



Der Moment an der Schwelle

Raffaella Rogy

Untersucht werden in diesem Beitrag Momente an Zwischenorten, an Schwellen. Diese Grenzzonen werden mit Passivitätsmodellen wie dem Zögern und in Verbindung mit Bildtheorien anhand ausgewählter Filmbeispiele und Gemälde ausgelotet. Entscheidend dabei ist das Momentum sowie die Auswirkung auf die Figuren, wenn diese den Platz vor einem Bild einnehmen.

Im Atelier des Malers steht er vor einem Bild, das ihm sein Schicksal verrät. Das Bild offenbart ihm, dass es keine Gerechtigkeit für ihn gibt. Die Rede ist von der Figur Josef K, dem Prokuristen aus dem berühmten Romanfragment *Der Proceß* von Franz Kafka, das 1962 eine filmische Adaption unter dem Titel *Le procès* durch Regisseur Orson Welles erfuhr. Welles lässt seinen Protagonisten Josef K (Anthony Perkins) eines Morgens aus dem Schlaf erwachen und feststellen, dass er angeklagt ist, ohne zu wissen weswegen. Daraufhin beginnt Ks Suche nach Klärung und Hilfe für seinen Prozess. Getrieben von der Idee, eine Lösung für seine Lage zu finden, irrt Josef K von einer Gerichtsinstanz zur nächsten. Dabei

trifft er u. a. auf den Advokaten Hastler (Orson Welles), den Gerichtsmaler Titorelli (William Chappell) sowie auf weitere Angeklagte, die nichts tun, außer auf ihren Prozess zu warten. Josef K muss bald erkennen, dass er einem undurchsichtigen Verwaltungsapparat gegenübersteht. Keiner der Gerichtsdiener oder der dem Gericht nahestehenden Personen wie der Advokat kann ihm in seinem Fall weiterhelfen. Dies manifestiert sich nicht nur in den Gesprächen mit dem Personal von Gericht, sondern auch in der räumlichen Struktur dieses vorherrschenden Machtsystems. Die Räume in *Le procès* kennzeichnet eine rhizomatische Topografie, die sich keiner metrischen Ordnung fügen will. So kommt es, dass Josef K durch eine Türe tritt und erkennen muss, dass er sich plötzlich an einem diametral gegenüber gelegenen Ort wiederfindet. Welles inszeniert dieses Raumkonstrukt Kafkas im Film nicht nur durch die Verschaltung von Räumen, die einer kausalen Logik folgend nicht nebeneinanderliegen können, sondern auch durch das stete Hin-und-Her-Schneiden von einem Land in das andere mittels filmischer Montage.

Dadurch entstehen scheinbar fließende, geografische Umbrüche, etwa wenn Josef K aus den verworrenen Räumlichkeiten der Gerichtskanzleien in Paris flüchtet und sich plötzlich am Portal des Justizpalasts in Rom befindet, um zu seinem in Zagreb gelegenen Wohnhaus zu gehen. Die Architektonik in *Le procès* ähnelt mit ihrer Verschachtelung der Räume einem Labyrinth, aus dem es keinen Ausweg gibt und die Orientierungslosigkeit von Josef K verdeutlicht. Alle Wege in diesem diskontinuierlichen Raumgefüge führen stets zum Gericht bzw. der Justizapparat nistet sich in den Privaträumen der Menschen ein, sodass ein Entkommen bzw. ein Weiterkommen unmöglich ist, da sich Anfangs- und Endpunkte fortwährend gleichen und jeder Raum auf einen bereits passierten Ort verweist. Das Fehlen klarer Grenzen fördert die Existenz von Zwischenräumen sowie Schwellen in *Le procès*. An diesen Orten der Ambiguität – der Schwelle – findet sich der getriebene Josef K permanent wieder. Im Film *Le procès* manifestiert sich dieser Schwellenort meist dann, wenn Josef K vor einer der zahlreichen Türen steht. Die Tür etabliert durch ihre Funktion des Öffnens und Schließens stets einen Ort des *Zwischen*, der das Außen und Innen zugleich verkörpert. Das einzig

