

Christa Blümlinger

### Schattenschrift

Zu Lisl Pongers *Semiotic Ghosts*

*Semiotic Ghosts* ist auf den ersten Blick so rätselhaft wie sein Titel: assoziativ aneinandergereihte, meist ruhig stehende Bilder aus dem reichen Reisefundus Lisl Pongers führen an geheimnisvolle Orte. Es ist, als hätte man es mit einer kryptographischen Sprache wie derjenigen der Alchemie zu tun, wo der Leser, der die Bedeutung eines einzelnen Zeichens verstehen will, dies nur kann, wenn er Schritt für Schritt eine geistige Architektur rekonstruiert.

Freilich sind die bewegten Bilder wie alle auf Analogie basierenden Aufzeichnungen zunächst einmal weniger auf einer symbolischen, denn ikonischen Ebene zu lesen. Wir sehen Frauen und Männer bei der Arbeit: an Musikinstrumenten, auf Wiesen, am Feuer, Essen verteilend oder mit Maschinen hantierend. Wir sehen fahrende Straßenbahnen, Sessellifte, Züge, Schiffe und Autos oft nur als bewegte Lichter. Doch was verbindet einen Sensenmann in den Bergen, spiralenförmige Muster auf einem frisch gemähten Fußballplatz und Tramways, die sich wie Kolosse über einen Berg schieben?

Ein Schlüssel liegt in in der Struktur der Abfolge dieser einzelnen Einstellungen. Da fällt zunächst auf, daß Porträtisten (Zeichner und Photographen) und Messerwerfer wiederholt den Bilderfluß interpunktieren; sie vollziehen Bewegungen des Vermessens, des Fixierens und des Auf-die-(Lein)Wand-Werfens - Bewegungen, die der Malerei, der Photographie und dem Kino eigen sind. Die restlichen Bilder ordnen sich in einer Art elementarem Kreislauf um diese Zentren an.

Der Beginn als Vorzeichen

Ein etymologischer Seitenblick auf Lisl Pongers Film schweift zur Rückführung der <Semiotischen Geister> auf die Antike ab: Als Semiotik galt den Griechen die ärztliche Auslegung von Symptomen, den Römern das Lesen von Vorzeichen. Lange vor der Eroberung der Semiotik durch die Linguistik war diese dem Militär vorbehalten, als Kunst, Truppen durch gestische Zeichen, ohne Verwendung von Lauten zu dirigieren. Und *Semiotic Ghosts* ist in der Tat der Sprache der Gehörlosen verwandt, weniger deshalb, weil er eine Art <Stummfilm mit Begleitton> darstellt, sondern, weil seine einzelnen Elemente Analogien mit der Zeichensprache aufweisen, so etwa die Verwendung von Einstellungsgrößen und Bewegungen als raum-zeitliche Koordinaten.

Vor dem Titel des Films stehen drei Bilder, als Vorwegnahme seiner wesentlichen Elemente. Dieser Beginn erinnert in gewisser Weise an die Ouvertüre einer Oper, deren Libretto allerdings im Dunkeln bleibt: Es wird auch nach der Einleitung nicht <gesprochen>, nicht erzählt. (Aber: nach dem <stummen> Anfang kommt der Ton hinzu.)

Das erste Bild zeigt einen Baum, an dessen Ästen mehrere weiße Unterkleider hängen. Die Wäsche bewegt sich leicht im Wind, ebenso deren schwarze Schatten. Wir begreifen das filmische Bild sofort als ikonisches, also über Analogie funktionierendes Zeichen, das die Bedeutung <Kleider> denotiert. Zusammen mit der folgenden Einstellung kann die Wäsche als indexikalisches<sup>1</sup> Zeichen gelesen werden, als metonymische Figur, die für eine

<sup>1</sup> Das indexikalische Zeichen unterscheidet sich nach Ch.S. Peirce vom ikonischen und symbolischen Zeichen durch eine Beziehung der Kontiguität, einer dynamischen, daher auch räumlichen Verbindung, mit dem Referenten.

