolution (wie Anm. 40), S. 408, 411, 415. Genau genommen vollzieht sich die Bewegung des Werdens nach Bergson jenseits der für unsere Wahrnehmungswelt konstitutiven Differenz von Qualität und Quantität sowie der dazu parallelen Differenz von Geist und Materie. Vgl. Bergson, Materie und Gedächtnis (wie Anm. 23), S. 175–223. Es ist jedoch die Dimension des Qualitativen, welche Zugang zum Universum des Werdens gewährt. Auch wird Letzteres von Bergson vornehmlich in Kategorien des Qualitativen beschrieben.
- 79 Bei Bergson findet sich eine etwas anders gelagerte Engführung zwischen dem schöpferischen Wirken der Natur und demjenigen des Künstlers. Das Werden des Kunstwerks dient als Modell für das Werden der »Werke der Natur«. Vgl. Bergson, Schöpferische Evolution (wie Anm. 40), S. 381–384. Wie Markopoulos bedient sich Bergson einer Metaphorik des »Aufkeimens« und »Erbühens«. Vgl. ebd., S. 384.
- 80 Vgl. Markopoulos, Correspondences of Smell and Visuals (wie Anm. 45), S. 243.
- 81 Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, Was ist Philosophie?, Frankfurt am Main 2000, S. 191–237. Die reinen, nichtsubjektivierten Perzepte und Affekte nehmen im Film als »reine optische und akustische Situationen« Gestalt an; vgl. Gilles Deleuze, Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt am Main 1997, S. 65–94.
- 82 Zur Theorie der »Suture« als »Vernähung« von Kamerablick, Figurenblick und Zuschauerblick vgl. Jean-Pierre Oudart, Cinema and Suture, in: Nick Browne (Hg.), Cahiers du Cinéma, Bd. 3: 1969–1972. The Politics of Representation, London 1996, S. 45–57; vgl. auch Daniel Dayan, The Tutor-Code of Classical Cinema 28/1, 1974, S. 22–31; vgl. auch Lie, Die Außenseite des Films (wie Anm. 43), S. 9–154.
- 83 Georg Friedrich Wilhelm Hegel, Werke, Bd. 15: Vorlesungen über die Ästhetik III, Frankfurt am Main 1986, S. 22.
- 84 Ebd., S. 25.
- 85 Zur Subjektivierungsfunktion der Zentralperspektive in Malerei und Film, vor allem aber zum »transzendentalen Subjekt« des Films vgl. Baudry, Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus (wie Anm. 44); vgl. auch Dayan, The Tutor-Code of Classical Cinema (wie Anm. 82).
- 86 Gilles Deleuze, Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt am Main 1997, S. 85.
- 87 Baudry, Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus (wie Anm. 44), S. 42.
- 88 Vgl. Markopoulos, The Filmmaker as Physician of the Future (wie Anm. 4), S. 232. Es handelt sich um ein Zitat des deutschen Philologen und Mythenforschers Friedrich Creuzer. Die für Markopoulos so wichtige Dimension von »Blitzhaftigkeit« (»in a flash«) und »Bewegung« (»the motion jumps out«) findet sich aber so nicht im deutschen Text und kommt erst durch die Übersetzung in die Passage. Vgl. Friedrich Creuzer, Symbolik

und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. In Vorträgen und Entwürfen, Bd. 1, Leipzig/Darmstadt 1810, S. 83.

- 89 Vgl. Sitney, Structural Film (wie Anm. 2), S. 142.
- 90 Vgl. André Bazin, Ontologie des photographischen Bildes, in: ders., Was ist Film?, hg. v. Robert Fischer, Berlin 2009, S. 33–42; vgl. André Bazin, Ein bergsonianischer Film. ›Le Mystère Picasso‹ (›Picasso‹), in: ders., Was ist Film?, hg. v. Robert Fischer, Berlin 2009, S. 231–241.
- 91 Bergson, Schöpferische Evolution (wie Anm. 40), S. 346.
- 92 Vgl. ebd., S. 411.
- 93 Vgl. ebd., S. 337.
- 94 Bergson, Materie und Gedächtnis (wie Anm. 23), S. 217.
