

Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V.
(Hg.)

montage AV: Bildspannung

2011

<https://doi.org/10.25969/mediarep/395>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. (Hg.): *montage AV: Bildspannung*, Jg. 20 (2011), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/395>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

montage

AV...

20/2/2011

Zeitschrift für Theorie und Geschichte
audiovisueller Kommunikation

[Bildspannung]

SCHÜREN

Impressum

montage AV 20/2/2011

Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation

Herausgeber: Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V.

ISSN 0942-4954

ISBN 978-3-89472-475-7

Redaktion: Andrea B. Braidt (Wien), Christine N. Brinckmann (Berlin), Evelyn Echle (Potsdam), Britta Hartmann (Berlin), Vinzenz Hediger (Frankfurt a.M.), Judith Keilbach (Utrecht), Frank Kessler (Utrecht), Guido Kirsten (Zürich), Kristina Köhler (Zürich), Stephen Lowry (Stuttgart), Jörg Schweinitz (Zürich), Patrick Vonderau (Stockholm), Hans J. Wulff (Kiel)

Redaktionsanschrift: c/o Britta Hartmann, Körnerstr. 11, D-10785 Berlin,

Tel./Fax: 030-262 84 20, **E-Mail:** montage@snafu.de

Die Redaktion freut sich über eingesandte Artikel.

www.montage-av.de

Preis: Einzelheft 12,80 Euro / Sfr 22,50 UVP

Abonnement: zwei Hefte im Jahr, 22,- Euro / Sfr. 37,50 UVP

Studenten: 18,50 Euro / Sfr. 31,90 UVP

Verlag: Schüren Verlag GmbH, Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg,

Tel.: 06421-63084, **Fax:** 06421-681190, **E-Mail:** info@schueren-verlag.de

Gestaltungskonzept: Ivy Kunze (Berlin)

Satz & Umschlaggestaltung: Nadine Schrey

Druck: Druckhaus Marburg

Anzeigen: Katrin Ahnemann, **E-Mail:** ahнемann@schueren-verlag.de

© Schüren Verlag 2012

Titel: W.R. – MISTERIJE ORGANIZMA (Dušan Makavejev, YU/D 1971)

Bildnachweise: bei den Autoren. Trotz intensiver Recherche konnten nicht alle Rechteinhaber ausfindig gemacht werden. Berechtigte Forderungen bitte an die Redaktion richten.

Inhalt

Editorial	5
Christine N. Brinckmann: Farbspannung im kolorierten Stummfilm	9
Jelena Rakin: Bunte Körper auf Schwarzweiß. Flächigkeit und Plastizität im Farbfilm um 1900	25
Daniel Wiegand: Stillstand im Bewegungsbild. Intermediale Beziehungen zwischen Film und Tableaux vivants um 1900	41
Jörg Schweinitz: Kippphänomene des Sehens. Ambivalente Bildinszenierungen zwischen Fläche und Raum im deutschen Stummfilm	55
Evelyn Echle: Dichotomie der Form. Perspektive und Fläche in MANHATTA	75
Pascal Bonitzer: Dekadrierungen	93
Guido Kirsten: Zur Rückenfigur im Spielfilm	103
Fabienne Liptay: Un/reine Sichtbarkeit oder: Wer hat Angst vor Kot, Blut, Urin?	125
Christa Blümlinger: Vom Nutzen und Nachteil der Schleife für die Montage	149
Zu den Autorinnen und Autoren	161
Call for Papers	164

Editorial

«Dem Film ist die Macht eigen», so notiert Pascal Bonitzer in seinen Überlegungen zur Dekadierung,¹ «den Blickwinkel wie auch eine Situation kippen zu lassen. Bei Godard zum Beispiel ist weder die Kadrierung noch die Dekadierung wichtig, sondern das, was das Bild aus dem Gleichgewicht bringt, so die Video-Bildzeilen auf der Leinwandfläche, die Linien und Bewegungen, die jede beherrschende Unbeweglichkeit des Blicks scheitern lassen.» Bonitzer beschreibt damit etwas von dem, was wir mit dem Begriff der «Bildspannung» und den folgenden Fragen in diesem Heft fassen: Was genau ist es eigentlich, das ein Bild aus dem Gleichgewicht bringt? Wie schafft der Film das Scheitern des beherrschten, eingeübten Blicks? Wie lässt sich dieses Attribut des Kinos theoretisch fassen, und reicht die etablierte filmwissenschaftliche Terminologie dafür aus?

Bonitzer beschreibt die Linien, Bewegungen und Texturen auf der Leinwandfläche und gibt uns damit konkrete Hinweise, wo diese spezifische Ebene des Films zu verorten ist. Es geht also nicht um die narrative Sukzession, sondern um die Bildfläche, um direkt auf eine einzelne Einstellung bezogene Kompositionen, mithin: um ein *bildtheoretisches* Programm für den Film. Unter dieser Prämisse widmet sich *montage AV* in diesem Heft bildstilistischen Aspekten, die unseren Blick fordern, die mit der Materialität des Mediums operieren und dabei eine Spannung erzeugen, die vorwiegend eine optische ist – sei sie nun intendiert oder nicht. Eine Spannung des Bildes, die sich selten sogleich benennen oder entschlüsseln lässt.

Visuelle Referenzen zu den Bildern anderer Medien, wie der Malerei, der Fotografie oder den Aufführungskünsten insgesamt scheinen bei den «Bildspannungen» eine erhebliche Rolle zu spielen. Indes geht es längst nicht allein um solche medialen Übertragungen oder Analogien, sondern um ein originäres Potenzial des filmischen Bildes. Die

1 Pascal Bonitzers Text findet sich erstmals in deutscher Übersetzung in diesem Heft. Wir danken den *Cahiers du cinéma* für die freundliche Erlaubnis zum Abdruck.

Beiträge in diesem Heft loten in ihrer heterogenen Mischung die Auffälligkeiten solcher Konstellationen aus und zeigen, wie die Spannungen an der Bildoberfläche mit ihrer Haptik, im intermedialen Wechselspiel oder eben als «rein optisches Erlebnis» – wie es Béla Balázs in seinem Buch *Der Geist des Films* (1930) für die Konstitution des Kinos insgesamt forderte – aufscheinen.

Dass eine Vielzahl der hier versammelten Autoren auf die klassische Filmtheorie verweist oder «Bildspannungen» aus der Zeit des Stummfilms aufgreift, verwundert nicht. Gerade am Beginn seiner Geschichte bis hinein in die klassische Periode des Stummfilms bietet das Kino mit einer gewissen Offenherzigkeit dem Publikum seine Gemachtheit dar und stellt seine Artifizialität und medialen Auffälligkeiten aus. Auch lässt es die ersten Theoretiker über die Imaginationskraft und die Grenzen des Mediums nachdenken, etwa an seinen Polen von Fläche und Tiefe. In der retrospektiven Sicht scheint das vermeintlich «Un-Perfekte» des Films jener Jahre noch spürbarer zu werden und reizt zur Reflexion über den geradezu verspielten Umgang mit Bildelementen hybrider Natur. Teilweise wurden Brüche, das Kippen der Blickwinkel, wie Bonitzer es später formuliert, bereits damals zum erklärten Prinzip erhoben – «Bildspannungen» gehören also von Anbeginn zur Grammatik des Kinos.

Aber egal, an welchem Punkt der Zeitachse die Beiträge in diesem Heft ansetzen, die Herausforderung liegt in der Beschreibung der Phänomene: Was genau geschieht, wenn sich das Filmbild spannungsvoll auflädt? Schneiden solche kinematographischen Kompositionen auch andere Medien wie Malerei, Theater oder Architektur, so fordert dies immer dazu heraus, die verschiedenen medialen Theoriediskurse mitzudenken und auf ihre Kompatibilität zu befragen. Ebenfalls spielt die geschichtliche Situierung des Materials für die Analyse eine Rolle, sind «Bildspannungen» doch keinesfalls ahistorisch zu begreifen.

Jeder der Aufsätze widmet sich einem bestimmten stilbezogenen Problem: in der Summe formulieren die Fallstudien ein beträchtliches Vokabular an analytischen Begriffen für eine erweiterte Terminologie des bewegten Bildes und für die Sensibilisierung des Blicks hinsichtlich filmischer Formensprachen. Dabei soll es nicht bei einer deskriptiven Herausarbeitung von Bildspannungen bleiben – die Autoren suchen vielmehr gerade nach den Konzepten, die hinter solchen Formen stehen. Entstanden ist darüber eine Sammlung von exemplarischen Analysen, welche ganz verschiedene Schnittstellen innerhalb der filmischen Darstellung untersuchen und somit nachdrücklich einen Beitrag zu filmstilistischen Studien leisten, die auf eine produktive Verflechtung von visueller Ästhetik, Geschichte und Theorie des Films bedacht sind.

Eine solche Schnittstelle bildet der Komplex «Farbe» im (Stumm-) Film. Als Auftakt des Heftes spüren gleich zwei sich ergänzende Beiträge der daraus resultierenden Bildspannung nach. So liegt der Schwerpunkt in dem Artikel von Christine N. Brinckmann auf der Ästhetik der polychromen Pinsel- oder Schablonen-Kolorierung im frühen Film. Die Autorin sieht eine Privilegierung am Werk, die oft in willkürlicher Weise bestimmten Objekten bestimmte Farben zuweist, so dass sie den Blick auf sich ziehen. Die so entstehende Spannung verstärkt sich noch aus dem Unterschied zwischen dem fotografischen Verfahren und dem malerischen des Farbauftrags – in der Summe erhalten die Filmbilder einen sehr eigenen, hybriden Charakter.

Jelena Rakin fügt diesen Beobachtungen auf der Basis einer ästhetischen Analyse hinzu, was grundsätzlich mit schwarzweißem Filmmaterial geschieht, wenn darauf eine externe Farbschicht aufgetragen wird. Leitend für ihre Beobachtungen ist die materielle Qualität der Stummfilmfarbe, die sie anhand der Gegensatzpaare «Plastizität und Flächigkeit», «Vorder- und Hintergrund» sowie «chromatisch und achromatisch» auf ihre Bildspannung hin untersucht und an die Farbdiskurse der Zeit im Umkreis der Bildenden Kunst rückbindet.

Eine Ästhetik des stillstehenden Körpers im Bewegungsbild und daraus resultierende Spannungsverhältnisse beschäftigen Daniel Wiegand, der Beispiele des frühen Kinos mit Tableaux-vivants-Sujets untersucht und feststellt: Der in der Frühzeit des Films zur Schau gestellte Stillstand im Bewegungsbild ist auch eine selbstbewusste Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Bildformen der visuellen Kultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Mit Blick auf die filmtheoretische Diskussion der 1910er bis 1920er Jahre geht Jörg Schweinitz der Frage nach, wie die Spannung zwischen der Präsentation des Raums im Film und der Zweidimensionalität der Bildeoberfläche reflektiert wurde. Ausgehend von Münsterberg untersucht er den ästhetischen «Kippeffekt», der in Filmen aus jener Zeit ein Oszillieren zwischen der Tiefeninszenierung und einer durch die ornamentale Gestaltung betonten Flächigkeit erzeugt. Darin sieht er – mit Bezug auf Arnheim – eine spezifisch filmische Form der Spannung zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit in der modernen Ästhetik.

Das Phänomen der Kippmomente aufgreifend zeigt Evelyn Echle in ihrem Beitrag, wie Stadtsinfonien avantgardistische Strömungen aus der Fotografiethorie ins Filmbild integrieren. Das Fallbeispiel MANHATTA (Paul Strand/Charles Sheeler, USA 1921) markiert hier eine ästhetische Wende: Das Ausstellen der Oberfläche bei gleichzeitiger perspektivischer Illusion wird zum filmischen Prinzip erhoben. MAN-

HATTA steht aus dieser Sicht für eine Dialektik von Material und Form, deren Bildspannung sich aus dem Changieren zwischen mimetischem Bildraum und abstrahierender Flächigkeit ergibt.

Mit Pascal Bonitzers «Dekadrierungen» übersetzen wir zum ersten Mal einen vielzitierten französischen Klassiker ins Deutsche. Der Artikel, der als «Décadrages» in den *Cahiers du cinéma* 1978 erschien, widmet sich – wie bereits eingangs beschrieben – dem stilistischen Phänomen der Dekadrierung. Der Autor macht darauf aufmerksam, wie sehr sich die Malerei bei schrägen Blickwinkeln, leeren Bildräumen und durch die Kadrage fragmentierten Körpern vom Kino inspirieren lässt, und leistet damit einen wichtigen Beitrag für einen interdisziplinären Dialog der Bildmedien.

Ausgehend vom kunsthistorischen Konzept der «Rückenfigur» entwirft Guido Kirsten eine Taxonomie solcher Figuren im Kontext klassischer, modernistischer oder realistischer Bildgestaltung im Spielfilm. Neben einem eindeutig zugeschriebenen Sinn im klassischen Kino werden Rückenfiguren im filmischen Modernismus selbst zu einem Struktur- und Stilmittel; in der realistischen Ästhetik konnotieren sie dann eine «alltäglichere» Sicht auf die Welt. Der Rückenfigur als Konzept ist demnach eine Bildspannung eigen, die sich auf die jeweilige ästhetische Grundtendenz zurückführen lässt.

Um die mitunter abstoßende sinnliche Qualität von Kunst und Kino geht es Fabienne Liptay. Für sie lässt sich überall dort eine Bildspannung beobachten, wo der unmittelbare Eindruck die bloße Augenscheinlichkeit des Bildes durchstreicht – wo das Bild in einem transgressiven Akt die Grenzen des Sichtbaren überschreitet, um den Betrachter zu berühren, zu verletzen, zu treffen. Das Phänomen der spannungsvollen Koexistenz von Reinem und Unreinem zeigt sie unter anderem an Steve McQueens HUNGER (GB 2008) über den «schmutzigen Protest» der IRA-Häftlinge im nordirischen Maze Prison auf.

Zum Abschluss präsentieren wir außerhalb unseres Schwerpunkts den Artikel «Vom Nutzen und Nachteil der Schleife für die Montage» von Christa Blümlinger. Darin untersucht die Autorin die Differenz des Prinzips der Endlosschleife sowohl in der Konzeptkunst als auch in der vom Film her gedachten Medienkunst. Blümlinger stellt dabei die Werke von Rodney Graham den Installationen von Harun Farocki gegenüber, um die Fragen der ästhetischen Effekte der Schleife im Zusammenhang mit unterschiedlichen Formen der Montage als spezifischen Erfahrungsmodus zu diskutieren.

Farbspannung im kolorierten Stummfilm

Christine N. Brinckmann

[A] thorough treatment of colour in cinema in any era would need to analyse the delicate pas de deux orchestrated between realistic motives and metaphorical or spectacular effects.

(Tom Gunning 2003, 11)

Als ich ein kleines Mädchen war, liebte ich Ausmalbücher, vor allem solche mit vielen Figuren, und ich stellte mir vor, dass sie sehnlichst darauf warteten, mit Farbe belebt zu werden. Sie schrien förmlich danach, so dass große Eile geboten war, sie anzumalen und aus ihrer Not zu erlösen. Dabei war Vollständigkeit die Devise, doch lebende Wesen – Menschen und Tiere – hatten selbstverständlich Vorrang, kamen zuerst; dann die Objekte, schließlich die Hintergründe, Erde und Himmel. Diese Vorstellung wird oft wieder lebendig, wenn ich teilkolorierte Filme sehe. Unwillkürlich bemitleide ich die Figuren, die der Farbe nicht teilhaftig geworden sind, und frage mich, was sie für den Akt der Kolorierung so unattraktiv macht, dass man sie vernachlässigt und in Schwarzweiß belassen hat.

Diese kindlichen Gedanken befallen mich nicht bei monochromen Viragen und Tonungen, da sie nicht selektiv verfahren, sondern die gesamte Bildfläche betreffen. Zwar können auch hier, je nach fotografischen Grauwerten, bestimmte Gegenstände oder Bildzonen hervortreten – als reines Weiß bei der Tonung, als klare Farbe bei der Virage und als Schwarz oder Fast-Schwarz in beiden Verfahren –, doch scheint bei der monochromen Einfärbung im Großen und Ganzen ein demokratisches Prinzip zu herrschen. Bei der polychromen Pinsel- oder

Schablonen-Kolorierung hingegen ist in oft willkürlicher Weise eine Privilegierung am Werk, die bestimmten Objekten bestimmte Farben zuweist, so dass sie den Blick auf sich ziehen. Dies gibt ihnen etwas Arbiträres, eine sozusagen unbekümmerte Sensualität.