Vgl. Peirce, Charles: Phänomen und Logik der Zeichen, hg. v. Helmut Pape, Frankfurt am Main 1983

zusammengehörende Gruppe von Frauen steht: Man sieht dort (ohne es zu hören) für wenige Momente ein Mädchenorchester beim Instrumentenstimmen. In diesem Falle verwiesen die Kleider also auf die Personen, die sie tragen, würden - semiologisch ausgedrückt - die Denotationszeichen zu Konnotatoren.

In diesem ersten Bild steckt jedoch noch ein weiterer Hinweis, der räumlicher Natur ist. Wir sehen nicht nur die Kleider, sondern auch deren Schatten. Diese stellen eine Repräsentationsform dar, die nur in Gegenwart ihres Referenten existiert: Was sich da Schwarzes auf der Erde bewegt, hat seine unmittelbare Entsprechung in den in nächster Nähe in der Luft schwebenden weißen Stücken. Symbolisch wird hier auf das *Photographische* selbst verwiesen, dessen Prinzip als Schatten im Silber seinen Ursprung nahm, und das Rosalind Krauss (Krauss 1989) als die *Kunst des Index* beschrieben hat. Denn die Photographie fixiert die *Zeit* in mehrfacher Hinsicht: Sie friert ein (Lauf)Bild ein, sie ist petrifizierter Schatten.

In Zusammenhang mit *Semiotic Ghosts* - sozusagen als photographisches Pendant - hat Lisl Ponger zwei unabhängig vom Film als Kunstobjekte präsentierte Photogramme hergestellt, körnige Kadervergrößerungen, die der zweiten Einstellung aus der Ouvertüre von *Semiotic Ghosts* entsprechen (und demselben <Roh>-Material entspringen). Mit diesem Akt weist Lisl Ponger auf das Ende des <klassischen> Kinogängers hin, dem unbeweglichen Zuseher, vor dessen Augen die Bilder ablaufen. Lisl Ponger holt mit ihren *Freeze Frames* und den entsprechenden Kadervergrößerungen den Zuseher aus seinem Sessel<sup>2</sup>, läßt das Bild um eines beweglichen Betrachters willen erstarren. Darin nähert sich dieser Film der Photographie oder dem Dispositiv des Videos, denn die Besucher der Galerien sind Spaziergänger, flanieren wie vor den erleuchteten Schaufenstern des neunzehnten Jahrhunderts.

Doch zurück zum zweiten Bild im Film: Ein Bauer schleift auf einer Bergwiese seine Sense, man sieht ihn erst von hinten, seine Hosenträger markieren ein riesiges Kreuz. Dann wendet er sich und die Sense, sein Blick ist abwartend in die Kamera gerichtet.

Die ausgewählten Photogramme weisen eine beinahe unmerkliche Differenz auf: Einmal sehen wir die Klinge zum Körper, einmal vom Körper weg gewandt, dessen Haltung dieselbe bleibt. Dazwischen steht eine Bewegung, ein kurzer *Zeitablauf*. Nebeneinander gestellt, formen die Sennen einen Bogen, der diese Spur des Zeitlichen konnotiert. (Eine der Antworten der Photographie auf das Bewegungs-Bild war unter anderem, die Spur einer Bewegung festzuhalten, anstatt sie wie der Film analog zu repräsentieren.)

In den Film selbst wird dieses *Photographische* durch das Einfrieren des Laufbildes am Ende der Szene hereingeholt. Der Sennenmann verkörpert insofern in beiden Fällen das photographische Zeichen der Zeit. Die minimale Photoserie (1+1) wird zur Bewegungsstudie, zu einer Art Überführung des filmischen Prinzips <Lumière> in das photographische Prinzip <Marey>. Ein Moment hingegen, das dem Bartheschen *punctum* (Barthes 1989,106) nahekommt, vermittelt sich im Film gleich zu Beginn: Dort, wo die Photographie die vollendete Vergangenheit einer Pose darbietet, setzt sie den Tod in die Zukunft.