konstante Bindeglied zwischen den asymmetrischen Räumen ist die Tür, auf deren Schwelle sich Josef K wiederfindet. Die Tür in *Le procès* ist nicht nur vermittelndes Element von unvermittelbaren Räumen, sondern auch Ausdruck der Potenz des gegenwärtigen Machtsystem. Josef K steht meistens vor einer Tür, die erst geöffnet oder geschlossen werden muss. Diese Aufgabe übernehmen die Frauen, sie sind die Pförtnerinnen der Türen, die eine vermittelnde Rolle an diesem Grenzposten innehaben. Die Frauen in *Le procès* sind grundsätzlich Grenzwesen, denen das Menschliche abgesprochen wird, indem sie in Verbindung mit Maschinen oder dem Animalischen gebracht werden. Als Beispiel wäre hier die Krankenschwester von Albert Hastler Leni (Romy Schneider) zu nennen; sie hat zwischen ihren Fingern Schwimmhäute und wacht über die Tür von Hastlers Kanzlei. Und so hetzt Josef K von der Anwaltskanzlei Hastlers zu den Gerichtsbüros bis hin zu den Verhörsälen und steht immer wieder vor einer Tür, auf einer Schwelle. Was passiert mit Josef K an diesen Momenten an der Schwelle? Es vollzieht sich stets ein Riss in seiner Bewegung, in seinem Tatendrang, der die Klärung für seinen Prozess hervorbringen soll. Dieser Moment an der Schwelle ist dem Zögern oder – wie Joseph Vogl es bezeichnet – dem Zaudern gewidmet. Das Zaudern versteht sich als ein Handeln der Störung und der Sondierung, bei dem sich ein Suchlauf nach der Welt sowie mögliche Taten in dieser entwickeln (vgl. Vogl 2012: 236). Dabei geht es nicht um die Herstellung großer Zusammenhänge, sondern um die "Maximierung von Komplexität" (ebd.), denn die oder der Zaudernde ist stets eine "Figur der Überforderung" (ebd.: 237). In diesem Momentum der Überforderung nimmt man sich selbst zurück und reflektiert über seine Lage sowie über das bereits Geschehene (vgl. ebd.). Die Augenblicke des Zauderns konzentrieren sich auf den Punkt der Entscheidung, da alles, was dort hätte passieren können, sich in diesem Moment ansammelt (vgl. ebd.: 239). Dadurch stellt sich bei den zögernden Personen immer die Frage nach dem Übergang von der Wahrnehmung zur Aktion ein.

Um das System des Zauderns ins Bildliche zu übersetzen, bietet das Modell des Affektbildes von Gilles Deleuze einen möglichen Zugang. Für Vogl markiert der Affekt bei Deleuze "einen Bruch im sensomotorischen

Band, ein Schnitt im Übergang von der Perzeption zur Aktion, er erscheint in der Kluft zwischen verwirrender Wahrnehmung und verzögerter Aktion" (Vogl 1996: 258). Der Ort des Affekts ist "die Unterbrechung, sein Raum das Intervall" (ebd.) und somit gleicht dieser Affekt-Ort einem "Zwischenraum" (ebd.) oder, mit den Worten von Deleuze, einem "beliebigen Raum" (Deleuze 1996a: 135), dessen fixe Koordinaten sich auflösen. Dieses Zwischen changiert zwischen der Möglichkeit etwas aufzunehmen (Qualität) und etwas abzugeben (Potenzial) (Deleuze 1996a: 136). D. h. im Falle von Josef K werden durch sein Zaudern, also durch das Stocken in seinem Handlungsablauf, Taten noch einmal aktiv hinterfragt und Möglichkeiten ausgelotet. Die Türsemantik bietet mit der Fähigkeit, einen Zwischenort, der das Außen und Innen gleichermaßen miteinschließt, zu konstruieren, den heimatlichen Nährboden des zaudernden Josef K. An diesen Orten des Zwischen wiegt er seine Möglichkeiten ab, reflektiert über seine Lage und stellt sich die Fragen, ob ein Übertreten der Schwelle nützlich für seinen Prozess sei. Das aktive Sein des Zauderns zeigt sich demnach im Entstehungsprozess der Tat und nicht in der ausführenden Handlung (vgl. Vogl 2008: 24). Die Problematik bildet sich für Josef K dahingehend aus, dass das Zögern an den Türschwellen kein Weiterkommen fördert, da die Türen lediglich die Verknüpfungspunkte der bis ins Unendliche wuchernden Räume des Gerichts sind. Der Prokurist Josef K hat es stets mit Stellvertreterpersonen von Gericht zu tun. Keiner kann ihm in diesem undurchschaubaren bürokratischen System, das allem Anschein nach auf ein abwesendes Zentrum fixiert ist, weiterhelfen.