Ohnehin zeichnen sich die genannten Möglichkeiten der frühen Farbgebung – die auch in Kombination miteinander vorkommen¹ – durch eine gewisse Artifizialität aus, denn es handelt sich nicht um fotografisch aufgenommene Farben,² vielmehr wurden sie nachträglich den Filmen hinzugefügt, die auch unkoloriert bereits vollendet waren (und durchaus auch schwarzweiß gezeigt wurden). Doch die Kolorierungen bilden einen viel markanteren Eingriff in das Bild als die pauschalen Verfahren von Tonung und Virage. Einerseits scheinen sie mehr Möglichkeiten zu bergen, eine natürliche Farbgebung zu imitieren, da sie die Objekte durch Lokalfarben kennzeichnen. Andererseits ist die Zahl der Farbtöne aus praktischen Gründen sehr limitiert – vor allem die Handkolorierung, die in der Frühzeit (1895–1905) beliebt war, ist diffizil und aufwändig in der Ausführung. Aber auch die Schablonentechnik, die sie mehr oder weniger ablöste und bis etwa 1915 praktiziert wurde, erfordert einen je eigenen Arbeitsgang pro Farbe. Daher beschränkte man sich meist auf drei oder vier Töne, die an verschiedenen Stellen des Bildes identisch auftreten – wie die wenigen Farben einer Landkarte, die dazu dienen, Territorien zu markieren. Außerdem fällt der Unterschied zwischen dem fotografischen Verfahren und dem malerischen des Farbauftrags deutlich ins Gewicht, so dass den Bildern ein hybrider Charakter zu eigen ist; unweigerlich spürt man die Diskrepanz zweier verschiedener Genesen. Dabei kann die Kolorierung eine eigene Kreativität, eigene Ästhetik entwickeln und die fotografische überlagern. Im Glücksfall führt dies zu großer Schönheit, kann aber auch dilettantisch und krude erscheinen. Jedenfalls aber haben die kolorierten Filme ein ganz eigenes Flair, sie wirken aus heutiger Sicht rar und seltsam.

So berührt es uns zum Beispiel merkwürdig, dass man bei der Hand- und Schablonenkolorierung im Allgemeinen nur einige Elemente des

1 Häufig baut die Kolorierung auf einer vorgängigen Tonung auf, die dem Schwarzweiß-Bild bereits einen Teil seiner grafischen, abstrahierenden Wirkung nimmt und die Kontraste mildert. Zu den verschiedenen Verfahren und ihrer Kombination vgl. Koshofer (1988) und Cherchi Usai (1991).

2 Auf die diversen Verfahren, direkt in Farbe zu fotografieren, mit denen man schon früh experimentierte, gehe ich in diesem Beitrag nicht ein. Sie sind bei Koshofer (1988) und Cherchi Usai (2000) beschrieben.

Bildes farblich heraushob, andere unbearbeitet ließ. Viele Beispiele erscheinen uns nachgerade als unfertig oder als nur halb gelungene oder halbherzige Versuche, das Fehlen der Farbe im Film zu kompensieren. Dies mag aus zeitgenössischer Sicht anders gewesen sein. Zum einen war man aus kolorierten Stichen, Fotos und Postkarten, aus Laterna-Magica- und anderen Projektionsverfahren damit vertraut, dass die Farbe – selektiv und nachträglich – fertigen Schwarzweiß-Bildern beigefügt wurde.³ Zum andern schien es von Anbeginn ein Manko der Fotografie, die Farbe der Dinge zu unterschlagen, so dass die Kolorierung als Triumph über die Technik zu begrüßen war. Dabei mag man auch den manuellen, menschlichen Touch geschätzt haben, der sich als buntes Extra zur «mechanischen» Fotografie gesellte.

In dem kurzen Aktualitätenfilm *CORTÈGE FLEURI* (anonym, F 1900, bräunlich getont und handkoloriert)⁴ geht es um einen Blumenkorso, den man dem Publikum als spektakuläre Attraktion darbietet (Abb. 1). Wie üblich, kamen bei der Handkolorierung nur wenige Farben zum Einsatz, die – jeweils unvermischt im exakt gleichen Ton – auf verschiedene Objekte aufgetragen sind: ein strahlendes Goldgelb, ein etwa

- 3 Dies jedenfalls in der Spätphase der *Laterna Magica*, die kolorierte Fotografien anstelle von Glasmalerei verwendete.
Zur ästhetischen Orientierung an anderen Medien wie kolorierten Stichen, fotografischen Postkarten, *Laterna-Magica*-Bildern und anderem vgl. Herbert (2003). Hier hatten sich bereits bestimmte Muster bewährt. Die Palette war meist beschränkt, und die Farben wurden nicht gemischt, sondern in vorgefertigter Tönung eingesetzt. Zur Proliferation der Farbe in der Populärkultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts vgl. Gunning 2003, 6–9. – In ihrer Mischtechnik zu vergleichen wären auch Zeichnungen und Skizzen, für die eine lange Tradition der Teilkolorierung existiert, die zu ästhetischen Spannungen im Bild führt.
- 4 Bei der Beurteilung kolorierter Filme auf der Grundlage von Videos und DVDs ist Vorsicht geboten – die Umsetzung auf einen andersartigen Träger bringt oft Verfälschungen mit sich und zudem schwanken die Farben von Monitor zu Monitor. Das lässt sich im vorliegenden Fall nicht ändern, die besprochenen Beispiele liegen mir nur als Videoaufzeichnung vor: Sie entstammen der Edition *LES PREMIERS FILMS COLORIÉS* (1897–1928), *Lobster Films*, Arte, F 1995. Doch auch überlieferte Kopien können aufgrund von Zersetzungserscheinungen über den ursprünglichen Eindruck täuschen. Außerdem waren nicht alle Kopien desselben Films identisch, manchmal existieren sogar sehr unterschiedliche Farbversionen, insbesondere bei Handkolorierung: Im Grunde ist jede Kopie ein Unikat. Schablonenkolorierung ist naturgemäß festgelegter, freilich können die zunächst gewählten Nuancen bei einer Neuauflage durchaus revidiert, beispielsweise ein Kirschrot durch ein Tomatenrot ersetzt werden. Für den vorliegenden Text gehe ich davon aus, dass es die Filme zumindest in der vorliegenden farblichen *Struktur* gegeben hat, die Zusammenstellung und Verteilung der Farben also stimmt, selbst wenn die einzelnen Töne sich ein wenig verschoben haben mögen. Auch deckt sich der Gesamteindruck der Beispiele durchaus mit jenem gut erhaltener Zelluloidkopien.



1 CORTÈGE FLEURI
(anonym, F 1900)

ebenso gesättigtes, leuchtendes Türkis und ein paar wässrige, transparente Nuancen (schwaches Grün, Blassblau, Bräunlich-Orange). Goldgelb und Türkis, die beiden Haupttöne und eigentlichen Protagonisten der kleinen Szene, bilden einen frischen Farbkontrast, der das Bild belebt. Sie gelten vor allem dem Blumenwagen im Zentrum des Bildes, doch auch ein paar Kleidungsstücke aus der Menschenmenge – ein Hut in Türkis, ein anderer in Goldgelb rechts vorn – sind, wie um des kompositorischen Gleichgewichts willen, ebenfalls mit Farbe akzentuiert. Die bunten Flecken verspannen das sich bewegendes Bild auf unvorhersehbar wechselnde Weise in immer wieder anderer Kombination. Sie betonen seine Oberfläche, auch wenn durch die fahrenden Wagen ein deutlicher Zug in die Tiefe zu verzeichnen ist.⁵

Die Verteilung der Farben legt zugleich Zeugnis davon ab, dass offenbar das Prinzip keine Gültigkeit hatte, dass gleich gefärbte Objekte auch einen inneren Zusammenhang aufweisen sollten. Für den heutigen Blick, der solche Zusammenhänge erwartet und sucht, wirkt dies leicht befremdlich, scheint aber damals nicht gestört zu haben – jedenfalls ist es ein Charakteristikum vieler früherer Filme und vermutlich ein Erbe aus Traditionen wie der *Laterna Magica*. Ebenso scheint man wie selbstverständlich akzeptiert zu haben, dass Gesichter oder Hände der Menschen gar nicht erst mitkoloriert wurden. Dies hat zum einen seinen Grund in technischen Problemen – auf dem Filmkader von der Größe einer Briefmarke war es schwierig, winzige Objekte mit dem Pinsel zu erfassen; Hände in Bewegung oder gar ausgestreckte Finger

5 Vgl. Jelena Rakin (2011; Beitrag in diesem Heft), der es ebenfalls um die Spannung zwischen Fläche und Tiefe geht.

blieben daher unbearbeitet. Gesichter boten zudem das Problem, dass die feinen Töne des Inkarnats in ihrem Verlauf kaum lebensecht zu gestalten waren.⁶ Dies auch deshalb, weil schwach beleuchtete Zonen den natürlichen Eindruck ins Graue verdunkeln, vor allem Pastellfarben können sich nicht dagegen durchsetzen. Anders als Ausmalbücher sind fotografische Filme ja je nach Beleuchtung schattiert, und diese Schatten legen sich als stumpfe, unschöne Schleier über die Gesichter oder machen gar die Mimik unkenntlich. Bei Stoffen und anderen Objekten ist der Effekt hingegen weniger prekär.

Mit der ursprünglichen, profilmischen Erscheinungsweise der Szene hat die Kolorierung von *CORTÈGE FLEURI* also wenig zu tun, und sie erhebt auch keinen Anspruch auf ‚Natürlichkeit‘ oder indexikalischen Bezug. Das zeigt sich bereits in der Wahl des Türkis (einem beliebten Farbton im frühen Film, vor allem bei Méliès). Man nimmt keine Rücksicht darauf, dass es in der Natur kaum Blüten in diesem eher anorganischen Ton gibt – die mutmaßlichen Rosen, Tulpen oder Dahlien auf dem Blumenwagen können so jedenfalls nicht ausgesehen haben. Dies ist eine Tendenz, die in kolorierten Filmen fast durchgängig zu verzeichnen ist, auch wenn der Grad der Abweichung von der profilmischen Realität von Fall zu Fall variiert. Und sie setzt sich – auf einer anderen Ebene – fort in dem relativ pastösen Pinselauftrag der beiden Hauptfarben, der die fotografische Zeichnung und Modellierung weitgehend überdeckt.⁷ Dies trägt wiederum dazu bei, die Objekte flächig erscheinen zu lassen, sie der fotografischen Wirkung zu entheben.

Letzteres verstärkt die Differenz zwischen kolorierten und nicht-kolorierten Elementen, macht bewusst, dass hier zwei sehr unterschiedliche Verfahren am Werk waren, die in Spannung zueinander stehen. Zwar geraten die unbelassenen Zonen ein wenig ins Hintertreffen, was die spontane Aufmerksamkeit der Zuschauer angeht, doch dafür steht das Prinzip der Mischtechnik umso deutlicher vor Augen, und das Wunder der Farbe manifestiert sich umso prägnanter. Auch hat die farbliche Selektivität und dekorativ nicht-naturalistische Wirkung

6 Vgl. Susanne Marschalls Ausführungen zu den Schwierigkeiten, das Inkarnat darzustellen (2005, Kapitel II: «Kostüm und Maske»).

7 Die Praxis des Kolorierens scheint damit ein wenig in Widerspruch zu stehen zur von Batchelor (2000) beschriebenen Chromophobie der westlichen Kultur, denn die aufgetragene Farbe deckt das ‚Eigentliche‘, die gestaltende Linie, die Form zu. Zwar dient sie nur als Zusatz zum fotografischen Bild, den man auch weglassen könnte, übernimmt aber eine führende Rolle in der Aufmerksamkeitslenkung und im sensuellen Wohlgefallen der Zuschauer. Der Befund ist wohl mit der Tatsache zu erklären, dass die Filme eben nicht zum Bereich der seriösen Hochkultur gehören.

durchaus ihre Reize. Und zudem ist die Kolorierung nicht ohne ästhetisches Geschick ausgeführt, so dass in jedem Augenblick eine neue Balance der Bildgewichte entsteht. Diese Gestaltung ist ausgestellt, die Hand mit dem Pinsel fühlbar gegen die technische Aufnahme angetreten. Dazu trägt auch die Tatsache bei, dass ein zartes Pulsieren der Farbe von Kader zu Kader auftritt; es ist bei Handkolorierung kaum zu vermeiden, da die Bildchen nicht passgenau und in gleicher Farbdichte ausgemalt werden können. Tom Gunning hat den leicht immateriellen Effekt des Farbauftrags besonders schön formuliert: «[...] the colours seem to lift themselves off the surface of reality and quiver in a scintillating dance» (2003, 11).

In CORTÈGE FLEURI vermitteln sich die Lust an der Farbe und die Lust, in die unbunte Fotografie einzugreifen, als lebendige, das Bild animierende Prinzipien. Dies allerdings ohne Rücksicht auf die natürliche Welt und auch ganz ohne den Informationsgehalt der Szene zu erhöhen oder gar metaphorische Bedeutungen zu generieren. CORTÈGE FLEURI enthält keine Botschaft über seinen Zeigegestus hinaus; der kleine Film ist ganz, was er zeigt.

Farbe kann in einem Bild sehr unterschiedliche Funktionen erfüllen. Ich versuche im Folgenden, einige zentrale, insbesondere für die filmische Kolorierung relevante Möglichkeiten zusammenzustellen,⁸ dies jedoch ohne Anspruch auf Vollständigkeit:

- Farbe *sensualisiert* das Bild, macht es gegenwärtiger, konkreter, taktiler und opulenter. Sie kann den filmischen Verlauf *orchestrieren*, die verschiedenen Farben wie die Instrumente im Konzert zusammenwirken lassen.
- Farbe kann *Ordnung* schaffen: Sie vermag Objekte gegeneinander zu differenzieren, Hierarchien zu stiften, indem Relevantes hervorgehoben, Nebensächliches unscheinbar wird; sie vermag *Bezüge* herzustellen, indem Ähnliches ähnlich aussieht, so dass Verwandtschaften ins Auge springen. Sie lenkt die *Aufmerksamkeit*. Doch Farbe kann auch, im Gegenteil, verunklarend und chaotisch wirken.
- Farbe kann die *Dramaturgie* unterstützen, indem etwa ein Wechsel der Palette oder ein Rückgriff ins Schwarzweiß einen Einschnitt verdeutlicht und *das Fortschreiten der Zeit* zum Ausdruck bringt.

8 Zur Funktion filmischer Farbe allgemein vgl. zum Beispiel Wulff 1988; Brinckmann 2001 und 2006; Marschall 2005; Dalle Vacche/Price 2006.

- Farbe kann *Atmosphäre* erzeugen, opulent oder flau, sanft oder hart wirken; sie kann Harmonie oder Disharmonie zum Ausdruck bringen, gefällig oder schrill, ominös oder erotisch erscheinen; sie kann *Wandlungen* und Verwandlungen ausdrücken (was vorher bunt und heiter war, ist jetzt Grau in Grau und *vice versa*). Doch die Farbatmosphäre kann auch im Widerspruch stehen zum Charakter der Handlung und damit eine Dissonanz eröffnen.
- Farbe kann das Bild der natürlichen Welt angleichen, das Aussehen der Dinge individualisieren und möglichst *realitätsgetreu* repräsentieren; oder sie kann das Bild *verfremden*, schönen, verkitschen, fantastisch machen usw. Sie kann sich der Wirklichkeit (mit ihren Zufälligkeiten) unterwerfen oder sich ästhetisch *verselbständigen*.
- Farbe kann ein *eigenes System* eröffnen, zum Beispiel indem Komplementärfarben sich – um der Harmonie und Vollständigkeit willen – gegenseitig hervorrufen oder das längere Aussparen, der Entzug bestimmten Farben einen besonderen Auftritt verschafft, wenn sie schließlich erscheinen; oder indem Primärfarben gegen Mischfarben gesetzt sind oder gesättigte Farben gegen Pastelltöne. Farben entwickeln ihre eigenen Spannungsverhältnisse, sowohl im Simultankontrast des einzelnen Bildes wie im Sukzessivkontrast der Bilderfolge.
- Farbe kann den *Raumeindruck* verändern. Dies durch die Nah- oder Fernwirkung des Rot- respektive Blaubereichs: Warme Farben scheinen weiter vorn zu liegen, kühle distanzierter, nach hinten gerückt. Oder dadurch, dass Farbflächen die dreidimensionale Modellierung der Objekte konterkarieren, indem sie Schatten überlagern; oder indem sich gleiche Farbzonen miteinander verspannen, so dass die *Oberfläche* des Bildes sich gegen die dreidimensionale Illusion der Zentralperspektive und andere Tiefenindikatoren behauptet.
- Farbe kann *symbolische Funktionen* übernehmen (Blut oder die Liebe sind rot, Trauer weiß oder schwarz; Landesfarben charakterisieren eine Nation usw.).