Das die beiden oben beschriebenen Einstellungen verbindende visuelle Element der Ouvertüre ist wie erwähnt eine Halbtotale, die ein paar Mitglieder des ersten ägyptischen Blinde-Mädchenorchesters zeigt, das sich für eine Probe vorbereitet. Man sieht, wie die Frauen ihre Instrumente vorsichtig und konzentriert zu stimmen beginnen. Das für uns sichtbare Bildfeld existiert für die Blinden nicht; sie erzeugen über Laute einen akustischen Raum, in dem sie sich anders als Sehende zurechtfinden. Der Ton und mit ihm die akusmatische Präsenz der blinden Mädchen setzen erst in der dritten Einstellung ein, um uns bis ans Ende des Films zu begleiten. In der Folge werden die Geräusche und Stimmen, ungeordnet erklingenden Töne, in eine Art absolutes Off gestellt, das sich erst mit dem Anhalten des Bildflusses (wir sehen am

---

<sup>2</sup> Dieser Gedanke folgt Serge Daneys luziden Reflexionen über das Anhalten der Bilder im Kino. (Daney 1989)

Ende Schwarzfilm) wieder transformiert: Wenn wir angesichts der Finsternis auch die verebbenden Laute wahrnehmen, die dem Einsatz des Orchesters vorangehen, sind wir des kontinuierlichen Tones und der eingangs gesehenen Musikerinnen plötzlich wieder gewahr. Mit ein paar Takten Mozart aber hört der Film dort auf, wo das Kunstwerk anderer beginnt.

*Semiotic Ghosts* errichtet solchermaßen ein Gleichgewicht zwischen einem akustischen Bild, das uns kontinuierlich den Beginn einer Orchesterprobe vernehmen läßt - Stimmen der Instrumente, die sich übertönen, miteinander rivalisieren, sich ignorieren oder vergessen -, und einem visuellen Bild, das uns in diskontinuierlicher Folge die Kunst des Bildermachens vor Augen führt, - in gewisser Weise ebenso als Probe, als Entwurf gehalten, der dem Erzählen in Bildern vorausgeht.

Es entsteht ein Widerstand zwischen visuellem und akustischem Bild. Der kontrapunktisch gesetzte Ton wird nach dem (einzigen) ihm direkt zugeordneten Bild (der zweiten Einstellung) eingeführt, um sich sich auf einer autonomen Schiene durch den Film zu ziehen. Das "Geheimnis" der diffusen Geräusche enthüllt sich also erst nach dem Ablauf der Bilder (als Stille und darauf folgender Orchestereinsatz), als wäre der Film vor allem Versuch, ohne Beginn, ohne Ende.

#### Das Unterbrechen des Ablaufs

*Semiotic Ghosts* begibt sich auf die Suche nach dem *Photographischen* im Film. Dies einerseits auf einer figurativen Ebene des "Erzählens", die Repräsentationen der Photographie bereit stellt: Aufnahmeapparaturen und deren Vorgänger. Andererseits ist dieses *Photographische* in der Struktur des Filmes selbst angelegt, dort, wo Bilder angehalten werden.

Die imaginäre Unterbrechung des filmischen Ablaufes wird durch die ikonographische Referenzialität der Motive, des <Schnitters> am Anfang wie auch der <Parzen> am Ende des Films (auch hier archaische Symbolik: ein Bild von teesortierenden fernöstlichen Frauen), mit einer Form von Fatalität besetzt. Hier inkarniert das Photographische, das Innehalten im Film, gewissermaßen Sehnsucht nach dem Abwesenden, Nostalgie.