Doch wie äußert sich diese abwesende und doch omnipräsente Macht? Hierzu lohnt sich ein Blick in die Wohnung von Advokat Albert Hasler, die gleichzeitig Kanzlei ist. Dort entdeckt Josef ein Gemälde, das einen Richter in einer Robe gewandet und großem Ring am Finger auf einem thronähnlichen Stuhl sitzend zeigt. An Hand der prunkvollen Darstellung sowie des verschnörkelten Goldrahmens schließt K, dass es sich um einen der obersten Richter handeln müsse. Aber Leni kärt ihn über die Provenienz und das wahre Motiv dieses Gemäldes, das insgesamt in dreifacher Ausführung in Haslers Wohnräumen zu finden ist, auf. Bei der

königsgleichen Richterdarstellung handelt es sich lediglich um einen kleinen Schreiber vom Gericht, der beim Modellstehen auf einer Pferddecke sitzen musste, um größer zu wirken. Leni rät Josef K zum Erzeuger dieser Bilder, dem Gerichtsmaler Titorelli, zu gehen, da dieser alle Richter portraitiert und Einfluss auf diese habe. Gescheucht von einer kreischenden Meute von Mädchen kommt Josef K schließlich im Atelier von Titorelli an. Er hofft, mit Hilfe des Malers einen Freispruch vor Gericht zu erwirken. Allerdings klärt ihn Titorelli über den Sachverhalt auf, dass ein definitiver Freispruch nur vom Obersten Gerichtshof verhängt werden kann, dieser jedoch für alle unerreichbar ist. Die einzige Möglichkeit für Josef K wäre der unbegrenzte Aufschub, d. h. ein ewiges Stocken, ein unendliches Intervall, ein fortwährendes Zögern. K erblickt die Staffelei von Titorelli, an der der Maler gerade arbeitet. Er steht vor diesem Bild und muss verwundert feststellen, dass neben einem Richter Justitia, die Göttin der Gerechtigkeit, mit verbundenen Augen, Waagschalen und Flügeln dargestellt ist, sodass ein gerechtes Urteil niemals möglich ist, da die Waage ins Wanken gerät.

"Die Bilder Titorellis bilden eine Gerichtsmacht ab, die eigentlich nicht existent ist und nur durch die gemalte Darstellung im Bild lebt" (Rogy 2015: 71). "Titorellis Gemälde geben der scheinbaren und nicht realen Machtinstanz eine Identität – einen Ort im Bild" (ebd.). "Dieses Bild einer höchsten Machtstelle siedelt sich am Ort der Illusionen an, der durch die Angeklagten, Advokaten, untersten Richter, Frauen, Gerichtsdiener und dem Maler in *Le procès* produziert und aufrechterhalten wird. Der Ort der Machtfiktion wird so zum Bild und erhält durch das Trägermedium der gemalten Richterportraits seine physische Gestalt" (ebd.). Georges Didi-Huberman bezeichnet in Rückgriff auf die im Proceß-Roman vorkommende Parabel *Vor dem Gesetz* das Bild "als Objekt des Sehens und des Blicks" (1999: 234). Das Sehen offenbart laut Didi-Huberman die dialektische Beschaffenheit des Bildes: "Sehen heißt, zur Kenntnis nehmen, daß das Bild die Struktur eines *davor-darin* besitzt: unzulänglich und auf Distanz haltend, so nah es auch sein mag – denn es ist die Distanz eines unterbrochenen Kontakts, einer unmöglichen Beziehung von Körper zu Körper. Das aber heißt genau – und zwar in nicht bloß