Bei so vielen Einsatzmöglichkeiten ist es nicht erstaunlich, wenn die einzelnen Funktionen der Farbe mitunter in Widerstreit miteinander oder mit anderen ästhetischen Funktionen treten. So kann die Symbolik eine bestimmte Farbauswahl vorgeben oder die Pragmatik der Kolorierung ein Limitieren der Töne verlangen, das – wie in CORTÈGE FLEURI – einer naturalistischen Darstellung zuwiderläuft. Oder benachbarte Nuancen können sich schlecht vertragen, sie ‹beißen› sich; oder gleiche Farbtöne in verschiedenen Zonen eines Bildes verbinden sich – wiederum wie in CORTÈGE FLEURI – zu einer übergreifenden Ober-

flächengestalt, die der Tiefenwirkung abträglich ist. All dies ist im Film weit heikler als im stehenden Bild, da er seine Komposition laufend verändert und damit immer neue farbliche Gewichtungen und immer wieder andere Nachbarschaften erzeugt. Die Farbanalyse ist folglich gerade für das Thema ›Bildspannung‹ ergiebig und kann auf ganz verschiedenen Ebenen ansetzen. Farbe eröffnet ein vieldimensionales, dynamisches Kräftefeld.

Beim Festival *Il Cinema Ritrovato* in Bologna von 2010 hat die Kuratorin Mariann Lewinsky in ihrem Programm «Il Colore del muto» einen schablonenkolorierten italienischen Stummfilm gezeigt, der besonders schwelgerisch mit der Farbe umgeht: *IL RE FANTASMA* von Ugo Falena (Film d'Arte Italiana, 1914).⁹ Sie kommentierte ihn mit der Selbstbeobachtung, es habe ihr nicht gelingen wollen, sich auf die – ohnehin konfuse¹⁰ – Geschichte einzulassen, so dass sie kaum erzählen könne, was im Film passiert. Die Farbe habe sie so fasziniert, dass sie für nichts anderes Augen hatte. Was Mariann Lewinsky als Triumph der Kolorierung würdigte, vielleicht auch als Seitenhieb auf die Verworrenheit der Handlung meinte, benennt ein Problem, das sich bei kolorierten Stummfilmen leicht einstellt und gelegentlich die Oberhand gewinnt: der Widerstreit zwischen den Ansprüchen der Dramaturgie und den Ansprüchen der Kolorierung. Er greift nicht nur, wie bei Lewinskys Rezeptionserlebnis, in Augenblicken des farblichen Exzesses, sondern ansatzweise auch in moderaten Fällen.

Ein virtuos kolorierter Film wie *IL RE FANTASMA* nutzt alle sich durch das Bild bietenden Möglichkeiten, um seine Virtuosität zu feiern – und da es sich um ein historisches Spektakel unter Aristokraten handelt, das zudem weitgehend in Innenräumen spielt, drängt es sich geradezu auf, die prunkvollen Requisiten und Kostüme in leuchtenden Farben auszumalen. Vor allem Textilien eignen sich ja besonders zur Kolorierung: Anders als Gesichter, Arme und Hände lassen sich Kleidungsstücke, Divanbezüge oder Vorhänge, seien sie aus Samt, Damast oder Batist, mitunter so überzeugend bearbeiten, dass sie sich

⁹ Leider war es mir nicht möglich, ein Videoprint zur Illustration zu bekommen: Die wohl einzig erhaltene Kopie liegt in Tokio, eine Beschaffung wäre unverhältnismäßig kompliziert.

¹⁰ Das Verständnis ist einerseits erschwert, da die beiden Protagonisten vom selben Schauspieler verkörpert werden, andererseits durch die Tatsache, dass der Film nur fragmentarisch überliefert ist.

den Blicken echter als lebensecht darbieten.¹¹ Die Farbe scheint ihre Stofflichkeit zu intensivieren, akzentuiert ihre Textur oder Musterung, bringt sie zum Fließen und Schimmern oder modelliert ihre Bau- schung, Dehnung, Raffung, ihren Faltenwurf. Die Figuren finden sich in die zweite Reihe degradiert, während das Dekor aufs Attraktivste zur Geltung kommt. So schaut das Publikum staunend und lustvoll auf die nachgerade haptischen Materialien und versäumt dabei den Fort- gang der Handlung. Oder es ist hin- und hergerissen zwischen beiden Ansprüchen, verzettelt und verzehrt sich in der Spannung zwischen Dramaturgie und stofflicher Opulenz.

Das Ignorieren dramaturgischer Belange beschränkt sich, wie gesagt, nicht auf opulente Filme mit virtuoser Kolorierung; *IL RE FANTASMA* ist alles andere als ein Ausnahmefall, sondern gebärdet sich nur besonders hemmungslos. Ein sehr frühes, eher simples Beispiel für extreme farbliche Aufmerksamkeitslenkung bietet der kurze Film *JOUEURS DE CAR- TES* (anonym, F 1897; handkoloriert auf brauner Tonung), ein Genre- bildchen aus dem Alltag (Abb. 2). Er ist an vielen Stellen schwarzweiß geblieben, beschränkt sich weitgehend auf die farbige Hervorhebung einzelner Kleidungsstücke (neben einem Schimmer von Zartblau für den Himmel und ein wenig blassem/verblasstem Blattgrün im Hinter- grund). Für die Figuren sind lediglich vier Töne eingesetzt: ein relativ schrilles Magenta für Bluse und Hut der Frau in der Mitte, ein lebhaftes Türkis, das sowohl in der Weste des einen wie auf der Mütze des anderen Kartenspielers – beide rechts am Tisch – vorkommt, und ein eher unscheinbares Mattgelb (in der Abbildung nur zu ahnen) für den Strohhut des linken Spielers sowie den Wirt auf der rechten Seite. Das Türkis – aus *CORTÈGE FLEURI* bereits bekannt – verbindet auf rätselhaf- te Weise die beiden rechts sitzenden Männer: Wieso sind sie im glei- chen, so auffälligen Farbton gekleidet, als hätten sie ein Ensemble un- tereinander aufgeteilt? Kein Kostümbildner würde zwei Männer mit gleichfarbigen Kleidungsstücken versehen, wenn es sich nicht gerade um Soldaten in Uniform handelt. Doch die Ausdehnung des Türkis auf der Kaderfläche entspricht ungefähr der Ausdehnung des Magenta – und beide weisen etwa den gleichen Sättigungsgrad auf –, so dass die Farbverteilung auf der Ebene der Bildgewichtung durchaus einleuch- tet. Wie in *CORTÈGE FLEURI* spielt offenbar das Prinzip keine Rolle, dass gleiche Färbung eine Beziehung suggeriert, und wiederum folgt

11 Allerdings darf, wie Rakin (2011, 29ff) beobachtet, die Farbe weder allzu dunkel noch pastös aufgetragen sein, da sonst der Eindruck der Flächigkeit überwiegt.

2 JOUEURS DE
CARTES (anonym,
F 1987)



die Kolorierung nicht der mutmaßlichen profilmischen Realität oder einem Konzept von Wahrscheinlichkeit.

Was entsteht, ist eine stark zentrierte Komposition, die zwar gefällig anzusehen ist, aber inhaltlich weniger Sinn macht, als man zunächst glauben könnte. Denn die eigentlichen Titelfiguren und Akteure der Handlung, die Kartenspieler, wirken gegenüber der auffälligen, frontal gezeigten Frau eher nebensächlich, obwohl sie sich im Vordergrund befinden, während jene an einem separaten Tisch hinter ihnen sitzt. Zudem müssen zwei der Männer, um den Blick auf die Frau freizumachen, rechts zusammenrücken, was für das Spiel – realistisch betrachtet – nicht eben förderlich ist, da man sich ins Blatt schauen kann. In anderen Versionen des beliebten Motivs – etwa bei Louis Lumière 1885 und Georges Méliès im folgenden Jahr (die wohl auf ein Bild Paul Cézannes zurückgehen) – gruppiert man die Spieler denn auch im Dreieck am Tisch, dessen der Kamera (oder dem Maler/Betrachter) zugewandte Seite leer bleibt, um Einblick ins Geschehen zu gewähren. Eine Frau, die sich einmisch und das Kartenspiel verkompliziert, ist in diesen Beispielen nicht mit von der Partie.¹²

Es ergibt sich also eine Spannung zwischen dem erklärten Sujet des Films, dem Kartenspiel, und der Inszenierung – dies sowohl

¹² Bei Louis Lumières *PARTIE D'ÉCARTÉ* (1896) sehen wir eine Dreiergruppe sowie einen Kellner, der von rechts kommt. Bei Georges Méliès' *UNE PARTIE DE CARTES*, ebenfalls 1896, jedoch nach Lumières Film entstanden, sitzen sich zwei Kartenspieler im Profil gegenüber, frontal zwischen ihnen ein Zeitungsläser. Von links tritt eine Kellnerin hinzu, die eine Flasche Wein bringt. Bei dem Mann in der Mitte handelt es sich um Méliès selbst. Beide Filme sind nicht koloriert worden, soweit mir bekannt ist. Vgl. die Ausführungen in Malthête-Méliès/Mény bei etwa 30'.

schon im schwarzweißen Bild wie noch verstärkt in der Kolorierung. In Schwarzweiß würde das Geschehen deutlicher hervortreten, die Komposition allerdings weniger Gestalt und weniger Leben besitzen. Offenbar ist man der Versuchung erlegen, zur Auflockerung und Steigerung des Interesses eine Frau in die Komposition aufzunehmen, die dann als besonderes Schmuckstück koloriert wurde (vgl. Rakin 2011, 32f), was bei den Männern nicht statthaft wäre. Ihre feminin gemusterte, füllige Bluse und die Schleife, die sich auf dem Hütchen türmt, bieten sich als Blickfang an: Fast wirkt sie wie ein Fremdkörper in der eigentlichen Aktion, dem Kartenspiel, zumal sie sich auch durch Einschenken aus einer Flasche und Heben der Gläser einmischet. Es muss offen bleiben, ob dieser Störcharakter intendiert war oder nur im Zuge der erwähnten Absicht mitschwingt. Der Film ist zu kurz, als dass sich entscheiden ließe, ob hier eine fiktionale Anekdote erzählt oder eine typische Situation aus dem Leben beschrieben werden soll.

Ein späteres, anders gelagertes, perfekt ausgeführtes Beispiel bildet eine Szene aus dem italienischen Liebesmelodram *STELLINA, LA PESCATRICE DI VENEZIA* (Itala Films 1912; schablonenkoloriert im Pathécolor-Verfahren).¹³ Auch hier sind nur manche Teile des Bildes farblich hervorgehoben, und wiederum zieht die Kleidung die sensuelle Aufmerksamkeit auf sich.

Die Szene zeigt einen Abschied: Die Fischerstochter Stellina (vom französischen Star Madeleine Céliat gespielt) und ihr Vater gehen durch pittoreske Gassen zum Hafen, sie leuchtend rosa und brombeerrot gekleidet, er dagegen bräunlich und dunkel (Abb. 3). Eigentlich ist seine Jacke mit demselben Rot überzogen wie ihre Bluse, wohl um die Zusammengehörigkeit der beiden zum Ausdruck zu bringen (hier scheint dieses Prinzip zu greifen) –, doch kommt der Farbton aufgrund der Dunkelheit des Stoffes kaum zur Geltung. Offenbar war der dramaturgische Wille, eine Beziehung zwischen den Personen zu signalisieren, stärker als die Möglichkeit, die Farbe auf der fotografischen Grundlage zur Geltung zu bringen. Die Hintergründe erscheinen großenteils bräunlich mit einigen zartrosa Fischernetzen vor den Hauswänden: Das Ambiente greift die Farben der Figuren in blasserer Variante auf, so dass sich alles organisch Ton-in-Ton ineinander fügt.

¹³ Vgl. die Anmerkungen zu diesem Film im Katalog von *Il Cinema Ritrovato 2002*. Hier ist eine zeitgenössische Quelle zitiert (*L'Illustrazione Cinematografica* 5–10,3, 1913), in der die vorzügliche Kolorierung des Films hervorgehoben wird (2002, 73). Überhaupt war das Schablonenverfahren Pathécolor für seine Perfektion bekannt.

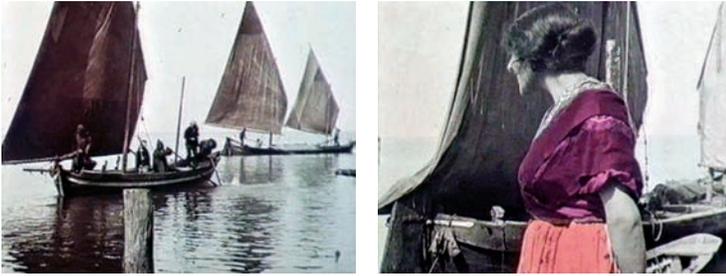
3 STELLINA, LA
PESCATRICE DI VENE-
ZIA (Itala Films, I
1912)



Das Paar erreicht den Kai, er küsst sie zum Abschied väterlich auf die Stirn und besteigt mit anderen Fischern ein Segelboot. Die Männer und ausfahrenden Schiffe sind braun belassen bis auf die besagte Jacke des Vaters, die wiederum leichte Spuren von Brombeerrot trägt. Das Meer zeigt einen Anflug von Hellblau, die Boote spiegeln sich im Wasser. Die Palette ist stark reduziert, lediglich ein kleiner Ausschnitt des Spektrums kommt zum Zuge. Auch in diesem Filmausschnitt ist nur ein schwacher Impuls zu erkennen, eine naturalistische Simulation natürlicher Farbgebung zu erreichen: Zwar ist das Meer blau, doch viel weiter geht die Naturbeobachtung nicht – die Farbe der Kleidung darf der Fantasie entspringen, und der Hintergrund, der die Figuren umgibt, folgt primär ästhetischen, atmosphärischen Prinzipien.

Nach dem Abschiedskuss teilt sich die Szene durch eine Kamerabewegung, die dem Fischer folgt und über eine schmale Holzplanke links zum Boot verläuft, in zwei Einstellungen, die in der Folge alternieren: In einer Nahaufnahme, fast bildfüllend, sieht man die junge Frau winkend am Ufer; in einer Totalen die filigranen Segelboote, wie sie in See stechen. Sie wirken fast grafisch im Gegenlicht, ähnlich maritimen Kupferstichen, da sich die vielgestaltigen Details von Fischern, Booten und Takelage präzise gegen das glatte Meer abzeichnen (Abb. 4 und 5).

Männliche und weibliche Welt/Vater und Tochter waren zunächst vereint und farblich miteinander verklammert; der Abschied trennt sie, stellt sie in zwei unterschiedliche Bilder (obwohl die Möglichkeit bestanden hätte, sie in einer Einstellung zu fassen), hält sie aber nach wie vor in enger Gefühlsbeziehung, einer zugewandten emotionalen Spannung über die Distanz hinweg. Die junge Frau am Kai ist von der Seite, manchmal auch nur im Viertelprofil zu sehen, ihre Mimik nur in



4-5 STELLINA,
Aufteilung von
Vater und Tochter
in zwei Einstel-
lungen

Andeutung zu erkennen. Dass ihr Gesicht nicht koloriert ist, stört in diesem Zusammenhang kaum, trägt vielmehr dazu bei, dass die Szene als atmosphärisches, situatives Ganzes wirkt, weniger als psychologisierte Erzählung. Dabei tritt die Kleidung – der leuchtend rosa Rock und die dunklere, brombeerrote Bluse, zwei Töne, die einander steigern – erotisch in Erscheinung. Die Stoffe schmiegen sich gleichsam in die Farbe, die sie weich und äußerst gegenwärtig zum Leben erweckt und durch schattierende Falten und Wölbungen zu plastischer Illusion modelliert. Dies macht das Bild nicht nur gefällig, sondern verleiht ihm eine eindringliche Schönheit – nur eine kolorierte Filmaufnahme kann diese besondere Wirkung erzielen, in der sich das Wunder der bewegten Fotografie mit dem Wunder der Objektfarben vollendet mischt, grafische Werte sich mit malerischen Werten die Waage halten.

So herrscht in diesem kurzen Augenblick eine doppelte Spannung. Zum einen die Polarisierung von Männer- und Frauenwelt, von Meer und Land, Hinausfahren und Zurückbleiben, Aktivität und Passivität. Zum andern die Spannung zwischen der unterschiedlichen Materialität der Bildinhalte: den abstrahierten, da unkolorierten Partien von Gesicht und Hand gegenüber den Kleidern in ihrer prallen konkreten Farbkraft. Beide Spannungsverhältnisse tragen dazu bei, dass die kleine Szene im Gleichgewicht von Gefühl und ästhetischem Genuss ausklingt.