Strukturell hingegen bestimmt das photographische An- und Innehalten in *Semiotic Ghosts* das Ende eines jeden der vier Hauptabschnitte, an dem jeweils ein Zirkusartist steht, der an einem bestimmten Punkt seiner wiederholten Wurfübungen gewissermaßen versteinert wird. Als zusätzliche Interpunktionen und Leerstellen setzt Ponger diesen *Freeze Frames* folgend Schwarzfilm ein.

Einmal zielt der Artist mit brennenden Fackeln: er *zeichnet mit Licht*, buchstäblich verstandene Photographie. Als Messerwerfer ist er wie der Photograph auch Operator; die Wurfscheibe liegt als Fluchtpunkt hinter der posierenden Assistentin - dies zeigt wiederum die zentralperspektivische Anordnung des Film-Bildes. Die Würfe umreißen allmählich eine menschliche Figur. Das Prinzip ähnelt der Technik des Schattenrisses, der die zeitliche Indexikalität des Schattens (<hier ist jemand anwesend>) in eine räumliche seiner Vergangenheit verwandelt (<hier war einmal diese oder jene Person>). Die Spur des Modells wird auf der Zielscheibe sichtbar fixiert sein.

Hier wird auf die Materialität des Photographischen verwiesen, etwa in dem Sinne, wie Epikur die optische Wahrnehmung vorstellt: Vom Gegenstand wird ein kleines Häutchen abgesondert, das *Eidolon*. Was photographiert wird, der Referent, ist Zielscheibe, *Spectrum* der Photographie (Barthes 1989). Der Zirkus wird in *Semiotic Ghosts* zur Metapher visuellen Dokumentierens, indem die Schaustellerei (jeweils abschließend) als strukturelles Pendant zum Straßenporträt (jeweils einleitend) gesetzt wird; nicht zuletzt liegt der Ursprung der Photographie im Spektakel.

Wenn hier über *Freeze Frames* der Stillstand einer Bewegung des Vermessens und Zielens herbeigeführt wird, so läßt die wiederholte Aufnahme des Motivs dieses Zielen mit Bedeutung

auf, läßt es zum Versuch par excellence werden: Es geht nicht um die Pose, sondern darum, einen bestimmten Moment zu treffen beziehungsweise festzuhalten. Das zeitliche <Es ist gewesen> der historischen Photographie übersetzt sich somit in ein räumliches <Es ist hier> des angehaltenen Photogramms. Vor dem Epilog sieht man den Zirkusartisten ein letztes Mal vor seiner Wurfscheibe, eingeschrieben in eine fortdauernde Gegenwart des Filmischen. In Pongers Film entwickelt sich dieses (photographische) Experimentieren insofern zu einer Art unendlichen Approximation.

#### Die (AI)Chemie der Photographie

Die vier Hauptabschnitte des Films könnte man auch als Fragen des Kinos lesen: Da geht es erstens um ein Dispositiv (Apparate des Kinos und seiner Vorgänger), zweitens um materielle Aspekte der Aufnahme (die Einwirkung und Fixierung des Lichtes), drittens um Fragen der Bewegung (die Abbildung der Zeit im Raum), und viertens um die Frage nach den filmischen Zeichen, der Schrift.

Im ersten Abschnitt (nach der Ouvertüre) wird die physikalische Dimension des Films verfolgt: Zu sehen sind Maschinen und Apparate, die sich bewegen. Lisl Ponger, die Frau mit der Kamera, fährt in Lissabon Straßenbahn, nimmt leuchtende Züge in amerikanischer Dämmerung auf, schwenkt nächstens mit einem gemächlich ziehenden Lichterschiff mit. Ihre Kamera steht in Spenglereien Sri Lankas, vor einem mexikanischen Fast-Food-Stand, hinter einem alpenländischen Scheunentor: überall wird gearbeitet, werden Dinge in Bewegung gehalten. Formanalogien (Kreise und Fluchtlinien) bestimmen hier den Bewegungsschnitt, zeigen aber auch die von Deleuze (1989,26) mit Bergson beschriebenen zwei Gesichter der Bewegung im Kino:<Zum einen ist sie das, was sich zwischen Objekten oder Teilen ereignet, zum anderen gibt sie die Dauer oder das Ganze wieder.> Gemeint sind damit die <falsche Bewegung>, die sich im Bild selbst produziert und aus einer Abfolge unbeweglicher Schnitte, der Phasenbilder, folgt; sowie die <reale Bewegung> des bewegten Schnittes als Ausdruck einer konkreten Dauer.