allegorischer Weise –, daß *das Bild die Struktur einer Schwelle besitzt*. Die des Rahmens einer offenen Tür zum Beispiel. Ein sonderbares Gespinnst eines zugleich offenen und geschlossenen Raums" (1999: 235). Josef K gerät nicht nur durch das rhizomatische Raumgeflecht mit den zahlreichen Türen an den Ort der Schwelle, sondern auch wenn er vor einem der Richterportraits steht. Denn die Bilder von Titorelli sind schwellenhaft organisiert, da sie durch die Präsenz im Bilderrahmen das Gesetz zeigen und es gleichzeitig durch seine Nicht-Existenz verschließen. D. h. die Gemälde erzeugen einerseits eine Fantasmagorie über einen Gesetzesapparat, den es nicht gibt und andererseits zeigen sie den inneren Kern und die Wahrheit über das bestehende Verwaltungssystem auf. "Diese Gemälde des Gesetzes fungieren als Bild-Schwellen und offenbaren Josef K seine Auswegslosigkeit in seinem Prozess" (Rogy 2015: 73). Im Atelier von Titorelli zaudert Josef K an der letzten Bild-Schwelle vor dem malerischen Abbild der Göttin Justitia, das das Motiv der Unmöglichkeit eines gerechten Urteils aufgreift und begreift, dass es für ihn keinen Ausweg aus dem unendlichen Verwaltungssystem gibt. Dieser Moment an der Bild-Schwelle hat ihn ein weiteres Mal zum Zögern animiert, zum Innehalten. Doch angesichts dieses Gemäldes lässt Josef K endgültig vom Zögern ab, verlässt diesen Status an der Schwelle, diese endlose Grenzzone, und geht seiner Hinrichtung entgegen.



Abb 1: *Le procès* (1962), Orson Welles,
Bild: *Der Prozess* (2012), Studiocanal, TC: 01:34:16

An Hand der Gemälde in *Le procès* wurde deutlich, dass Bilder Illusionen und Abwesendem einen physischen und sichtbaren Ort geben können. Dabei spielt der Prozess des Betrachtens – also wenn man wie Josef K vor einem Bild steht, zögert und innehält – eine entscheidende Rolle, wie Hans Belting bemerkt: "Das Paradox des Bildes, Abwesenheit präsent zu machen, gründet ganz wesentlich auf der Interaktion von Bild und Medium: das Bild steht für Abwesenheit ein, und doch ist es in seinem aktuellen Trägermedium zugleich anwesend im Raum der Lebenden, die seine Betrachter sind: Bilder betrachten, heißt auch, daß wir sie animieren" (2000: 10). Dieses Animieren, das Belting beschreibt, vollzieht sich, wenn wir uns an den Ort der Bild-Schwelle begeben. Der Begriff der Bild-Schwelle lässt sich mit einem Gang ins Museum erklären. Was zeigt uns ein Gemälde, ein Bild? Es ist physisch durch das Papier, die Leinwand, die Farbe oder den Rahmen anwesend und gleichzeitig durch das Dargestellte abwesend. Ein Gemälde vermag es Abwesendes, Illusorisches, Unsichtbares wie Gefühle oder Stille sichtbar zu machen. Künstlerische Arbeiten wie Edvard Munchs *Melancholie III* schaffen dies,

denn gerade Munchs Bilder "sind im emphatischen Sinn der existenzielle Ausdruck archetypischer Lebenssituationen" (Schröder 2003: 7). So steht man vor diesem Bild Munchs, wie an einer Schwelle, zwischen dem physisch anwesenden Farbholzschnitt und dem schwermütigen, an einem Küstenstreifen sitzenden Mann, dessen Kopf in die Hand gestützt ist. Wenn man vor einem Bild steht, das gewiss die ambivalente Struktur einer Schwelle aufweist, und wir beginnen, über dieses Bild zu reflektieren, uns selbst für einen Moment in unserer Handlungsdrang zurücknehmen, bedeutet dies, dass wir stets den Status der Zögernden einnehmen?



Abb 2: Munch, Edvard (1902): Melancholie III, Farbholzschnitt auf Papier,

Ausst. Edvard Munch. Liebe, Tod und Einsamkeit, Albertina: Wien 2015/2016,
Epstein Family Collection,
Bild: Raffaella Rogy