Es dürfte nicht mehr zu klären sein, in wieweit die Filmemacher die Kolorierung bei den Dreharbeiten mit bedacht und später mitbestimmt haben. In den zur Jahrhundertwende so beliebten Serpentinanzfilmen, zum Beispiel ANNABELLE'S BUTTERFLY DANCE (Edison, USA 1894), war die Farbe wahrscheinlich von Anfang an intendiert. Filme dieser Art (und generell in der Black Maria) sind gegen einen schwarzen Hintergrund aufgenommen (was die Pinselkolorierung er-

leichterte, da man etwaige Übermalungen nicht sieht), und die wechselnden Farben der Schleier stellen eine zentrale Attraktion dar. Auch bei Spielfilmen, die szenenweise getont oder viragiert werden sollten, lagen meist Anweisungen vor, wie dies zu gestalten sei (vgl. Cherchi Usai 1991, 29f). Für Méliès ist verbürgt, dass er seine Filme von der Koloristin Mme Thuillier, die auf Laterna-Magica-Platten spezialisiert war, einfärben ließ. Méliès hat schon bei der Gestaltung der Kulissen berücksichtigt, dass die Filme koloriert werden sollten, und entsprechend helle Zonen geschaffen (vgl. Méliès 1993 und Cherchi Usai in Malthête-Méliès/Mény 1998, bei ca. 70'). Ob er dagegen bereits plante, welche Farben wo und wie aufzutragen waren, ist mir nicht bekannt; möglicherweise delegierte er die Zuständigkeit an die Kolorierinstanz, die übrigens relativ zurückhaltend mit der Farbe verfuhr, so dass sie eher nicht in Konkurrenz zum fantastischen Gehalt tritt.

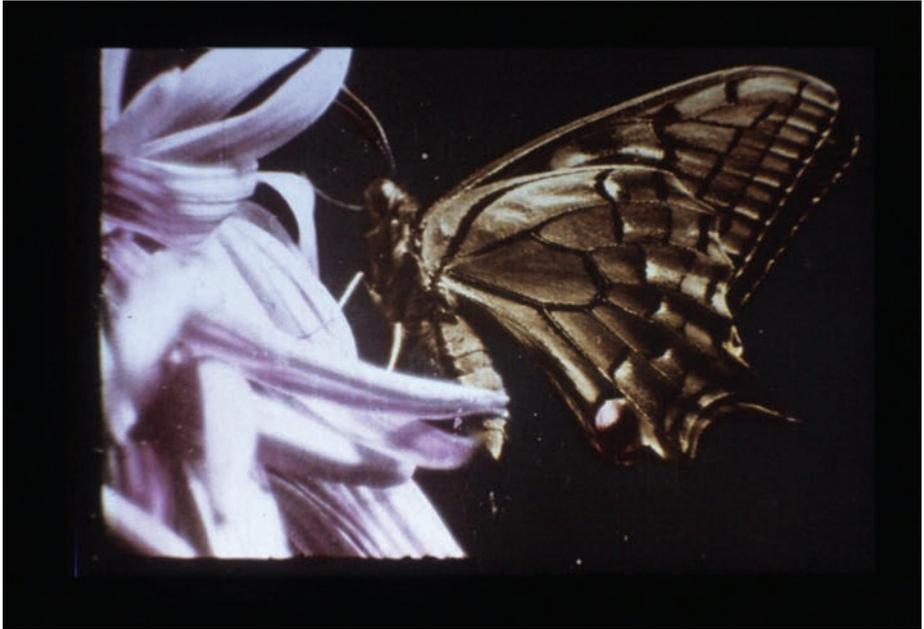
In anderen Fällen fehlen jegliche Angaben, und die Tatsache, dass gelegentlich unterschiedliche Bearbeitungen desselben Films existieren, sowie der Umstand, dass manche Kolorierungen dem Inhalt oder der Dramaturgie zuwiderlaufen, lassen erkennen, dass die Filmemacher oft genug nicht involviert waren. Im Grunde waren die Filme ja, wie gesagt, bereits in schwarzweißer Gestalt komplett, die Farbe scheint oft ein nachträgliches Extra, ein Zusatz, ein Make-over, wenn man so will. Ihr eignet eine selbstbestimmte Willkür und damit etwas Überraschendes, ja Ungezügelmtes.

*Für konstruktive Hinweise danke ich Mariann Lewinsky und Frank Kessler;
für die Ausführung der Videoprints Tereza Smid.*

Literatur

- Batchelor, David (2000) *Chromophobia*. London: Reaktion Books. Auszug daraus in Dalle Vacche/Price (2006), S. 63–75.
- Brinckmann, Christine N. (2001) Filmische Farbe als Abbild und als Artefakt. In: «*Wunderliche Figuren*». *Über die Lesbarkeit von Chiffreschriften*. Hg. v. Hans-Georg von Arburg/Michael Gamper/Ulrich Stadler. München: Fink, S. 187–206.
- (2006) Dramaturgische Farbakkorde. In: *Bildtheorie und Film*. Hg. v. Thomas Koebner & Thomas Meder unter Mitarbeit v. Fabienne Liptay. München: Text und Kritik, S. 358–380.

- Cherchi Usai, Paolo (1991) The Color of Nitrate. Some Factual Observations on Tinting and Toning Manuals for Silent Films. In: *Image* 34, 1–2, S. 29–38.
- (2000) *Silent Cinema. An Introduction*. London: BFI.
- Dalle Vacche, Angela/Price, Brian (Hg.) (2006) *Color: The Film Reader*. New York/London: Routledge.
- Frisvold Hanssen, Eirik (2006) *Early Discourses on Colour and Cinema. Origins, Functions, Meanings*. Acta Universitatis Stockholmiensis 2, Stockholm: Stockholm Cinema Studies.
- Gunning, Tom (2003) Colourful Metaphors: The Attraction of Colour in Early Silent Cinema. In: *Living Pictures. The Journal of the Popular and Projected Image Before 1914* 2,2, S. 4–13.
- Herbert, Stephen (2003) An Indescribable «Something»: The Magic Lantern and Colour. In: *The Journal of the Popular and Projected Image Before 1914* 2,2, S. 14–25.
- Il Cinema Ritrovato (2002) *XXXI Mostra Internazionale del Cinema Libero* [Katalog des Festivalprogramms]. Bologna: Cine.
- Koshofer, Gert (1988) *Color. Die Farben des Films*. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek/Spiess.
- Lameris, Bregtje (2003) Pathécolor: «Perfect in their rendition of the colours of nature». In: *Living Pictures. The Journal of the Popular and Projected Image Before 1914* 2,2, S. 46–58.
- Malthête-Méliès, Madeleine/Mény, Jacques (1998) (Hg.) *Georges Méliès. Le Cinémagicien/Der erste Magier der Leinwand*. Themenabend von Arte/La Sept im Dezember 1998, mit Paolo Cherchi Usai, André Gaudreault, Laurent Mannoni u.a.
- Marschall, Susanne (2005) *Farbe im Kino*. Marburg: Schüren.
- Méliès, Georges (1993) Die Filmaufnahme [frz. 1906]. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 2, S. 13–30.
- Rakin, Jelena (2011) Bunte Körper auf Schwarzweiss. Flächigkeit und Plastizität im Farbfilm um 1900. In diesem Heft.
- Wulff, Hans J. (1988) Die signifikanten Funktionen der Farben im Film. In: *Kodikas/Code* 11, 3/4, S. 363–376.



Farbige Bildspannung im kolorierten Stummfilm, hier am Beispiel von LA CHENILLE DE LA CAROTTE (Frankreich 1911)
© Gaumont Pathé Archive

Bunte Körper auf Schwarzweiß

Flächigkeit und Plastizität im Farbfilm um 1900

Jelena Rakin

Für eine Ästhetik der Stummfilmfarbe

Filmhistorische Texte, die sich der Stummfilmfarbe widmen, erscheinen vermehrt seit den 1990er Jahren. Ein Grund hierfür ist sicherlich der sich verändernde Umgang der Archive mit dem farbigen Material: Während man in den 1960er Jahren farbige Stummfilme üblicherweise auf schwarzweißes Filmmaterial umkopiert hat (vgl. Desmet/Read 2005, 147), wurde in den späten 1980er und 1990er Jahren, der «goldenen Zeit der Stummfilmrestaurierung» (Mazzanti 2009, 76; Übers. J.R.), eine große Anzahl Stummfilme in Farbe erhalten und restauriert. Zudem bemühen sich die Filmarchive um eine bessere Zugänglichkeit dieser Filme.¹ Festivals wie *Le giornate del cinema muto* in Pordenone (seit 1981) oder *Il cinema ritrovato* in Bologna (seit 1986), die darauf bedacht sind, restaurierte Filme öffentlich zu zeigen, trugen zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit und breiteren Zugänglichkeit des farbigen Stummfilms bei. Zudem verbesserten verschiedene DVD-Editionen die Verfügbarkeit.

Beobachtet werden kann weiterhin, dass sich das zunehmende filmhistorische Interesse an der Stummfilmfarbe zeitlich mit der generellen Profilierung einer Frühfilmforschung deckt, für die vor allem der FIAF-Kongress in Brighton 1978 ein bedeutender Meilenstein war. So

1 So hat beispielsweise das Nederlands Filmmuseum, jetzt EYE Film Instituut Nederland, seit September 1991 erhaltene Filme der Desmet-Sammlung auf Video übertragen oder digitalisiert, um sie Studierenden und Forschern für Sichtungen zugänglich zu machen. Eine Auswahl dieser Filme wurde auch auf 16mm umkopiert und national vertrieben (vgl. Blom 1993, 99).

stammen Texte über die Stummfilmfarbe oft von Autoren, die sich auf die Frühfilmforschung spezialisiert haben, oder von solchen, die an der Schnittstelle zwischen Filmgeschichtsschreibung und Archivarbeit tätig sind. Der 1996 erschienene Band zur Stummfilmfarbe *«Disorderly Order»*. *Colours in Silent Film* veranschaulicht exemplarisch die Verschränkung dieser beiden Bereiche.² Autoren wie Paolo Cherchi Usai, Nicola Mazzanti oder Eric de Kuyper nehmen ihre konkreten Archiv- und Restaurierungserfahrungen als Ausgangspunkt für ihre Überlegungen zur Stummfilmfarbe. Hinzu kommt, dass viele Untersuchungen zu diesem Thema auf der Neuerschließung historischer Quellen beruhen.³

Häufig wird die Farbe von der technischen Seite angegangen: So sind spezifische Farbverfahren einerseits Gegenstand der Untersuchung, während die Behandlung der unterschiedlichen Techniken andererseits auch als Strukturierungsprinzip der Texte dient. Die Fokussierung auf empirische historische Daten – wie bestimmte technische Aspekte der Verfahren, Firmenkataloge, zeitgenössische Diskurse etc. – steht im Dienst einer Farbfilmgeschichtsschreibung, die zu vermeiden versucht, aus dem überlieferten Korpus der Filme, über deren ursprüngliches Aussehen nur begrenzte Gewissheit besteht, eine ahistorische Ästhetik zu konstruieren oder unbegründbare Annahmen über die Intention der Filmemacher und die zeitgenössische Rezeption zu konstruieren. So weist Paolo Cherchi Usai auf die Gefahr hin, von der Farbe, wie sie uns überliefert oder durch Restaurierungen neu dargeboten wird, Schlüsse auf die ursprüngliche Ästhetik oder Wirkung zu ziehen. Für Cherchi Usai haben wir es heute nur mehr mit einer «imaginary color» zu tun (2003, 39f). Diese Idee greift auch Eirik Frisvold Hanssen in seiner 2006 erschienenen Dissertation *Early Discourses on Colour and Cinema. Origins, Functions, Meanings* auf. Indem er zeitgenössische Diskurse fokussiert, versucht er, der potenziellen Gefahr der «imaginary color» aus dem Weg zu gehen (vgl. 2006, 13). Nicola Mazzanti wiederum schlägt (als eine Art Absicherung) die Untersuchung von «safe areas» (2009, 78) vor, wie es die Produktionen der

2 Der Band gibt die Beiträge des zweiten *Amsterdam Workshop* wieder, der im Juli 1995 vom Nederlands Filmmuseum zum Thema «Farben im Stummfilm» organisiert wurde. Der Workshop kombinierte Filmvorführungen und Diskussionen, die Beteiligten waren Filmwissenschaftler, Filmarchivare, Filmschaffende und Experten aus benachbarten Disziplinen (vgl. Hertogs/De Klerk 1996, 5).

3 Um einige Publikationen hervorzuheben vgl. Cherchi Usai 2003, *Tutti i colori del mondo* 1998, oder auch Fachzeitschriften, die der Farbe einen Schwerpunkt widmen, so z.B. *Film History. An International Journal* 21,1 und 21,2, 2009 und *Living Pictures. The Journal of the Popular and Projected Image before 1914* 2,2, 2003.

Film d'Arte Italiana seien, denn für diese existiere ein kohärentes Korpus von Werken, über deren Produktion und Distribution zuverlässige und unmissverständliche Informationen vorliegen (ibid., 78f).

In meinem Beitrag wage ich eine ästhetische Analyse der Stummfilmfarbe und versuche, dafür eine solche «safe area», einen solch «sicheren Bereich» zu finden. Es scheint mir nämlich, dass sich einige ontologische Überlegungen zur Farbe als materielle Schicht auf dem Film und als Bildkomponente anstellen lassen, welche die historisch genauen Nuancen, Kompositionen oder Abfolgen der Farbe nicht betreffen. Anders gesagt, ich möchte der Frage nachgehen, was *grundsätzlich* mit schwarzweißem Filmmaterial geschieht, wenn darauf eine externe (und als solche erkennbare) Farbschicht aufgetragen wird. Eher sekundär ist dabei, wie genau die Farbe beschaffen war, ob sie ursprünglich vielleicht dunkelblau oder mittelblau war, worin die Unterschiede zwischen einzelnen Fassungen eines Films bestehen und wer die Entscheidung über die spezifischen Einfärbungen getroffen hat.

Von Belang für meine Analyse ist die tatsächliche materielle Qualität der Farbe, der sowohl in den historischen als auch in den Archivaldiskursen die größte Bedeutung zugeschrieben wird. Dort wird die Stummfilmfarbe vielfach unter den Aspekten ihrer Erhaltung und Produktionsweise thematisiert, das heißt unter den Aspekten, bei denen ihre materielle Existenz in den Vordergrund rückt. Exemplarisch hierfür sind die Alterungs- und Verfallsprozesse des Filmmaterials, welche das Schwarzweiß und die Farbe in unterschiedlichem Maße betreffen. Diese Asynchronie des Verfalls ist einer der Faktoren, die auf die Sonderstellung der Farbe als einer Komponente des Materials hindeuten. Auch im umgekehrten Prozess der Filmrestaurierung benötigt die Farbschicht eine andere Behandlung als schwarzweißes Material, was wiederum ihre besondere Beschaffenheit unterstreicht. Insbesondere für die Ästhetik der nicht-fotografischen Farben der Stummfilmzeit – also der Farben, die als Hand- und Schablonenkolorierung oder Virage nachträglich auf das schwarzweiße Positiv aufgetragen wurden – ist die materielle Qualität von großer Bedeutung.

Ausgehend von der ostentativen Materialität der Stummfilmfarbe soll in diesem Beitrag anhand der Gegensatzpaare «Plastizität und Flüchtigkeit», «Vorder- und Hintergrund» sowie «chromatisch und achromatisch» eine Ästhetik der Bildspannung beschrieben werden.⁴ Des

4 Zu weiteren Aspekten der Farbe im Stummfilm vgl. den Beitrag von Christine N. Brinckmann in diesem Heft.

Weiteren werden zeitgenössische Plakate und Gemälde sowie die Farbdiskurse der Zeit, wie sie vor allem im Umkreis der bildenden Kunst geführt wurden, herangezogen. Dabei unterstelle ich nicht zwangsläufig eine direkte Einflussnahme zwischen den einzelnen Phänomenen; vielmehr geht es mir darum, Bildspannungen, wie sie sich in farbigen Stummfilmen manifestieren, auch in der Farbpraxis und in den Farbdiskursen der Epoche zu verorten.

Farbfläche – Bild, Material, Sujet

Ein wesentliches ästhetisches Merkmal früher hand- und schablonenkolorierter Farbfilme ist der ambivalente Charakter der Farbe, weil hier eine Spannung zwischen der Oberfläche des Filmmaterials und den im Bild *dargestellten* Flächen entsteht. Gerade im frühen Farbfilm kommt der Materialoberfläche eine ostentative Rolle zu: Während bei farbfotografischen Verfahren wie *Technicolor* Materialoberfläche und Bildfläche zusammenzufallen scheinen, wird bei der Hand- und Schablonenkolorierung des schwarzweißen Positivs das unabhängige Existieren der Materialoberfläche geradezu zur Schau gestellt. Sie wird als eine autonome, zu kolorierende Fläche etabliert. Dadurch wird die Farbschicht zu einem Element, das in einem Spannungsverhältnis zum Filmmaterial und dem im Bild Dargestellten steht und so die Physis des Mediums betont.