In Nachtaufnahmen reduziert Ponger die Bewegung von Objekten auf die von Lichtern, deren Rahmen einzig das (schwarze) Bildfeld ist. Wenn die Kamera von rechts nach links mit einem fahrenden Schiff mitschwenkt, das von einem entgegenkommenden Boot gekreuzt wird, um schließlich stehenzubleiben und das Schiff aus den Bildfeld fahren zu lassen, entsteht gleichzeitig der Effekt des <Vorbeiziehens> der Bilder, wie auch eine Art künstlicher Schnitt, der die Bewegung der Objekte im Verlust ihrer Konturen vereinigt.

Wie schon in ihren früheren Filmen (*Substantial Shadows* oder *Tendencies to Exist*) spielt das Licht bei Lisl Ponger eine wesentliche Rolle; hier insbesondere, als es darum geht, daß Photographie einerseits über ein optisches Dispositiv, andererseits durch die Einwirkung von Licht auf chemische Substanzen entsteht.

Der zweite Abschnitt stellt demgemäß eine Art Ausflug in die Dunkelkammer dar: Ein Mann begibt sich unter die Erde (steigt in den Straßenkanal), im dunklen Wasserloch blitzt es, am Ende steht ein Laborant vor seinen Geräten, doppelt kadriert (wir beobachten ihn von außen durch ein Fenster) und somit als zentrales Bild gesetzt. Dazwischen liegen Feuer (eine Frau kocht auf dem Boden sitzend, ein Stahlarbeiter öffnet einen Hochofen, im Zirkus wird das Feuerrad geschwungen), Luft und Rauch (ein Imker beruhigt seine Bienen). Ponger wählt diese Bilder sehr genau aus - sie werden nicht bloß als Serien aneinandergesetzt, sondern nach chromatischen Prinzipien geordnet: Es treffen oder kreuzen sich innerhalb und zwischen diesen Bildern himmlisches Blau und irdisches Braun mit dem Gelbrot des Feuers. Das Ordnungsprinzip ist den griechischen Kosmologien nicht unverwandt, etwa der Heraklitschen Vorstellung, daß der *Logos* das Feuer über die Luft in Wasser transformiere, aus dem sich wiederum die Erde, der Himmel und das, was sie umgeben, entwickeln.

Im dritten Segment, das wie alle anderen Abschnitte mit einem Dispositiv des Porträtierens eingeführt und mit einem zielenden Zirkusartisten geschlossen wird, bewegt sich die Kamera häufig in der Luft (etwa auf Seilbahnen), oder nimmt von einem erhöhten Standpunkt aus

linere Bewegungen auf: Straßenbahnen, das Geschehen auf Bahnhofsgleisen, Seilzüge oder nächtliche Autofahrer. Es entwickelt sich eine Raumstruktur, die von zeitlichen Koordinaten bestimmt wird, oder anders gesagt: der zeitliche Index der Photographie (das, was Barthes das *Noema*, das <Es-ist-so gewesen> nennt) bildet sich räumlich ab. Denn die *Dauer* der filmischen Aufnahme wird evident, wenn ein Haus sich durch eine Bergfahrt verkleinert, Menschen von links nach rechts durch das Bildfeld transportiert, oder Züge von hinten nach vorne verschoben werden.

Der einleitende Porträtphotograph führt den Blick des Zusehers auf sein Instrument - eine riesige Kamera - wie auch auf das dahinter posierende Modell. So porträtiert der Film (oder, wenn man so will, die Frau hinter der Film-Kamera) seinerseits den Zuseher - allerdings als Künstler.