"Das macht mich immer ein wenig melancholisch", sagt Quartiermeister Q zu Geheimagent James Bond angesichts des Gemäldes *The Fighting Temeraire* von William Turner in der National Gallery in London. Diese Szene stammt aus dem Film *Skyfall* (2012), in welchem sich MI6 Agent James Bond (Daniel Craig) mit dem Älterwerden und der drohenden Nutzlosigkeit seines Berufstandes in Zeiten von Cyberterroristen konfrontiert sieht. Waren in *Le procès* die Bilder Titorellis Erkenntnisträger über das bestehende Machtsystem und Auslöser für Josef Ks Zaudern, dient das Bild Turners in *Skyfall* als Spiegelbild bzw. als Verdoppelung der Diegese. Joseph Vogl vergleicht den Moment des Zauderns mit dem Affektbild bei Deleuze, das ein Stocken bzw. ein Intervall von der Perzeption zur Aktion markiert und so einen Zwischenort generiert. Im Fall von *Skyfall*, wo James Bond und Q (Ben Whishaw) vor dem Bild Turners sitzen, könnte man im deleuzeschen Sinne von einem Kristallbild sprechen. Das Kristallbild ist ein Bild, das zwischen dem Aktuellen und dem Virtuellen oszilliert, d. h. es vollzieht sich ein steter Austausch zwischen Realem und Imaginärem. Im Kristallbild offenbart sich das Aktuelle und das Virtuelle auf simultane Art und Weise in Form einer kreislaufförmigen Koexistenz: "Verschiedenartig, aber ununterscheidbar sind das Aktuelle und das Virtuelle, die sich unentwegt austauschen" (Deleuze 1996b: 98). Für Mirjam Schaub handelt es sich bei der Unterscheidung zwischen aktuellem und virtuellem Bildinhalt, um eine "situative Bestimmung, also um die Charakteristik dessen, was man (jeweils aktuell) in einem Bild sieht" (2006: 134). Beim aktuellen Bild scheint es sich, so Schaub, um "ein Bild mit einem unmittelbaren Referenzobjekt zu handeln, welches selbst nicht schon *bildförmig* ist" (ebd.).

Ein Bild im Bild ist als bildförmig zu verstehen, wie beispielsweise ein Foto oder eine Postkarte im Film, die für Deleuze bereits den Status des

Virtuellen annehmen können (vgl. ebd.). Exemplarisch für das Kristallbild im Film ist zudem das Spiegelbild: Die Zuschauerschaft sieht auf der Leinwand eine Figur, die sich selbst im Spiegel betrachtet, dadurch entsteht einerseits das Bild eines Menschen, der sich im Spiegel anblickt und andererseits das Spiegelbild dieser Figur. Dadurch setzt der Film Aktualität und Virtualität simultan in Szene. Zu fragen gilt es, ob das Medium der Malerei im Film ebenfalls den Charakter des Kristallbildes aufweisen kann. Vermag nicht auch die Malerei Verweis auf das Virtuelle der Filmfiguren zu sein und gleichzeitig diese Figuren im aktuellen Bild zu verdoppeln? Zwar besteht zwischen der Filmfigur und einem Gemälde – wie beispielsweise einem gemalten Portrait – keine Ununterscheidbarkeit, allerdings schafft die Malerei eine Doppelung der Figur durch das gemalte Portrait im Filmbild und kann zudem eine mögliche Facette dieser Figur preisgeben. Für Mirjam Schaub fallen Gemälde aufgrund dessen, dass deren Körperlichkeit keine direkten Spuren auf dem Bild hinterlassen, wie z. B. die Fotografie oder der Spiegel durch die Brechung des Lichts und den Verweis auf eine einstmalige Anwesenheit es tun, nicht unter Referenzobjekte der Virtualität (2006: 134). Marijana Erstić hält in Bezugnahme auf Luchino Viscontis Filme dagegen und stellt fest, dass sowohl Gemälde als auch Skulpturen "auf das Virtuelle der Wünsche und Träume der Filmpersonen verweisen und die Personen im Film verdoppeln, somit eine kristalline Zone, eine 'subjektive Illusion' formierend, bei der die Ununterscheidbarkeit freilich [...] mehr auf der Seite der Filmpersonen liegt, denn auf der der Zuschauer. [...] So kann das Gemälde beispielsweise auf eine Wirklichkeit hindeuten, die den Protagonisten entlarvt. Wie der Spiegel [...] so komplementiert und potenziert auch das Gemälde das Gesehene, mehr als dass es dieses einfach nur verdoppeln würde" (2008: 47f). Bevor sich der Jungspund Q neben James Bond auf der Besucherbank vor Turners *The Fighting Temeraire* hinsetzt, sieht man das Gemälde in Großaufnahme. Das Ölgemälde zeigt das Kriegsschiff *Temeraire*, das seinem eigenen Untergang entgegen segelt, indem es von einem Schlepperdampfer zu dessen letzten Ankerplatz gezogen wird, um verschrottet zu werden. Dieses Gemälde bildet das zweitwichtigste Schiff der englischen Flotte ab,