- 95 Vgl. Bergson, Schöpferische Evolution (wie Anm. 40), S. 339–345, 355f; vgl. auch Bergson, Materie und Gedächtnis (wie Anm. 23), S. 113–115, 118f, 151–158.
- 96 Bergson, Materie und Gedächtnis (wie Anm. 23), S. 21.
- 97 Deleuze, Das Bewegungs-Bild (wie Anm. 86), S. 86.
- 98 Bergson, Materie und Gedächtnis (wie Anm. 23), S. 21.
- 99 Ebd., S. 219.
- 100 Vgl. ebd., S. 23.
- 101 Vgl. Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, hg. v. Raymund Schmidt, Hamburg 1990, S. 183–186 (B 163–165).
- 102 »Nur liegt, wenn man einen beliebigen Punkt im Weltall betrachtet, die Sache so, daß die Wirkung der gesamten Materie ohne Widerstand und ohne Verlust hindurchgeht [...]«. Bergson, Materie und Gedächtnis (wie Anm. 23), S. 23f; zur Auseinandersetzung Bergsons mit der seinen eigenen Überlegungen verwandten Monadenlehre von Gottfried Wilhelm Leibniz vgl. Bergson, Schöpferische Evolution (wie Anm. 40), S. 391–398; vgl. auch Bergson, Materie und Gedächtnis (wie Anm. 23), S. 23f.
- 103 Bergson, Materie und Gedächtnis (wie Anm. 23), S. 86; vgl. auch ebd., S. 70, 97f, 241f.
- 104 Vgl. ebd., S. 235–238.
- 105 Ebd., S. 66.
- 106 Ebd., S. 163f. Wenige Absätze später erwägt Bergson eine andere Struktur der Reproduktion der Gedächtnisbilder, welche mit der eben erörterten schwer in Einklang zu bringen ist. Das Problem kann an dieser Stelle leider nicht diskutiert werden. Vgl. ebd., S. 167. »Je mehr wir uns dagegen von der wirklichen oder möglichen Tätigkeit abwenden, um so mehr neigt die Assoziation nach der Kontiguität dazu, einfach die aufeinanderfolgenden Bilder unseres vergangenen Lebens zu reproduzieren.«
- 107 Es stellt ein komplexes, in *Materie und Gedächtnis* nicht einheitlich gehandhabtes Problem dar, ob die im reinen Gedächtnis lagernden Erinnerungen überhaupt Bildcharakter haben oder sich erst im Kontakt mit aktuellen Wahrnehmungen zu (Erinnerungs-)Bildern entwickeln. So spricht Bergson zwar von »reinen Erinnerungen«, aber niemals von »reinen Erinnerungsbildern«. Andererseits fasst eine ganze Reihe von Stellen die reinen Erinnerungen unmittelbar und unhinterfragt als »Bilder«. Vgl. Bergson, Materie und Gedächtnis (wie Anm. 23), S. 66, 94f, 157, 237; vgl. dagegen ebd., S. 121f, 127–129, 159–161. Setzt man voraus, dass die reinen Erinnerungen als »Bilder« anzusprechen sind, bleibt immer noch zu klären, ob es sich um subjektzentrierte Bilder handelt, die eine Struktur analog zu Wahrnehmungsbildern aufweisen, oder um Bilder als Gefüge mannigfacher, nicht zentrierter Aktionen und Reaktionen, analog zu den Bildern in einer Welt des Werdens. Das Problem erfordert eine ausführliche Diskussion, die in diesem Text nicht geleistet werden kann. Hier wird daher prinzipiell von der ersten Option ausgegangen, in der reine Erinnerungen als subjektzentrierte Bilder begriffen werden.
- 108 Bergson, Materie und Gedächtnis (wie Anm. 23), S. 150; vgl. auch ebd., S. 87, 98.
- 109 Vgl. Deleuze, Das Zeit-Bild (wie Anm. 81), S. 65–94.
- 110 Markopoulos, The Intuition Space (wie Anm. 13), S. 75.
- 111 Bergson, Materie und Gedächtnis (wie Anm. 23), S. 206.
- 112 Ebd., S. 204.

Endnoten

- 113 Vgl. ebd., S. 203.
- 114 Ebd., S. 204.
- 115 Markopoulos, The Intuition Space (wie Anm. 13), S. 76.