Bei der Hand- und Schablonenkolorierung ergibt sich schon durch das technische Verfahren eine Polarisierung von Materialoberfläche und dargestellter Bildfläche, worauf die Filmemacher aber kaum Einfluss hatten. Deren Entscheidung kam allenfalls dann ins Spiel, wenn es um die Auswahl eines Bildsujets ging. Eric de Kuyper spricht von einem «pretext for colour» (1995, 146): Es wird ein Vorwand für die Farbe gesucht. Es ist daher aufschlussreich zu konstatieren, was im frühen Film den privilegierten Status erhält, koloriert zu werden, und wie sich diese Wahl auf die Flächigkeit und Plastizität des Bildes auswirkt oder wie ein durch die Farbe veranlasstes Schwanken zwischen diesen zwei Elementen zur Grundlage für eine Ästhetik der Bildspannung wird.

Schon bei dieser Frage erweist sich die Stummfilmfarbe als ein schwer handhabbarer Komplex. Es zeigt sich bald, dass jedes Verfahren eigene Herangehensweisen aufweist, und nicht zuletzt etabliert sich in jedem einzelnen Film ein eigenständiger Kosmos der Farbigkeit. Um jedoch einen groben Aufriss zu versuchen, ließe sich bei Hand- und Schablonenkolorierungen auf das wiederholte Vorkommen einiger Motive verweisen. Häufig werden Sujets ausgewählt, die auch in der Wirklichkeit von auffallender Farbigkeit sind, so Fahnen, Blumen,

Schmetterlinge, Sonnenuntergänge, Feuer oder Wasser. Als Farbsujets eignen sich sowohl Naturfarben als auch künstlich gefärbte Objekte, sowohl opake als auch transluzide Körper. Auch die menschliche Figur, insbesondere die Frau galt offenbar als ein solcher «pretext for color». Auf die weibliche Figur bezogen, manifestiert sich der Farbvorwand nicht selten im Stoff, der den Körper umhüllt. Die Kaskaden des farbigen Stoffes verhelfen der Frau zum Status einer «Erscheinung», wie Gustave Flaubert sie um 1869 bezeichnet (zit. nach von Rosen 2008, 65), und auch Charles Baudelaire widmet der farbigen Gestalt der Frau in *Der Maler des modernen Lebens* mehrere Zeilen. Er geht sogar so weit, in der Frau und ihrer Robe aus schillernden, farbigen Stoffen eine «untrennbare Einheit» (ibid., 69) zu sehen. Schließlich wird auch im Stummfilm die Frauenmode ein Einsatzfeld für die Farbe, so wie in den zahlreichen filmischen Moderevuen von Pathé und Gaumont (vgl. Frisvold Hanssen 2006, 71). Noch 1927 arbeiteten französische Filme wie *CHEZ LE GRAND COUTURIER* (P.L. Giaffar) mit Schablonenkolorierung, um die schwarzweißen Aufnahmen der Damenmode mit applizierten Farben anzureichern. Die Qualität des Farbauftrags, der gleichzeitig an den Körpern haftende und doch – spürbar – darüber schwebende Charakter der Farbe führt zu einer Bildspannung, die nun zunächst am Beispiel der weiblichen Figur untersucht werden soll.

Das farbige Gewand – Plakat, Malerei, Film

Die Synergie von weiblichem Körper, Kleid und Farbe nimmt in den Bildmedien um 1900 verschiedene Formen an. In der Malerei und Plakatkunst dieser Zeit findet man eine beträchtliche Zahl an Bildern, bei denen in der Darstellung der Frau ein dualer Charakter der Farbfläche ersichtlich ist. So konstatiert Valeska von Rosen (2008) in den lebensgroßen Frauenporträts des Salonmalers Giovanni Boldini eine zur Schau getragene Farbgestaltung der Stoffoberfläche als bedeutende Eigenschaft des künstlerischen Ausdrucks. Während Boldinis Gemälde in einer sanften Farbpalette gehalten sind, bedient sich der belgische Maler Alfred Stevens in seinem 1900 entstandenen Porträt von *Mrs. Howe nee Deering* kräftiger, roter Töne (Abb. 1). Das Gemälde zeigt die Porträtierte zurückgelehnt auf einem Sofa. Stevens benutzt Rot sowohl für das Kleid als auch für den Hintergrund. Die Rot-Töne von Kleid und Sofa, aber auch des Hintergrunds haben überdies gemeinsam, dass sie ein dynamisierender heller Ton durchstreift, dessen Textur die Pinselbewegung hervortreten lässt. Lediglich das Dekolleté und das Gesicht der Frau mit ihrem porzellanhaften Teint ragen

1 Das Ineinander-
dergreifen der
farbigen Ober-
flächen: Figur
und Hintergrund
gleichen sich
einander an.
(Alfred Stevens,
*Mrs. Howe nee
Deering*, 1900)



aus dem Rot heraus. Selbst wenn die Umrisslinien und Falten des Kleides so modelliert sind, dass der Körper viel von seiner Plastizität behält, kommt es zu einer Annäherung von Figur und Hintergrund: Sie gleichen sich einander an, ohne jedoch ganz miteinander zu verschmelzen. Es handelt sich um einen chromatischen Kippmoment, bei dem, wie der Kunsthistoriker August Schmarsow über die quantitative Ausdehnung und das dadurch gewonnene Übergewicht einer Farbe schreibt, «die Frage, was Grund, was Muster sei [...], in Wegfall kommen kann, weil beide noch eins sind» (1905, 126).

Insbesondere bei der Darstellung von Frauenfiguren in Interieurs⁵ oder vor einem undefinierten Hintergrund ohne Tiefenwirkung

5 In Interieurdarstellungen bietet eine Wand häufig das, was Foucault in Bezug auf Manets Gemälde als «durchlaufende Horizontale» bezeichnet (1999, 16). Eine solche zur Leinwand «parallele» Horizontale betont die Tatsache, dass die Leinwand eine zweidimensionale Fläche ohne Tiefe ist (vgl. *ibid.* 20).

kommt eine solche Vereinigung der Figur mit dem Hintergrund häufig vor.⁶ Die Rolle des umhüllenden Stoffes als anorganisches Verbindungselement zum Interieur scheint dabei entscheidend zu sein: Wie Cordula Seger am Beispiel eines von Henry van de Velde konzipierten Frauengewands zeigt, wurde das Kleid um 1900 mit seiner Schleppe zu einem der programmatischen Instrumentarien der Zeit, das durch die ornamentale und dekorative Verdinglichung der Frau ihre Verbindung mit dem Interieur unterstrich und es als ihre «natürliche» Umgebung präsentierte (vgl. 2005, 74ff).

Für das Plakat um 1900 scheint der Schritt vom weiblichen Körper zur Fläche noch leichter zu sein. Die durch den Farbdruck technisch reproduzierbaren Bilder weisen einen gleichmäßigen, häufig satten und bunten Farbauftrag auf, für den ein Eindruck der Ebenföächigkeit prägend ist. Des Weiteren unterstützt die Kombination von Text und Bild den illustrativen Charakter der Plakate, wobei die omnipräsenten Frauengestalten in ihrem dekorativen Charakter geradezu exponiert werden. Bei der vergleichenden Betrachtung zweier Plakate des französischen Grafikers Jules Chéret aus den Jahren 1892 respektive 1897 ist vor allem die Umkehrung vom polychromen Hintergrund auf dem *Olympia*-Plakat (Abb. 2) zum polychromen Gewand der Loïe Fuller (Abb. 3) bemerkenswert. Fuller hatte, wie noch zu zeigen ist, mit ihren Serpentinentänzen auch die Aufmerksamkeit der ersten Filmemacher auf sich gezogen.

Beide Plakate zeigen eine Tänzerin, deren Körper im Zentrum des Bildes positioniert ist. Die Frau auf dem *Olympia*-Plakat erscheint in rosafarbenem Kleid vor gestreiftem farbigem Hintergrund. Loïe Fuller dagegen ist in einem bunt gestreiften Kleid vor Schwarz dargestellt. Die schon im *Olympia*-Plakat von 1892 zu erkennende Ästhetik der polychromen Fläche scheint im zweiten Plakat wie selbstverständlich auf das Kleid von Loïe Fuller übertragen zu werden – die Beziehung von Farbe und Fläche in der Gestaltung des älteren Plakats erscheint nun als Darstellung bunter Tanzschleier, sodass sich das Motiv der in farbige

6 So beobachtet Thomas Andratschke am Beispiel von Henri de Toulouse-Lautrecs Plakat *Jane Avril* (1899) die Auswirkung des Hintergrunds auf den Plastizitätseindruck der Figur: «Die Platzierung einer Figur auf bzw. vor einem neutralen, im Farbton des Papiers belassenen Hintergrund wurde etwa seit Mitte des 19. Jahrhunderts durch den Import japanischer Farbholzschnitte bekannt. Das Fehlen von Licht- und Schatteneffekten ist dabei ebenso charakteristisch wie eine auffällende Ornamentik der Bekleidung, die einen Körper bedeckt, der scharf konturiert ist und zugleich in der Fläche verhaftet bleibt, also keine dreidimensionale Plastizität ausbildet» (2011, 15).

2 links:
Undefinierter
bunt gestreifter
Hintergrund
(Jules Chéret,
Olympia, 1892)



3 rechts:
Die Farbe ist dem
Kleid vorbehalten
(Jules Chéret,
La Loïe Fuller,
1897)

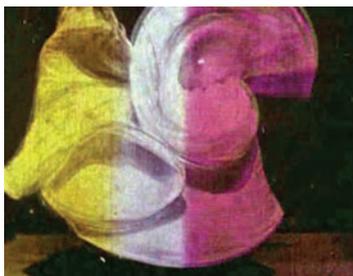


Stoffe gehüllten Tänzerin bruchlos in die gängigen Gestaltungsmodi des Mediums einfügt. Im frühen Kino, das dieses Motiv ebenfalls übernimmt, tritt eine neue Dimension hinzu. Die Farbfläche löst sich aus der Ebene des Gesamtbildes heraus und wird somit zu einem veritablen zweiten Gewand der Tänzerin. In Serpentinanz-Filmen, wie sie ab 1894 von Edison und Biograph hergestellt wurden, verdichten sich die Darstellung der Frau und des Stoffes, der Figur und des Hintergrunds zu einer Apotheose der ostentativen Farbfläche, die zwischen Plastizität und Flächigkeit oszilliert (vgl. Brinckmann, in diesem Heft). Die Frau wird im wahrsten Sinne des Wortes zu einer Erscheinung aus Licht und Farbe; die durch die Tanzbewegung animierten, speziell geschnittenen Kleider hüllen den Körper in ornamentale Stoffformationen.

4 links: Wegfall
des Stofflich-
keitseindrucks
durch opaken
Farbauftrag
(ANNABELLE SERPENTINE DANCE, USA 1897)



5 rechts: Osten-
tative Loslö-
sung der Farbe
vom Körper der
Tänzerin. (CRISSIE SHERIDAN SERPENTINE DANCE, USA 1897)



In diesen Filmen wird, ganz so wie in Chérets Plakat, eine spezifische Aufführungspraxis, nämlich die der Serpentinänze, zum Vor-

wand für die Farbe. Mit ihren Tänzen erreichte Fuller in den 1890ern Jahren enorme Popularität. Eine zentrale Rolle bei ihren Auftritten spielte der Einsatz mehrfarbiger elektrischer Lampen, deren Licht während des Tanzes auf die Schleier projiziert wurde und ihr Gewand in Farbe erstrahlen ließ.⁷ Signifikanterweise ist bei diesem Verfahren eine Entkopplung der Farbe vom Stoff schon *a priori* gegeben. Die Technik der Handkolorierung ahmt diesen Prozess nach, da auch bei ihr durch die nachträgliche Applikation eine Entkopplung der Farbe vom Objekt stattfindet.

Serpentintänze werden im Film verschiedenartig koloriert: Die Farben wechseln sich sukzessive ab oder werden gleichzeitig im Einzelbild eingesetzt, der Hintergrund kann schwarzweiß belassen oder mitgefärbt sein, das Bild kann mehrere Farbtöne enthalten, die nicht nur das Gewand betreffen. Dabei behält die Tänzerin die Qualität eines plastischen Körpers im Raum, aber die zweidimensionale Komponente des Bildes tritt stark hervor. Vor allem die opakeren Töne überdecken die Schatten des Gewandes und negieren dadurch seine Stofflichkeit und sein Volumen (Abb. 4). Das Abwechseln verschiedener Farben erschwert zusätzlich die Behauptung einer Textur des Gewandes wie auch den Eindruck einer physischen Verbundenheit von Stoff und Farbe.

Wie eng aber die Wahrnehmung der Farbe mit jener der Stofflichkeit zusammenhängt, lässt sich aus folgender Bemerkung August Schmarsows ableiten: «[Es existiert ein enger Zusammenhang], in dem die Naturfarben der Dinge mit deren tastbaren Eigenschaften stehen» (1905, 122). Er erläutert:

Wo die Farbe als Körperfarbe oder Lokalfarbe fungiert, da wirkt gerade sie überzeugender, zwingender als manches andere Merkmal auf unser Wirklichkeitsgefühl. Es ist das Stoffliche, das uns bei dieser sinnlichen Wirkung in den Bannkreis körperlicher Existenz hineinzieht. (ibid.)

Der Effekt einer Verflachung der Figur entsteht nicht nur durch den Wegfall des Stofflichkeitseindrucks: Gekoppelt an die ausschwingende, den Körper verhüllende Bewegung des Gewandes hat auch die Intensität der Farbe bedeutende Auswirkungen auf den Plastizitätseindruck der Figur. Die ausgeprägte Geltung der Farbe, die in den Serpentinertanz-Filmen aus ihrem kräftigen Ton entsteht, könnte damit im Sinne von Schmarsows Beobachtung verstanden werden: Im Unterschied zu einem blasseren Ton bedürfe die reine, gesättigte Farbe «nicht einmal

7 Zu Loïe Fullers Auftritten vgl. Gunning 2003; Anthony 2003.

mehr eines Körpers, der sie trägt; sie selbst allein verkündet sich als elementare Macht, wie ein materielles Dasein» (ibid., 117).

Dieses «materielle Dasein» ist auch in den Serpentinanz-Filmen durch den häufigen Kontrapunkt zwischen chromatisch und achromatisch stark ausgeprägt und potenziert sich noch durch die Mehrfarbigkeit des Bildes. Wenn aus beliebigen Stellen des Stoffes kräftige bunte Töne ausbrechen, überragen sie nicht nur den Körper der Tänzerin, sondern auch die angrenzenden helleren oder achromatischen Töne. Sie verselbständigen sich dadurch zugleich gegenüber der Konturlinie und den anderen Farbtönen, entreißen sich dem Bann des vorgegebenen Umrisses und schaffen einen eigenen. Letztlich ist die Kolorierungsvariation mit der vertikalen Verteilung des ganzen Bildes in drei verschiedenfarbige Flächen (Abb. 5) eine Zuspitzung der Idee von der elementaren Macht der Farbe und ihrer Unabhängigkeit von einem Körper, wie Schmarsow sie beobachtet hatte. Ihr autonomer Gestus überlagert die Tänzerin und deutet besonders stark auf das Jenseitige des plastischen Körpers hin, das die Filmoberfläche ist. Zudem wird hier noch stärker als in den Plakaten von Jules Chéret deutlich, dass sich die Farbe mal an Personen, mal an den Hintergrund heften kann.⁸ Während die Plakate einzelne, für sich selbst stehende Bilder sind, vollzieht sich im Film das Springen der Farbe vom Gewand zur umkreisenden oder überlagernden Fläche im Takt des Bewegungsflusses.

Der räumliche Rhythmus der Farbe

Angesichts dieser Beobachtungen zu den Serpentinanztänzen im frühen Film ließe sich annehmen, dass die dominante Richtlinie bei der Handkolorierung die Willkür der Farbgebung ist. Der Pinselauftrag vermag es nicht, die Stofflichkeit einer im Bild dargestellten Fläche zu unterstützen. Stattdessen erzeugt er eine eigene, ungleichmäßige und konturindifferente Textur und ein Flimmern der Oberfläche. Die Mimesis natürlicher Farbigkeit ist daher bei der Handkolorierung kaum ein Grundsatz, vielmehr überspielt die sinnliche Dimension der Farbe deren Potenzial zur Nachahmung der Natur. Im Hinblick auf diese Willkürlichkeit ist die Schablonenkolorierung mit der Handkolorierung zu vergleichen, vor allem, wenn es um Nicht-Naturfarben geht.