das bei der Seeschlacht von Trafalgar 1805 geopfert wurde, um den Gegner zu binden (vgl. Wagner 2011: 115). Turners *The Fighting 'Temeraire'* verknüpft die Vergangenheit Englands als Beherrscherin der Meere mittels der Darstellung des abgewrackten Kriegsschiffes mit der Zukunft Englands durch das Dampfschiff als Industrienation (vgl. ebd. 116). Die verschiedenen Epochen die Turner in diesem Gemälde zum Ausdruck bringt und miteinander in Bezug setzt, streichen jeweils die Stärken und die technische Überlegenheit Englands heraus. Gilles Deleuze reflektiert ebenfalls über die kristalline Struktur des Schiffs: "Es handelt sich bei ihm [dem Schiff, R.R.] ebenfalls um eine Arena, um einen Kreislauf. Mit Bezugnahme auf die Bilder Turners hat man gesagt, daß die Entzweiung nichts Zufälliges, sondern eine Eigentümlichkeit des Schiffs ist" (1996b: 101). Rekurrierend auf Melvilles Romane spricht Deleuze vom Schiff "als Keim, der das Meer befruchtet" und "zwischen seinen beiden kristallinen Seiten eingespannt" ist (ebd.). Somit steht eine reine Seite, die das Schiff von oben mit den Matrosen zeigt, im permanenten Austausch zu einer undurchsichtigen Seite, die die Unterseite des Schiffes mit den Maschinisten zeigt (vgl. ebd.).

Dabei handelt es sich um "zwei virtuelle Bilder, die unaufhörlich in gegenseitiger Bezugnahme aktuell werden und immer wieder von vorne beginnen" (ebd.). Geheimagent Bond ist überrascht von seinem neuen und jungen Quartiermeister Q, den das Gemälde Turners melancholisch stimmt, in Anbetracht dessen, dass es die Unabwendbarkeit der Zeit darstellt. 007 und Q sitzen vor dem Bild *The Fighting 'Temeraire'* und halten einen kurzen Schlagabtausch darüber ab, dass das Alter keine Garantie für Effizienz sowie Jugend keine Garantie für Innovation ist. Doch die beiden begegnen sich schnell mit Respekt und Sympathie, zumal beide wichtige Positionen vertreten, die nur miteinander wirksam sind, denn ab und an muss ein Abzug gedrückt werden, um die Kontrollarbeit Qs am Computer über das Netzwerk der Welt zu unterstützen. Der Doppelnull-Agent und das Computergenie Q befinden sich im selben kreislaufförmigen Austausch wie der Matrose und der Maschinist am und im Schiff. Bond erhält von Q neben dem Ticket nach Shanghai eine Pistole sowie einen Ortungssender in einem Etui. Q macht Bond darauf