*Semiotic Ghosts* - darin trägt der Titel nicht - ist ein semiotisches System, das von einer Semiotik handelt: eine *Metasprache* im Bartheschen Sinne (Barthes 1983, 76). Und es ist ein Film, der dem semiotischen Programm der Moderne (Elsaesser 1986, 304) nachkommt, nämlich den Signifikanten so darzustellen, daß augenfällig wird, inwieweit er das Signifikat erst *konstituiert*, und nicht reproduziert.

*Semiotic Ghosts* gelangt in seinem vierten Abschnitt, vor dem Schlußpunkt, metaphorisch zur Sprache des Films. Ponger zeigt, wie Menschen buchstäblich Zeichen auf ihren Arbeitsfeldern hinterlassen: Sie beobachtet Maurer beim Verputzen von Wänden, Gärtner beim Mähen eines Fußballfeldes. Durch die Wiederaufnahme von schon eingeführten Form- und Farbanalogien - hier Kreisbewegungen und aquatisches Blau, die zum elementaren Wasser führen - verweist der Film auf Strukturen des narrativen Films (Wiederholen, Alternieren), ohne selbst zu erzählen. Als konnotative Zeichen schlechthin stehen wiederum Bilder von Wäschestücken, die nach Farben und Formen aufgehängt sind: weiße Hemden, schwarze Hosen.

#### Unendliche Bedeutungen

*Semiotic Ghosts* ist entlang mehrerer Achsen zu lesen: Da ist erstens die denotative, referentielle Ebene, auf der analoge Repräsentationen des <Wirklichen>, Bilder der Welt einander folgen: Wäschestücke bezeichnen Wäschestücke, blinde Musikerinnen <sind> blinde Musikerinnen, ein Bauer <ist> ein Bauer... Diese Bilder, Super-Acht-Aufnahmen der vielgereisten Autorin, weisen nicht nur ein materielles Korn in der Projektion auf, sondern eben auch das, was Pascal Bonitzer (1985) *le grain de réel*, das Korn Wirklichkeit des Films und der Photographie nennt, und was diese von der darstellenden Malerei wesentlich unterscheidet. Noch dort, wo die einzelnen Einstellungen einen erhöhten Abstraktionsgrad erreichen - etwa die Nahaufnahmen von kreisenden Fischen oder von Wäschestücken vor einer rau verputzten Mauer gegen Ende des Films - gilt, was Christian Metz (1968, 117) in bezug auf die Bezeichnung im (klassisch-fiktionalen) Kino festgestellt hat: Selbst die partiellste oder fragmentarischste Einstellung (die Großaufnahme) präsentiert noch ein gesamtes Stück Realität. Und so geschieht es, daß Lisl Pongers Bilder Staunen verbreiten und Fragen aufwerfen, die Teil eines (freilich nur andeutungsweise vorhandenen) erzählerischen Raumes sind: Wohin mag dieses Lichterschiff wohl fahren? Welchen Mädchen mögen diese schönen weißen Kleider gehören? Wie alt sind wohl die Bilder, die seitlich am imposanten Gehäuse der Kamera des mexikanischen Fotografen angebracht sind?

Da ist zweitens die semiotische Ebene des Films, die der Sprache, beziehungsweise Metasprache. Auf einer konnotativen Ebene werden, wie erwähnt, zusätzliche Bedeutungen der Zeichen gebildet, die über ihren Gegenstand hinausweisen. *Semiotic Ghosts* stellt gerade den Signifikanten (sowohl den kinematographischen Apparat, als auch filmische und photographische Codes) als konstituierendes Element in den Mittelpunkt. Die Fragen Lisl Pongers beschränken sich nicht auf eine bloß materielle Ebene des Signifikanten, sondern gehen, getreu dem Filmtitel, in Richtung einer Sprache des Kinos. Denn der Film als Zeichensystem entsteht durch seine raumzeitliche Dimension, durch die Verkettung von in Bewegung befindlichen Teilen.