⁸ Ein Berührungspunkt mit dem Plakat der Zeit ist die Verwendung eines meist undefinierten Hintergrunds, vor dem sich die Figur befindet. Wie Barry Anthony über die Verfilmungen der Serpentinanztänze bemerkt: «Dark, featureless backgrounds supported the representation of dancers performing under theatrical spotlights» (2003, 41).

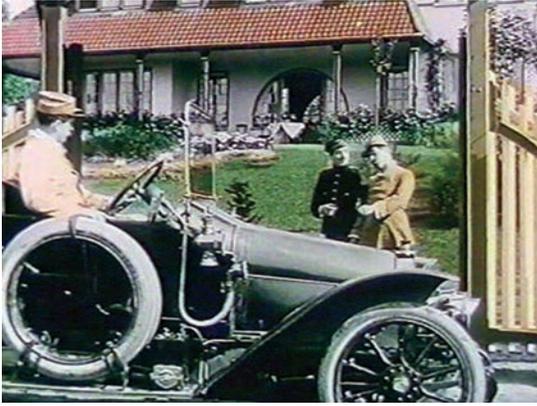
Die zeitgenössischen Diskurse, die von der Rivalität zwischen *Pathécocolor* und *Kinemacolor* zeugen (vgl. Frisvold Hanssen 2006; Lameris 2003), machen gleichwohl deutlich, dass für die Schablonenkolorierung eine Idee von Naturfarbigkeit durchaus von großer Bedeutung war. Derart kolorierte Filmbilder vermögen es mehr als handkolorierte, bewundernswerte farbillusionistische Resultate zu erzeugen, was dem gleichmäßigen und konturentreueren Farbauftrag zuzuschreiben ist. Umso interessanter erscheint es, dass es auch in diesem Fall zu einer Spannung zwischen Materialoberfläche und Bildfläche und dadurch zu einem Schwanken zwischen der Zwei- und Dreidimensionalität der Körper kommen kann. Dies manifestiert sich besonders dann, wenn das Bild nicht durchgehend koloriert ist oder wenn auf die Kolorierung der Details in unterschiedlichem Maße Wert gelegt wird.

Alfred Machins *MAUDITE SOIT LA GUERRE* (BE 1914) gilt als eines der herausragenden Beispiele für Schablonenkolorierung. Sehr interessant an diesem Film ist die Kombination von chromatischen und achromatischen Bildpartien: Während manche Teile des Bildes auffällig koloriert sind, bleiben die übrigen schwarzweiß. Dieses Nebeneinander verschiedener Farbqualitäten bewirkt eine leichte Verzerrung der räumlichen Anordnung, die sich vor allem im Zusammenspiel von Vorder-, Mittel- und Hintergrund manifestiert. Manche Bildpartien stechen hervor oder scheinen flacher zu sein, die anderen aber treten zurück oder wirken plastischer. Die Räume in *MAUDITE SOIT LA GUERRE*, die sich grundsätzlich und im Unterschied zu den Filmen der Serpentin tänze durch Tiefenwirkung auszeichnen, erscheinen samt ihren Figuren mitunter wie eine gemalte Kulisse oder wie eine Bildcollage (Abb. 6), bleiben aber zugleich grundlegend plastisch. Die Raumanordnung der Personen erweckt nicht selten den Eindruck einer sonderbaren Stereoskopie.

Dies steht gewiss auch in Zusammenhang mit den Eigenschaften bestimmter Farben, räumlich hervorspringen oder zurückzutreten. Eigenschaften, die auch in den Kunstdiskursen um 1900 diskutiert werden. Dieses Hervorspringen und Zurücktreten bewirke einen Farbenrhythmus, der sich unter anderem dadurch manifestiere, dass:

die polychrome Verteilung [der Farbe] auf einer Fläche [...] ihr rhythmisches Spiel nicht nur nach beiden Ausdehnungen der Grundebene, also nach Höhe und Breite [erstreckt], sondern auch nach vorn und hinten, vom Grunde gegen uns zu oder von uns in die Tiefe des Grundes (Schmar-sow 1905, 124).

6 Eigenartige Raumwirkung durch die Kombination von achromatisch und chromatisch im schablonenkolorierten Bild (MAUDITE SOIT LA GUERRE, Alfred Machin, BE 1914)



Die vorspringenden Farben sind Rot, Orange und Gelb, die zurücktretenden die verschiedenen Arten des Blau. Auf ähnliche Wahrnehmungsphänomene bezieht sich auch M. Bernstein in dem 1921 publizierten Buch *Die Schönheit der Farbe in der Kunst und im täglichen Leben* und schreibt mit Bezug auf Farbgestaltungen in Bildender Kunst, Kunstgewerbe und Mode: «Das helle Gelb liegt nicht mit anderen Farben auf einer Fläche, sondern es schwebt über ihnen» (1921, 71). Bernstein benutzt Bezeichnungen wie «leicht», «erdenschwer», «fest» und «nah», um die flächendynamischen Eigenschaften der Farbe zu beschreiben (ibid., 70ff). Bereits 1911 hatte Wassily Kandinsky in *Über das Geistige in der Kunst* ähnliche Effekte beschrieben und der «horizontalen» Bewegung zum Betrachter hin und von ihm weg noch die ex- und konzentrische Bewegung der Farbe hinzugefügt (vgl. 1963 [1911], 87ff).

In diesen Diskursen, in denen Farbe als unabhängig von der Form gedacht wird, offenbart sich das Interesse der Epoche an ihren autonomen sensorischen Qualitäten. Es äußern sich hier Überlegungen über das Potenzial der Farbe, ein Bild auf diese Weise durchzurhythmisieren, Spannungsverhältnisse zu schaffen und eine Dramaturgie auf der chromatischen Ebene zu vollziehen. Aus den erwähnten Werken geht gleichwohl hervor, dass hier kein intellektuelles, sondern ein intuitives ästhetisches Erlebnis gemeint ist. Diese eigenartige Dynamik zwischen Raum, Fläche und Figur kennzeichnet die Bildästhetik in Machins Film sowie diejenige vieler anderer schablonenkolorierter Filme. Die Farben ahmen keine Farbwirklichkeit nach, sie schaffen eine neue. Sie sind autonome Rhythmus- und Energievektoren des Bildes, entlang derer sich Spannungen aufbauen.

Stummfilmfarbe heute

Bisher sind mir keine zeitgenössischen schriftlichen Quellen zum frühen kolorierten Film bekannt, welche die hier diskutierten Phänomene zum Gegenstand haben und in der ostentativen Zurschaustellung des Filmmaterials ein gestalterisches Potenzial sehen. Wie das von Frisvold Hanssen (2006) herangezogene Material wiederholt erkennen lässt, gehörte es sogar zur Werbestrategie für das Naturfarbverfahren *Kinemacolor*, in der Ontologie der nachträglich applizierten Farbe einen Minderwert festzustellen. Interessanterweise entdeckt auch die klassische Filmtheorie hier kaum ein gestalterisches Potenzial, obwohl man mit dem Hinweis auf applizierte Farbe den häufig geäußerten Vorwurf, der Film reproduziere lediglich die Wirklichkeit, durchaus hätte entkräften können.

Interessant finde ich daher den Gesinnungswandel, der diesbezüglich stattgefunden hat, und die neue Bedachtheit der Archive im Umgang mit der Materialität und Ästhetik der Stummfilmfarbe. Es ist zudem mein Eindruck, dass das heutige Festivalpublikum einen besonderen ästhetischen Gefallen an diesen Farben findet und ihnen dementsprechende Aufmerksamkeit entgegenbringt. 2010 zeigten die Oberhausener Kurzfilmtage ein Stummfilmprogramm mit zahlreichen frühen Farbfilmern (kuratiert von Mariann Lewinsky und Eric de Kuyper). Das dortige Publikum ist durchaus heterogener als die der genannten Festivals in Pordenone und Bologna, und vermutlich saßen während dieser Programmblöcke mehrere Besucher im Saal, die zum ersten Mal Stummfilmfarben erlebten. Es ist nicht übertrieben, hier von Begeisterungsseufzern zu sprechen, als die Farben eines Serpentinanzes und weiterer farbiger Lichtspektakel die Leinwand erfüllten. Bezeugte diese Reaktion der Zuschauer über das reine Attraktionsvergnügen hinaus nicht auch einen ästhetischen Mehrwert dieser Farben? Und könnte man hier nicht von einer «veränderten Rezeptionserfahrung [sprechen], in der die materiale Atmosphäre zum Gegenstand eines stärker reflektierten Genusses zu werden vermag» (Schweinitz 2011, S. 48)? Ein solches Bewusstsein für die «historisch veränderten Wahrnehmungsdispositionen» (ibid.), gepaart mit einer Sensibilität für die Materialität des Films, ist der Annäherung an die Ästhetik eines Phänomens, das im Zeichen vieler Unbeständigkeiten und Ungewissheiten steht, gewiss zuträglich.

Ich danke Frank Kessler und Kristina Köhler für Literaturhinweise und Peter Ellenbruch für die Hilfe mit dem Filmmaterial.

Literatur

- Andratschke, Thomas (2011) Licht aus, Spot an! Tanzdarstellungen der Belle Époque. In: *Ohne Ekstase kein Tanz. Tanzdarstellungen der Moderne. Vom Variété zur Bauhausbühne*. Katalog, Sprengel Museum Hannover, S. 10–21.
- Anthony, Barry (2003) Loïe Fuller and the Transformation of the Music-Hall. In: *Living Pictures Colour. The Journal of the Popular and Projected Image before 1914* 2,2, S. 34–45.
- Bernstein, M. (1921) *Die Schönheit der Farbe in der Kunst und im täglichen Leben*. München: Delphin.
- Blom, Ivo (1993) La collection de films de Jean Desmet (Nederlands Filmmuseum). In: *Cinémathèque* 3, S. 96–99.
- Brinckmann, Christine N. (2011) Farbspannung im kolorierten Stummfilm. In diesem Heft.
- Cherchi Usai, Paolo (2003) *Silent Cinema. An Introduction*. London: British Film Institute.
- Desmet, Noël/Read, Paul (1998) The Desmetcolor Method for Restoring Tinted and Toned Films. In: *Tutti i colori del mondo: Il colore nei mass media tra 1900 e 1930/All the Colours of the World. Colours in Early Mass Media 1900–1930*. Reggio Emilia: Edizioni Diabasis, S. 147–150.
- Foucault, Michel (1999) *Die Malerei von Manet*. Berlin: Merve.
- Frisvold Hanssen, Eirik (2006) *Early Discourses on Colour and Cinema. Origins, Functions, Meanings*. Stockholm: Stockholm University.
- Gunning, Tom (2003) Loïe Fuller and the Art of Motion. Body, Light, Electricity, and the Origins of Cinema. In: *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*. Hg. v. Richard Allen & Malcolm Turvey. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 75–89.
- Hertogs, Daan/De Klerk, Nico (Hg.) (1996) *Disorderly Order. Colours in Silent Film. The 1995 Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum.
- Kandinsky, Wassily (1963) *Über das Geistige in der Kunst* [1911]. Bern-Bümpliz: Bentel.
- Kuyper, Eric de (1995) *Alfred Machin, Cinéaste/Film-maker*. Brüssel: Cinéma-thèque Royale.
- Lameris, Bregtje (2003) Pathécolor: «Perfect in their rendition of the colours of nature». In: *Living Pictures. The Journal of the Popular and Projected Image before 1914* 2,2, S. 46–58.
- Mazzanti, Nicola (2009) Colours, Audiences, and (Dis)continuity in the Cinema of the Second Period. In *Film History: An International Journal* 2,1, S. 67–93.

- Rosen, Valeska von (2008) Pygmalion der Oberfläche. Giovanni Boldinis Frauendarstellungen. In: *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*. Hg. v. Hans Georg von Arburg et al. Zürich/Berlin: Diaphanes, S. 53–74.
- Schmarsow, August (1905) *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter, kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhang dargestellt*. Leipzig/Berlin: Teubner.
- Schweinitz, Jörg (2012) Von Transparenz und Intransparenz. Über die Atmosphäre historischen Filmmaterials. In: *Filmische Atmosphären*. Hg. v. Philipp Brunner, Margrit Tröhler & Jörg Schweinitz. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 30), S. 39–52.
- Seger, Cordula (2005) Weiblichkeit und Ornament um 1900. Die Ambivalenz des Organischen. In: *Spielarten des Organischen in Architektur, Design und Kunst*. Hg. v. Annette Geiger, Stefanie Hennecke & Christin Kempf. Berlin: Dietrich Reimer, S. 69–79.

Selbst der Hund
hält still: MEISSNER
PORZELLAN! LEBENDE
SKULPTUREN DER
DIODATTIS IM
BERLINER WINTER-
GARTEN (Deutsche
Gaumont, D ca.
1912–1914)



Stillstand im Bewegungsbild

Intermediale Beziehungen zwischen Film und Tableaux vivants um 1900

Daniel Wiegand

Der Film *MEISSNER PORZELLAN! LEBENDE SKULPTUREN DER DIODATTIS IM BERLINER WINTERGARTEN* (Deutsche Gaumont, D ca. 1912–1914) beginnt mit einer Einstellung, in der eine barocke Figurengruppe auf einer Bühne zu sehen ist: Rechts sitzt eine Frau am Cembalo, hinter ihr steht ein Flöte spielender Mann, neben ihnen sind noch ein weiterer Mann und ein Hund zu sehen, die der Musik zu lauschen scheinen (Abb. 1). Dem Bild fehlt, was Filmbilder für gewöhnlich auszeichnet: Bewegung. Erst nach mehreren Sekunden beginnen die starren Figuren ihre Posen zu lockern, zu lächeln und sich in Richtung der Kamera zu verbeugen (Abb. 2). Dieses Muster – stillstehende Figurengruppe und anschließender Übergang in Bewegung – wiederholt sich in den folgenden fünf Einstellungen mit jeweils anderem Ensemble.

Bei *MEISSNER PORZELLAN!* handelt es sich um einen der zahlreichen frühen Stummfilme, in denen eine Varieté-Nummer zur Darstellung kommt. Neben Tanz, Gesang, Zauberkunst und Akrobatik gehörten auch «lebende Skulpturen» und «lebende Bilder» (*Tableaux vivants*) zum Standardrepertoire der deutschen Varieté Bühnen um 1900, so auch im Berliner Wintergarten, auf den der Titel des Films verweist (vgl. Jansen 1989, 349–362).¹ Im Gegensatz zu anderen Varieté-Attraktionen wie Tanz oder Akrobatik beruhten die lebenden Bilder aber

1 Neben der Dissertation von Wolfgang Jansen zur Entwicklung des Varietés in Berlin, in der ein Kapitel den *Tableaux vivants* gewidmet ist, liegen nur wenige Lokalstudien vor. Zu *Tableaux vivants* im Vaudeville in New York vgl. McCullough 1986.

1 links: In dieser Position verharren die Figuren für mehrere Sekunden, ...

2 rechts: ... um sich erst dann zu verbeugen.
(Abbildungen: Österreichisches Filmmuseum, Wien)



nicht auf einer Darbietung von Bewegung; ganz im Gegenteil wurde in ihnen der Stillstand, die möglichst vollkommene Reglosigkeit der Bühnenakteure, zur Hauptattraktion.² Es verwundert also nicht, dass zwar viele Filme aus der Frühzeit bekannt sind, die Tanz, Akrobatik und Zauberei reproduzieren (und Pathé sowohl die *scène de danses et ballets* als auch die *scène d'acrobaties* zu eigenständigen Genres der Produktpalette machte), jedoch kaum einer, der auch den Stillstand der Tableaux vivants ins Zentrum rückt. MEISSNER PORZELLAN! ist eine Ausnahme, indem er den Stillstand der lebenden Bilder auch im Bewegungsbild des Kinematographen inszeniert und dies zum zentralen Bestandteil der Gestaltung macht.³

Wenn MEISSNER PORZELLAN! eines der wenigen Beispiele einer frühen filmischen Umsetzung von Tableaux-vivants-Aufführungen ist, so gründet die von ihm ausgehende Faszination doch auf einer Ästhetik, die in einer Vielzahl früher Filme anzutreffen ist: einer Ästhetik des stillstehenden Körpers im Bewegungsbild. Der Unterschied zum echten, apparativ erzeugten Standbild wird bei genauem Hinsehen sichtbar. Winzige Bewegungen, wie etwa ein leichtes Wehen des Gewands in der vorletzten Einstellung von MEISSNER PORZELLAN!, lassen bereits vor den Verbeugungen der Darsteller erkennen, dass es sich um eine Filmaufnahme handelt.