aufmerksam, dass seine Abteilung keine explodierenden Stifte mehr herstellt (wie man es von älteren James Bond Verfilmungen kennt) und schließt mit der traditionellen Phrase, dass Bond die Ausrüstung in einem Stück zurückbringen möge. Daraufhin erwidert James Bond die ironischen Worte: *Schöne neue Welt*. In dieser Sequenz bzw. in diesem Bild (siehe Abb. 3) von *Skyfall* drückt sich der aktuelle Bildinhalt durch die Konversation zwischen James Bond und dem Quartiermeister Q aus. Der alternde Bond und der Jungspund Q treffen zum ersten Mal aufeinander und diskutieren zunächst das gleichzeitige Bestehen von Modernität und Konvention. Hier begegnen sich zwei Zeitebenen (alt und jung), die miteinander koexistieren müssen, um das Böse aus der Welt zu schaffen bzw. um England den nötigen Schutz zu gewährleisten. Das virtuelle Bild manifestiert sich in Form von Turners Gemälde *The Fighting 'Temeraire'*. Das in der Schlacht um Trafalgar beschossene Kriegsschiffs *Temeraire* dient als Spiegelbild für den ebenfalls verwundeten James Bond. Der mit neuester Technik fahrende Dampfer ist die Doppelung von Q. Die Komposition des Gemäldes von Turner, nämlich die Verkörperung einer neuen Technologieepoche mit der Anwesenheit des scheinbar auslaufenden und nicht mehr zeitgemäßen Vorgängertums, dient als Referenzobjekt für die erwähnte Sequenz im Museum mit Bond und Q sowie für den ganzen Film *Skyfall*. Der aktuelle Bond und der aktuelle Q sitzen ihrer virtuellen Spiegelfigur *The Fighting 'Temeraire'* von Turner gegenüber, die auf die Historie Englands genauso verweist, wie auf den aktuellen Zustand Englands, in der der alteingesessene MI6 mit dem Cyberterroristen Raoul Silva (Javier Bardem) zu kämpfen hat. Die Zeitebenen beginnen im sich im Museum spielenden Filmbild von *Skyfall* zu überlagern und die aktuellen bilden mit den virtuellen Bildinhalten eine kreislaufförmige Koexistenz. In *Skyfall* verlagert sich der Moment an der Schwelle. Der aktuelle James Bond lässt sich trotz aufkommender Melancholie durch das Ölgemälde Turners, das die gegenwärtige Situation des Generationswechsels verdeutlicht, nicht in den virtuellen finalen Heimathafen ziehen, sondern nimmt mit dem Ticket nach Shanghai und der Waffe den Kampf gegen den Cyberwar Silvas auf traditionelle Weise wieder auf. In *Le procès* zaudert Josef K endlos an den

Zwischenräumen und vor den Bildern bis er letztlich aufgibt und alles seinlässt. Der Moment an der Schwelle – vor einem Bild, das das Nichtgreifbare zwischen einem Rahmen oder auf einer Leinwand einfangen kann – ist vielseitig und zugleich voll von Faszination, die uns diesen Zwischenort immer wieder von Neuem erkunden lässt.



Abb 3: Skyfall (2012), Sam Mendes,
Bild: Skyfall (2013), MGM, TC: 00:37:11

Literatur:

Belting, Hans (2000): Vorwort. Zu einer Anthropologie des Bildes, in: ders. (Hg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, München: Fink, 7–10.

Deleuze, Gilles (1996a): Das Bewegungs-Bild (Kino 1), Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Deleuze, Gilles (1996b): Das Zeit-Bild (Kino 2), Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Didi-Huberman, Georges (1999): Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München: Fink.

Erstić, Marijana (2008): Kristalliner Verfall. Luchino Viscontis (Familien-)Bilder al di là della fissità del quadro, Heidelberg: Winter.

Rogy, Raffaella (2015): Bild-Schwellen. Über Kulturtechniken des Passiven in Orson Welles' *Le procès*, Masterarbeit, Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft.

Schaub, Mirjam (2006): Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare, München: Fink.

Schröder, Klaus Albrecht (2003): Edvard Munch – Thema und Variation, in: ders./Hoerschelmann, Antonia (Hg.): Edvard Munch. Thema und Variation, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 7–10.

Vogl, Joseph (1996): Schöne gelbe Farbe. Godard mit Deleuze, in: Balke, Friedrich (Hg.): Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie, München: Fink, 252–265.

Vogl, Joseph (2008): Über das Zaudern, Zürich: Diaphanes.

Vogl, Joseph (2010): 'Das Zaudern ist ein Suchlauf in der antwortförmigen Welt'. Ein Gespräch über ökonomisches Wissen, Askese als Subjekttherapie und das Lachen Franz Kafkas, in: Gronau, Barbara (Hg.): Ökonomien der Zurückhaltung. Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion, Bielefeld: Transcript, 235–247.

Wagner, Monika (2011): William Turner, München: Beck.

Filme:

Der Prozess (2012), Orson Welles, DVD, Studiocanal; (Orig. *Le procès*, F/I/D 1962).

Skyfall (2013), Sam Mendes, DVD, MGM; (Orig. *Skyfall*, UK/USA 2012).

Abbildung:

Munch, Edvard (1902): Melancholie III, Farbholzschnitt auf Papier, (Ausst. Edvard Munch. Liebe, Tod und Einsamkeit, Albertina: Wien 2015/2016), Epstein Family Collection, Bild: Raffaella Rogy