- 116 Ebd., S. 77.
- 117 Markopoulos, The Filmmaker as Physician of the Future (wie Anm. 4), S. 232.
- 118 Markopoulos, Towards a New Narrative Film Form (wie Anm. 13), S. 207.
- 119 Der Nachbildeffekt als eine der physiologischen Grundlagen der Bewegungswahrnehmung des Films spielt eine bedeutende Rolle in Markopoulos' Schaffen. Vgl. Macgillivray, Film Grows Unseen (wie Anm. 5), S. 196.
- 120 Vgl. Platon, Werke, Bd. I. 4: Phaidon, hg. v. Ernst Heitsch und Carl Werner Müller, Göttingen 2004, S. 75–77 (108d–111c).
- 121 Vgl. Markopoulos, The Filmmaker as Physician of the Future (wie Anm. 4), S. 231f.
- 122 Vgl. ebd., S. 232. Bei Creuzer selbst geht es um eine Definition des Symbols im Unterschied zur Allegorie.
- 123 Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. In Vorträgen und Entwürfen, Bd. 1 (wie Anm. 88), S. 83.
- 124 Markopoulos, The Intuition Space (wie Anm. 13), S. 77.
- 125 Vgl. auch das Gedankenexperiment Bergsons zur Verlangsamung der ultraschnellen Frequenzen des Werdens in der Natur. Vgl. Bergson, Materie und Gedächtnis (wie Anm. 23), S. 204–208.
- 126 Markopoulos, The Intuition Space (wie Anm. 13), S. 77; vgl. auch Markopoulos, The Filmmaker as Physician of the Future (wie Anm. 4), S. 234.
- 127 Vgl. Markopoulos, Correspondences of Smell and Visuals (wie Anm. 45), S. 248.
- 128 Vgl. Sitney, Structural Film (wie Anm. 2), S. 143.
- 129 Vgl. ebd., S. 136.
- 130 Ebd., S. 142.
- 131 Zu Conrad vgl. Ute Holl, Immersion oder Alteration. Tony Conrads Flickerfilm, in: montage AV 17/2, 2008, S. 109–119.
- 132 Vgl. Ernst Bischoff, Gamelion, in: Georg Wissowa und Wilhelm Kroll (Hg.), Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Bd. VII. 1, Stuttgart 1910, S. 692.
- 133 Vgl. Jacques Lacan, Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud, in: ders., Schriften, Bd. 2, Olten/Freiburg im Breisgau 1975, S. 15–55, hier: 27.
- 134 Rilke, Malte Laurids Brigge (wie Anm. 10), S. 937. Wenn Markopoulos' Stimme das Rilke-Zitat bei seinem zweiten Auftreten Wort für Wort von hinten nach vorne spricht, deutet sich darin nicht nur die prinzipielle Reversibilität der filmischen Zeit an, sondern auch eine Symmetrisierung der zeitlichen Struktur *Gammelions*, indem das verkehrt herum gelesene zweite Zitat das erste, wortgleiche spiegelt. Eine besondere Betonung beim Rückwärtslesen erfährt der mehrfach wiederkehrende Infinitivpartikel »to«. Er punktiert und gliedert die übrigen sinnentleerten Wortfolgen, trennt und verbindet sie zugleich, verleiht ihnen formalen Halt.
- 135 Vgl. ebd., S. 940.
- 136 Vgl. Rainer Maria Rilke, Rede. Über die Gegenliebe Gottes, in: ders., Werke, Bd. 6, Frankfurt am Main 1993, S. 1042–1045, hier: 1042.
- 137 Rainer Maria Rilke, Die Gedichte, Frankfurt am Main 1993, S. 629.
- 138 Rilke, Malte Laurids Brigge (wie Anm. 10), S. 938.
- 139 Rilke, Über die Gegenliebe Gottes (wie Anm. 136), S. 1044.
- 140 Ebd.
- 141 Vgl. Rilke, Malte Laurids Brigge (wie Anm. 10).
- 142 Vgl. Martin Heidegger, Gesamtausgabe, 2. Abteilung: Vorlesungen, Bd. 60: Phänomenologie des religiösen Lebens, hg. v. Matthias Jung, Thomas Regehly und Claudius Strube, Frankfurt am Main 1995, S. 87–125.