Dem Stillstand im Bewegungsbild kann man im frühen Film an sehr unterschiedlichen Stellen begegnen. In der *scène d'histoire* AMOUR D'ESCLAVE (Albert Capellani, F 1907) gibt es etwa eine Szene, in der die Sklavin Chloë einer Büste des Naturgottes Pan huldigt, indem sie ihr Blumen bringt, um sie herum einen Tanz vollführt und sie schließlich küsst (Abb. 3). Die Skulptur wird dabei von einem menschlichen Dar-

2 Zur Geschichte und Ästhetik der lebenden Bilder vgl. Jooss 1999.

3 Eine weitere Ausnahme sind die Tableaux-vivants-Filme, welche die Biograph Company im Jahr 1900 in den USA produzierte (vgl. Musser 2005, 8).



3 links: Die
«lebende Statue»
in AMOUR D'ESCLAVE

4 rechts:
Stillstehendes
Bewegungsbild
in LES BEAUX ARTS
MYSTERIEUX

steller verkörpert, obwohl sie sich an keiner Stelle bewegt.⁴ Der Unterschied zu einer leblosen Skulptur ist unmittelbar spürbar und wird evident, wenn man sich auf die Position der Figur im Verhältnis zum Bildhintergrund konzentriert, die sich im Laufe der Einstellung leicht verschiebt. Der Körper, der sich (fast) nicht bewegt, aber dennoch zu leben scheint, lädt so die Szene mit einer unterschwelligeren erotischen Atmosphäre auf.

Auch der «pikante Herrenfilm» BEIM FOTOGRAFEN ([Archivtitel] Johann Schwarzer, AT 1908) arbeitet mit dem Zusammenspiel von bewegungslosem Körper und Erotik: Eine Gruppe von Männern betrachtet hier erotische Fotografien, die kurz zuvor in einem Fotostudio aufgenommen wurden. Wie bei *Point-of-View*-Einstellungen, in denen die Kamera den Blickwinkel der Männer einnimmt, zeigt der Film den vermeintlichen Inhalt dieser Fotografien: nackte Frauen. Doch nicht als Standbilder (*freeze frames*), schon gar nicht als tatsächliche Fotografien auf Papier, sondern als Filmaufnahmen, in denen die Frauenkörper eine bewegungslose Pose einnehmen und so die Statik der fotografischen Abbildung lediglich fingieren.⁵ Die Entscheidung der Filmemacher zu dieser Form der Darstellung wirft die Frage auf: Erhoffte man sich einen höheren Attraktionswert der Nacktdarstellungen, wenn es sich um ein Bewegungsbild handelt?⁶ In jedem Fall entsteht in der hier analysierten Fassung des Films ein Widerspruch zwischen dem, was auf

4 Unter den vielen frühen Filmen, in denen Skulpturen oder auch Gemälde durch Schauspieler verkörpert werden, ist AMOUR D'ESCLAVE eine Ausnahme. Für gewöhnlich geht es in diesen Filmen gerade um den Effekt der sich in Bewegung setzenden Skulptur bzw. des sich belebenden Gemäldes, z.B. in LA STATUE (Alice Guy, F 1905), LA STATUE ANIMÉE (Georges Méliès, F 1903) oder LA GARDE FANTÔME (Pathé, F 1905).

5 Vgl. zu diesem Film auch: Achenbach/Caneppele/Kieninger 1999, 125f.

6 Von dem Film liegen mehrere Fassungen vor, von denen nicht alle die hier beschriebenen Einstellungen mit posierenden Frauen beinhalten. Möglicherweise wurden sie erst später eingefügt.

der Inhaltsebene dargestellt werden soll – eine Fotografie, das heißt ein Standbild – und was faktisch zu sehen ist: eine Filmaufnahme, in der sich aber (fast) nichts bewegt.

In dem Trickfilm *LES BEAUX ARTS MYSTERIEUX* (F 1910) präsentiert Émile Cohl neben anderen Bildformen fotografische Standbilder, gefolgt von Bewegungsbildern, in denen jedoch kaum Bewegung festzustellen ist. So verwandelt sich zu Beginn eine Landschaftszeichnung zunächst in eine fotografische, dann in eine filmische Aufnahme dieser Landschaft. Lichtreflexe auf der Wasseroberfläche machen offensichtlich, um was es sich handelt, auch wenn man dafür genau hinschauen muss. Das Nacheinander von Fotografie und Filmbild wiederholt sich, wenn das Porträtfoto eines Soldaten zum Bewegungsbild wird, ohne dass er sich tatsächlich zu bewegen beginnt, mit Ausnahme eines allzu offensichtlichen Augenblinzeln (Abb. 4).

Vom Standbild zum Stillstand im Bewegungsbild

Den vorgestellten Filmen ist gemeinsam, dass sie stillstehende Körper im Bewegungsbild inszenieren. Dadurch scheint der Film in die Nähe anderer Bildformen, solchen des Stillstands, zu rücken. Während sich in *AMOUR D'ESCLAVE* der Stillstand der Figur am Medium der Skulptur misst, erscheint sowohl in *LES BEAUX ARTS MYSTERIEUX* als auch in *BEIM FOTOGRAFEN* die Fotografie als Referenzmedium und wird dem Bewegungsbild des Films gegenübergestellt.⁷ Hier scheinen nicht nur die Figuren stillzustehen, sondern mit ihnen das gesamte Bild, das sich so dem Medium der Fotografie annähert. Die Filme sind dadurch in der Lage, auf Seiten der Zuschauer ein Vergleichen zwischen den unterschiedlichen Bildästhetiken von fotografischem Standbild und filmischem Bewegungsbild zu provozieren.

Während sich in *LES BEAUX ARTS MYSTERIEUX* die beiden Formen in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge unmittelbar vergleichen lassen, fordert *BEIM FOTOGRAFEN* den Vergleich gerade durch die Abwesenheit der eigentlich zu erwartenden Fotografie heraus. Beide Filme bewirken so eine Rezeptionshaltung, die Charles Musser in Bezug auf den intermedialen Kontext des frühen Kinos als «intertextual reception» bezeichnet (2005, 9). Musser versteht darunter ein aktives Vergleichen und Bewerten unterschiedlicher Bildformen, die einem urbanen Publikum um

7 Über das sehr spezielle Verhältnis von Fotografie und Standbild zum Film ist bereits viel geschrieben worden, vgl. etwa Metz 1985, Mulvey 1997 oder in jüngster Zeit Guido/Lugon 2010.

1900 mehr oder weniger täglich verfügbar waren. Bei dieser «Ästhetik des kritischen Abwägens» («aesthetic of discernment», *ibid.*,) geht es nicht zuletzt um die Reflexion spezifischer formaler Eigenschaften der einzelnen Medien, weswegen es möglicherweise treffender wäre, nicht von *intertextueller*, sondern von *intermedialer* Rezeption zu sprechen.⁸ So konnten Zuschauer um 1900 auch bei Filmen wie MEISSNER PORZELLAN!, die sich nicht explizit auf das Medium der Fotografie beziehen, den Stillstand im Bewegungsbild mit fotografischen Standbildern vergleichen. Diese waren gerade in projizierter Form schon lange vor der Erfindung des Kinematographen, etwa bei Laterna-Magica-Vorführungen, weit verbreitet.⁹ Auch in Variététheatern wurden Laternbilder projiziert, ab 1896 nicht selten zusammen mit Filmaufnahmen innerhalb einer Vorstellung (vgl. Musser 2005, 9). Kinematografische Bilder selbst wurden in der Frühzeit bekanntlich als in Bewegung versetzte Fotografien wahrgenommen. So ist in einer Beschreibung des Kinematographen von 1896 zu lesen: «Die Fotografie fixiert nun nicht mehr den Stillstand, sondern gibt ein Bild der Bewegung wieder»¹⁰ (übers. von D.W.). Wie um diesen Zusammenhang noch hervorzuheben, wurde bei manchen frühen Filmvorführungen der Projektor zunächst angehalten, um ein einzelnes Fotogramm als Standbild zu projizieren, und erst anschließend in Bewegung versetzt (vgl. Musser 2005, 9).¹¹ Diese Praxis diente einer ostentativen Zurschaustellung der neuen Bildform; gleichzeitig ermöglichte sie den direkten Vergleich zwischen zwei recht ähnlichen, aber dennoch grundlegend verschiedenen Bildästhetiken.

Mit Filmen wie MEISSNER PORZELLAN! oder BEIM FOTOGRAFEN konnte das frühe Filmpublikum nun nicht nur Standbilder und Bewegungsbilder miteinander vergleichen, sondern auch zwei Formen des unbewegten fotografischen Projektionsbildes: auf der einen Seite apparativ stillstehende Bilder, wie im Falle von Laternbildern und Projektionen einzelner Fotogramme; auf der anderen Seite Bilder, die

8 In der aktuellen deutschsprachigen Intermedialitätsdebatte wird diese rezeptionsästhetische Dimension kaum mitgedacht. So fehlt sie in der Einführung von Irina O. Rajewsky (2002) gänzlich.

9 Etwa in den so genannten *life model slides* mit gestellten Fotografien oder den Laternbildern von Alexander Black, die im Gegensatz ungestellte Momentaufnahmen präsentierten (vgl. u.a. Kember 2009, 151–155; Askari 2005).

10 Im Original: «La photographie a cessé de fixer l'immobilité. Elle perpetue l'image de mouvement.»

11 Filmprojektoren wurden noch bis in die 1910er Jahre nicht selten mit der Funktion beworben, dass man den Filmstreifen während der Projektion anhalten konnte. Man kann also davon ausgehen, dass die Projektion einzelner Fotogramme noch lange nach der Neuheitsphase des Kinematographen verbreitete Praxis war.

nur dadurch stillzustehen scheinen, dass sich die in ihnen dargestellten Körper nicht bewegen. Während im ersten Fall der Stillstand noch Ausgangspunkt *vor* dem apparativen In-Bewegung-Setzen war und so außerhalb dessen stand, was als «lebende Photographie» die Neuheit des kinematografischen Bildes ausmachte, findet in Filmen wie MEISSNER PORZELLAN! der Stillstand paradoxerweise *innerhalb* der apparativen Bewegtheit seine Darstellung. Diese Eigenschaft teilt er mit dem *freeze frame*, also einem unbewegten Bild, das durch die laufende Projektion ein und desselben Fotogramms erzielt wird. Das *freeze frame* ahmt aber den apparativen Stillstand nur nach, die Entscheidung zum «Einfrieren» geht lediglich vom Vorführer auf den Filmemacher über. Das Filmbild verwandelt sich auch hier in das Standbild der Fotografie (vgl. Mulvey 2006, 15). Dies ist bei *Filmaufnahmen* ohne Bewegung offenbar nicht der Fall. So schreibt Gilles Deleuze in der Diskussion des von ihm so genannten Zeit-Bildes über die bewegungsarmen Einstellungen bei Ozu Yasujirô:

In dem Augenblick, in dem das kinematographische Bild dem Photo am nächsten kommt, unterscheidet es sich zugleich am radikalsten von ihm. Die Stilleben von Ozu dauern an, haben eine Dauer – zehn Sekunden für eine Vase: diese Dauer ist genau genommen die Repräsentation dessen, was in der Sukzession der sich wandelnden Zustände verharrt (1997, 31).

Deleuze entkoppelt hier das Filmbild von seiner scheinbar wesentlichsten Eigenschaft, der Bewegung, und setzt stattdessen die Dauer, das Verstreichen von Zeit, an deren Stelle. Freilich hat auch jedes *freeze frame* eine spezifische Dauer (wie auch die Projektion eines einzelnen Fotogramms), doch diese bezieht sich nur auf die Dauer der Projektion und hat keinen Bezug mehr zu jener der Aufnahme und damit zu der Zeit, die auch am stillstehenden Objekt im Bewegungsbild verstreicht.

Während sich Deleuze auf Einstellungen bezieht, in denen nur Objekte und leere Innenräume, aber keine Menschen zu sehen sind, geht es mir hier primär um den regungslosen *Körper* im Filmbild. Im Unterschied zu Objekten und Räumen kann dieser den Stillstand immer nur annähernd erreichen. Wesentlich für den Körper ist also nicht nur die Zeit, die an ihm verstreicht, sondern weiterhin die Bewegung: das leichte Wehen des Umhangs in MEISSNER PORZELLAN!, ein kaum wahrnehmbarer Atemzug der posierenden Frau in BEIM FOTOGRAFEN. Die Filmaufnahme bleibt also Bewegungsbild auch bei der Darstellung stillstehender Körper.¹²

¹² Auch Deleuze geht es bei der Beschreibung des Zeit-Bildes nicht um den tatsäch-

Vom angespannten Körper zum angespannten Bild

Nicht zufällig fiel das Stellen von lebenden Bildern und Skulpturen auf Varietébühnen oft in das Ressort von Akrobaten und Muskelmännern und war auch in Turnvereinen weit verbreitet (vgl. Koslowski 1998, 158–179). Der stillstehende ist ein angespannter Körper, er fordert das Anspannen der Muskulatur und die Beherrschung der Atmung. Zeitgenössische Anleitungen für Tableaux vivants zeugen davon, wie wichtig der möglichst perfekte Stillstand der Figuren für eine Aufführung war: «Nichts macht einen unangenehmeren Eindruck, als wenn ein Bild unruhig wird; es ist vielmehr die vollständige Regungslosigkeit Hauptbedingung und müssen die Gruppen den Eindruck machen, als ob sie wirklich aus Marmor gemeißelt wären» (Krüger 1898, 9). «Während der Vorhang geöffnet ist, darf kein Zucken, keine noch so feine Bewegung das innere Leben der Statue verraten» (Frerking 1895, 8). Als Betrachtungsdauer für jedes lebende Bild werden nur 15 bis 60 Sekunden empfohlen, da es für die Darsteller zu schwierig sei, auf überzeugende Weise länger stillzuhalten (vgl. *ibid.*, 7f; Krüger *ibid.*, 9). Das lebende Bild war mithin immer ein fragiles Bild, die Illusion des stillstehenden Bildes lief stets Gefahr, zerstört zu werden.

Die körperliche Anspannung der Darsteller von Tableaux vivants lässt sich auch als Spannungsverhältnis zwischen Lebendigkeit der Körper und erzwungenem Stillstand verstehen, eine Unterdrückung von Bewegung und damit auch von Leben. Der Übergang in Bewegung, der sich meist nur hinter geschlossenem Vorhang vollziehen durfte, den die Figuren in MEISSNER PORZELLAN! aber geradezu demonstrativ ausstellen, kommt in diesem Sinne einer körperlichen Ent-Spannung, einer Rückkehr in den Bewegungsfluss des Lebens gleich. Dieses Wechselspiel von Anspannung und Auflösung überträgt sich in Filmen wie MEISSNER PORZELLAN! auf das gesamte Bild, das zusammen mit den Körpern stillzustehen und sich wieder in Bewegung zu setzen scheint.¹³ Die Anspannung der Körper wird zur Bildspannung.

lichen Grad an Immobilität, sondern um das *Prinzip* der sichtbar werdenden Dauer. So erkennt man in der von ihm beschriebenen Einstellung mit der Vase deutlich die sich bewegenden Schatten im Bildhintergrund.

13 Arthur C. Danto (2006, 132) hat auf die nicht selbstverständliche Tatsache hingewiesen, dass im Film nicht nur Bewegung *dargestellt* wird, sondern das Bild selbst aus Bewegung besteht. In der filmischen Bewegung fallen also Form und Inhalt zusammen.

Spannung drängt auf Lösung: So wie der stillstehende Körper zum Übergang in Bewegung strebt, so scheint sich auch das filmische Bild immer in Erwartung der Bewegung zu befinden. Edgar Morin schreibt:

Und wenn einmal plötzlich Musik und Bild zum Stillstand kommen, dann ist ein höchster Spannungsmoment erreicht. Dieser Stillstand hat keinen Sinn, keinen Wert, außer als Erwartung der Tür, die sich öffnen, des Schusses, der losgehen, des befreienden Wortes, das hervorspringen wird (Morin 1958 [1956], 148).