Es sind nicht bloß die einzelnen Photogramme - eingefroren blitzen sie da und dort als Atome des Films auf -, die, frei nach Godard, vierundzwanzig Mal pro Sekunde Bedeutungen im Film erzeugen. Erst in der verschlungenen Kette der Zeichen kristallisieren sich die semiotischen Codes, entwickeln sich durch Analogien, Wiederholungen und Verzögerungen Bedeutungssysteme.

Wir haben es drittens mit einer abstrakten Ebene des Films zu tun, die über Raumdispositive, Licht und Bewegung Grundfragen der *Poiesis* der Photographie und des Films erschließt. Diese erstrecken sich, aufgeteilt in erwähnte genau strukturierte Abschnitte, von den Apparaturen der Aufnahme über materielle (chemische) Prozesse des Entwickelns und Fixierens bis zur Reproduktion und Projektion der Bilder.

Das *Photographische* wird etwa in einer der letzten Einstellungen nochmals auf den Punkt gebracht: Das Bildfeld, ein großes Stück kreisförmig gemähter Fußballrasen, wird erst am oberen, dann am unteren Rand von einem Gärtner gequert. Es vergeht eine lange Spanne, während der <nichts> passiert und man den ins Außerfeld entschwundenen Rasenmäher zurückerwartet. Die starre und geduldige Kamera zeichnet so die Verfertigung des frischen Musters im Rasen als vergängliches Zeichen auf, darin dem Wesen der Photographie verwandt, das Dubois (1982,24) mit der <Mumifizierung des Index> gefaßt hat.

Lisl Ponger greift freilich nicht auf vordergründige Repräsentationen von Film und Photographie zurück, sondern fand in ihrem persönlichen *Footage-Stock* gewissermaßen autobiographisch gezeichnete Allegorien des Kinos. Was bewirken die Lichter eines in der Dunkelheit auf die (starre) Kamera zufahrenden Zuges anderes, als Schatten, Bewegungsspuren, auf dem Filmmaterial zu hinterlassen? Und ist nicht ein feuerwerfender Artist vor seiner Zielscheibe so etwas wie ein Projektor?

Es scheint in *Semiotic Ghosts* tatsächlich um Kreisläufe der Elemente zu gehen, um die Umwandlung von Stoffen, um Prinzipien der Analogie und der Bewegung: Da sieht man Männer und Frauen aus Asien, Amerika oder Europa, im Umgang mit Bienenstöcken oder Destilliergeräten, am Hochofen arbeiten oder im Kanal verschwinden. Da hört man einander kontinuierlich überlagernde Stimmen, die nach einer kurzen Pause und dem Ablauf der Bilder plötzlich harmonisch einsetzen. *Semiotic Ghosts* ist ein Kreislauf zwischen Himmel und Erde, äußerem Licht und unterirdischem Feuer, zwischen Film und Photographie, aber auch zwischen Akustischem und Visuellem.

#### Literatur

Barthes, Roland: Elemente der Semiotologie. Frankfurt am Main 1983

ders.: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt a.M. 1989 (1985)

Daney, Serge: Du défilement au défilé. In: La recherche photographique 7/1989, S. 49-51

Elsaesser, Thomas: American Graffiti und Neuer Deutscher Film - Filmemacher zwischen Avantgarde und Postmoderne. In: Huyssen, Andreas/ Klaus R. Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek 1986, S. 302-328

Krauss, Rosalind: Le Photographique. Pour une Théorie des Ecarts. Paris 1990

Bonitzer, Pascal: Décadrages. Peinture et Cinéma. Paris 1985

Erschienen in:  
 "BLAUE WUNDER" - Neue Filme und Videos von Frauen  
 1984 bis 1994 (Hsg. v. Eva Hohenberger und  
 Karin Jurschik)