Auch wenn Morins Beispiele einen narrativen Zusammenhang nahelegen, lassen sie sich doch auf die allgemeine filmische Wahrnehmung beziehen: Der «höchste Spannungsmoment» des Stillstands bedeutet eine angespannte Erwartungshaltung der *Zuschauer* und ist somit nicht nur in den Darstellern und im Bild selbst zu verorten, sondern meint vor allem ein rezeptionsseitiges Phänomen. Noël Carroll knüpft diese Erwartungshaltung – unter Rückgriff auf Danto – an das Wissen der Zuschauer, dass es sich um einen Film handelt, den sie sehen: «Selbst wenn der Film anscheinend eine Photographie zeigt – solange man weiß, daß man einen Film anschaut, ist die Erwartung, daß sich das Bild bewegen *könnte*, immer gerechtfertigt» (Carroll 2006 [1995], 162). Hinzufügen sollte man, dass sich dieser «epistemische Zustand» (ibid., 163) der Zuschauer auch auf das Wissen um die vorhandene *Apparatur* bezieht, welche die Bilder erzeugt und Bewegung prinzipiell ermöglicht. Wissen, dass man einen Film schaute, bedeutete um 1900 zu wissen, dass sich ein Filmstreifen durch einen Projektor bewegte. Die Erwartung der Bewegung gründete hier also nicht einfach auf einer abstrakten Setzung (wir sehen nun einen Film, und das bedeutet, es kann sich etwas bewegen), sondern auf dem konkreten Wissen um die Bewegtheit der kinematografischen Apparatur und des Filmmaterials. Letztere ist in der Anschauung zudem konkret erfahrbar: ein Ruckeln des Bildes, das Tanzen der Silberkristalle, die auf keinem Frame gleich verteilt sind, Schmutz und Kratzer auf der Oberfläche des Filmstreifens. Der bewegungslose Körper steht also auch deshalb zum Filmbild in einem Spannungsverhältnis, weil jenes durch die Bewegung des Filmstreifens hervorgerufen wird und damit materialeitig immer schon in Bewegung ist. Der Stillstand der Darsteller leistet so nicht nur Widerstand gegen die Lebendigkeit der Körper, sondern auch gegen den Bewegungsfluss des Films, als stünden die Figuren regungslos inmitten eines Wasserstroms, der sie erst wieder mit sich nimmt, wenn auch die Posen gelockert werden. Umgekehrt scheinen die Kamera

und der projizierte Filmstreifen dem Stillstand der Darsteller entgegenzuwirken: Die kleinste Bewegung droht sichtbar zu werden, die Kamera wird zum Detektor der winzigsten Regungen.

Doch die gespannte Erwartungshaltung der Zuschauer besteht in Filmen wie *MEISSNER PORZELLAN!* aus mehr als nur einem Warten auf Bewegung, die eintreten *könnte*, weil es sich prinzipiell um eine Filmprojektion handelt. Prägend für das Erleben dieser Filme ist auch die Unsicherheit, ob es sich um eine technisch hervorgerufene oder um eine durch die Körperbeherrschung der Darsteller erzwungene Form von Stillstand handelt.¹⁴ Wie schnell sich diese Unsicherheit auflöst oder ob ein Rest an Ambivalenz bis zum Schluss bestehen bleibt, liegt am jeweiligen Zuschauer und am spezifischen Bild. Sobald wir aber erkannt zu haben glauben, dass es sich um ein Bewegungsbild handelt, besteht ein Teil des Vergnügens darin, es auf kleine Anzeichen von Bewegung hin zu prüfen. Denn nur diese befriedigen einerseits unser Bedürfnis danach zu wissen, wie das Bild zustande gekommen ist; andererseits kann die Leistung der Darsteller erst gewürdigt werden, wenn klar ist, dass *sie* es sind, die still stehen, und nicht das Bild. Dies ist eine sehr spezifische Rezeptionshaltung, die in Aufführungen von *Tableaux vivants* seit dem frühen 19. Jahrhundert bereits angelegt war. In Aussagen aus Anleitungen wie den oben zitierten wird erkennbar, dass es bei *Tableaux-vivants*-Aufführungen natürlich Anzeichen von Bewegung gegeben haben muss und Zuschauer genau danach Ausschau gehalten haben, um sich zu vergewissern, dass es sich nicht doch um etwas anderes als lebende Körper handelte. Dieser Gedanke führt zu einem weiteren wichtigen Aspekt von Stillstand in *Tableaux vivants* und Film: dem der Illusion.

Illusion von Stillstand/Illusion von Bewegung

Die hier beschriebenen Filme stellen nicht einfach Stillstand dar, sondern Körper, die über ihren Stillstand etwas anderes *illusionieren*: Die Figuren in *MEISSNER PORZELLAN!* ahmen eben Porzellan, die nackten Frauen in *BEIM FOTOGRAFEN* Fotografien, der Darsteller in *AMOUR D'ESCLAVE* eine Skulptur nach. Auch bei den *Tableaux vivants* im 19. Jahrhundert handelte es sich um ein Illusions-Dispositiv.¹⁵ Dies be-

¹⁴ Vgl. hierzu auch meine Erläuterungen zu dem Film *Kiss Me* (Biograph, USA 1904), in: Wiegand 2010, 94–101.

¹⁵ Zum Zusammenhang von *Tableaux vivants* und Illusion vgl. auch das Kapitel «Täuschungs-Spiel oder Kunst-Ideal?» in Jooss 1999, 238–258, in dem die Autorin *Tableaux vivants* in Zusammenhang mit Wachfiguren, Automaten und Panoramen stellt.

deutet vor allem, dass ein Publikum vorhanden war, das Vergnügen aus der Beobachtung zog, dass *etwas* (lebende Personen) *etwas anderem* (einem Bild) zum Verwecheln ähnlich sah. Dies bedeutet nicht, dass es sich um eine tatsächliche Sinnestäuschung handelte. Den Zuschauern von Tableaux-vivants-Aufführungen war wohl fast immer klar, dass sie reale Menschen vor sich hatten und keine Gemälde oder Skulpturen. Während das Vergnügen an Illusionen wie etwa denen der Trickzauberer oder der Phantasmagorien darauf gründete, etwas zu sehen, das sich mit einem aufgeklärten Weltbild nicht vereinbaren ließ, und es gerade *nicht* offensichtlich war, was wirklich vor sich ging (vgl. Gunning 2004), gründete sich die Faszination der Tableaux vivants eher darauf, dass zwar der tatsächliche Sachverhalt erkennbar war (Menschen stehen auf einer Bühne), man aber dennoch über die gelungene Annäherung staunen konnte. Im Unterschied zur Trickzauberei wird bei den Tableaux vivants nicht etwas vorgetäuscht, das es nicht geben kann (Kaninchen aus dem Nichts), sondern etwas, das es erwiesenermaßen gibt (Bilder oder Skulpturen). Eine restlose Täuschung hätte so – wie auch beim *Trompe l'œil* – keinen Sinn gemacht. Ziel war mithin die Täuschung *und* gleichzeitige Ent-Täuschung der Zuschauer.

Die Bewegungslosigkeit der Figuren spielte – neben anderen Dingen, so etwa der Illusion von Flächigkeit – eine entscheidende Rolle dabei, diesen Genuss an der Täuschung herbeizuführen, wie in zeitgenössischen Quellen deutlich wird:

Dergleichen Nachbildungen durch plastische Formen gestatten aber durchaus keine Bewegung; keinen Schein von selbstthätigem Leben; dieses muß sich im Ausdruck des Gesichts, in der Gruppierung und Stellung verkünden, *sonst schwindet die Täuschung und mit ihr der Genuß* (zit.n. Jooss 1999, 240; Herv. D.W.).

So gesehen stehen die Tableaux vivants in komplementärem Verhältnis zum Medium des Films, weil bei ihnen der möglichst komplette Stillstand als Körpertechnik den Anschein von Leblosgkeit bewirken sollte, während der Film umgekehrt durch das In-Bewegung-Setzen von Bildern den Anschein von Leben erweckt. Das Suchen nach kleinen Anzeichen von Bewegung im Tableau vivant ist so als Vergewisserung der eigenen Interpretationshoheit zu verstehen (ich sehe: Es ist kein Bild) und gleichzeitig als Anerkennung der fast perfekten Illusionierung (ich weiß nicht, wie es möglich ist, so still zu halten).

Der stillstehende Körper im Film greift auf diese Wahrnehmungshaltung zurück, aber unter den Vorzeichen des Bewegungsbildes, das

sich zwischen uns und den gezeigten Körper schiebt. Während sich Zuschauer von Tableaux-vivants-Aufführungen darüber klar werden mussten, ob sie einer lebenden Person oder einem Bildwerk gegenüberübersaßen, tritt beim Film noch die Möglichkeit der projizierten Fotografie hinzu. Die Unterscheidung gerät gleichsam von einer rein inhaltlichen zu einer zwischen zwei verschiedenen Modi des Bildes. Ist die Illusion des vollständigen Stillstands aber einmal durchschaut, müssen die Zuschauer unmittelbar der nächsten erliegen: Die Bewegung, die sie als Wahrheit entdeckt zu haben glauben und die ihnen die Illusion des Stillstands zu entlarven scheint, ist wiederum nur die vom Filmprojektor illusionierte Bewegung. Es handelt sich um die paradoxe Form der Illusionierung von absolutem Stillstand *innerhalb* der Illusion von Bewegung.

MEISSNER PORZELLAN! ist mehr als nur die filmische Dokumentation eines Varieté-Akts. Die Rezeptionshaltung der Tableaux vivants überträgt sich auf das Bewegungsbild, so dass eine tatsächlich intermediale, selbstreflexive Bildform entsteht. In der Filmwissenschaft hat die Verbindung von Stillstand im Kino mit der Konzeption eines «nachdenklichen Zuschauers» (vgl. Bellour 2007; Mulvey 2006) und eines «transzendentalen Stils» (vgl. Schrader 1972) Tradition. Insbesondere im europäischen Autorenkino wurde eine Tendenz entdeckt, sich des Stillstands der Fotografie zu bedienen, um sich so einer Rezeptionshaltung der Kontemplation und des Nachdenkens anzunähern.¹⁶ Doch der Stillstand im Bewegungsbild, wie er in der Frühzeit des Films zur Schau gestellt wurde, hat eine andere Bedeutung: Auch wenn er ebenfalls eine gesteigerte Aufmerksamkeit auf das Bild fordert, generiert er weniger den kontemplativen Zuschauer, schafft weniger einen Denkraum, sondern ist mehr der Ort einer selbstbewussten Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Bildformen und eines spielerischen Vergnügens an der Vielgestaltigkeit der visuellen Kultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Mediale Selbstreflexion ist hier noch nicht zu verstehen als intellektuelle Abgrenzung von dominanten Formen filmischer Darstellung, sondern als Kern des filmischen Erlebens selbst.

¹⁶ Fotografie und Film werden oft in diesem Sinne einander gegenübergestellt: «Füge ich auch dem Bild des Films etwas hinzu? Ich glaube nicht, dafür bleibt mir keine Zeit: Vor der Leinwand kann ich mir nicht die Freiheit nehmen, die Augen zu schließen, weil ich sonst, wenn ich sie wieder öffnete, nicht mehr dasselbe Bild vorfände» (Barthes 1989 (1980), 65).

Literatur

- Achenbach, Michael/Caneppele, Paolo/Kieninger, Ernst (1999) *Projektionen der Sehnsucht. Saturn – die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematografie*. Wien: Filmarchiv Austria.
- Askari, Kaveh (2005) From the «Horse in Motion» to «Man in Motion»: Alexander Black's Detective Lectures. In: *Early Popular Visual Culture* 3,1, S. 59–76.
- Bellour, Raymond (2007) The Pensive Spectator [frz. 1985]. In: *The Cinematic*. Hg. v. David Company. Cambridge, MA/London: MIT Press/Whitechapel, S. 119–123.
- Banda, Daniel/Moure, José (2008) *Le cinéma. Naissance d'un art*. Paris: Flammarion.
- Barthes, Roland (1989) *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* [frz. 1980]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Carroll, Noël (2006) Auf dem Weg zu einer Ontologie des bewegten Bildes [engl. 1995]. In: Liebsch 2006, S. 155–175.
- Danto, Arthur C. (2006) Bewegte Bilder [engl. 1979]. In: Liebsch 2006, S. 111–137.
- Deleuze, Gilles (1997) *Das Zeit-Bild. Kino 2* [frz. 1985]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Frerking, Wilhelm (1895) *Marmorbilder. Ausführliche Anleitung zum Stellen von Bildern und Gruppen als gesellschaftliche Unterhaltung, mit zehn Skizzen und einem Vorspiel: Die Schulreform in Alt-Griechenland (Fastnachts-Bühne, Heft 28)*. Berlin: Theater-Buchhandlung Eduard Bloch.
- Guido, Laurent/Lugon, Olivier (Hg.) (2010) *Fixe/animé. Croisements de la photographie et du cinéma au xxe siècle*. Paris: L'age d'Homme.
- Gunning, Tom (2004) Illusions Past and Future: The Phantasmagoria and its Specters. [<http://193.171.60.44/dspace/handle/10002/296>; letzter Zugriff: 26.09.2011].
- Jansen, Wolfgang (1989) *Das Variété. Am Beispiel der Berliner Entwicklung*. Phil. Diss. Freie Universität Berlin.
- Jooss, Birgit (1999) *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmungen von Gruppenbildern in der Goethezeit*. Berlin: Reimer.
- Kember, Joe (2009) *Marketing Modernity: Victorian Popular Shows and Early Cinema*. Exeter: University of Exeter Press.
- Koslowski, Stefan (1998) *Stadttheater contra Schaubuden. Zur Basler Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts*. Zürich: Chronos.
- Krüger, Max (1898) *Anleitung zur Darstellung Plastischer Marmorgruppen und Bewegungsbilder*. Mühlhausen: G. Danner.
- Liebsch, Dimitri (Hg.) (2006) *Philosophie des Films*. Paderborn: Mentis.

- McCullough, James W. (1986) *Living Pictures on the New York Stage*. New York: Columbia University Press.
- Metz, Christian (2007) Photography and Fetish [frz. 1985]. In: Company, David (Hg.): *The Cinematic*. Cambridge, MA/London: MIT Press/Whitechapel, S. 124–133.
- Morin, Edgar (1958) *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung* [frz. 1956]. Stuttgart: Klett.
- Mulvey, Laura (2006) *Death 24 x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.
- Musser, Charles (2005) A Cornucopia of Images. In: *Moving Pictures: American Art and Early Film 1880–1910*. Hg. v. Nancy Mowll Mathews. Manchester/Vermont: Hudson Hills Press, S. 5–37.
- Rajewsky, Irina O. (2002) *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke.
- Schrader, Paul (1972) *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Wiegand, Daniel (2010) Bewegung, die verblüfft. Kiss ME und das Motiv des belebten Plakats. In: *Cinema* 56, S. 94–101.

Montierte
Bildspannung
beim Aushang-
foto für den Film
BERLIN. DIE SINFONIE
DER GROSSSTADT
(Walther Ruttmann, D 1927).
© Filmmuseum
München



Kippphänomene des Sehens

Ambivalente Bildinszenierungen zwischen Fläche und Raum im deutschen Stummfilm

Jörg Schweinitz

Zweidimensionale Bilder, die den Eindruck eines dreidimensionalen Tiefenraums vermitteln, existieren nicht erst, seit es Film gibt. Für den Ästhetiker Theodor Lipps und viele seiner Zeitgenossen galt bereits in Hinsicht auf die bildende Kunst das – 1906 formulierte – Axiom: «Die Malerei stellt Raum dar und lebende Wesen und Dinge in ihm [...]» (Lipps 1920, 165). Tatsächlich pflegen die zentralperspektivischen Flächenbild-Künste schon seit langem, was im *trompe l'œil* seinen Höhepunkt fand. Dennoch wuchs dem räumlichen Illusionismus flächiger Repräsentationen mit dem Film im Vergleich zu Malerei, Grafik oder Fotografie ein durchgreifend neues Potenzial zu. Sieht man vom Sonderproblem des stereoskopischen Films ab,¹ der um 1900 ebenfalls schon im Versuchsstadium existierte, gründete sich die *neue* räumliche Wirkmacht des Mediums vor allem auf die *Bewegung* – sowohl auf die Bewegung *im* Bild als auch auf die Bewegung *des* Bildes.² Berühmt ist L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT (F 1896), einer der frühen Lumière-Filme, der seiner visuellen Attraktion wegen schnell zahllose Nachahmungen fand. Die Bewegung der Lokomotive vom Hin-

1 Hugo Münsterberg (1996, 42) erläutert 1916 die Technik des stereoskopischen Films mit Doppelkamera, Doppelprojektion und Rotgrün-Brille ausführlich; vgl. auch Michael Wedel (2009, 203).

2 Bald kam die Montage hinzu, die durch die materiale und mentale Reihung von Einstellungen verschiedener räumlicher Perspektiven desselben Ortes ebenfalls das Raumbewusstsein stärkte. Das wirkte auf die räumliche Wahrnehmung der so kontextualisierten Einzeleinstellung zurück.

tergrund auf den Betrachter zu suggerierte in neuer, filmspezifischer Weise die Tiefenerstreckung des Raums. Das Gleiche gilt für die um 1900 hoch im Kurs stehenden *Phantom Rides*, die früheste Form der sich bewegenden Kamera, die – obschon selbst völlig starr – auf einem *fahrenden Zug* montiert in die Tiefe des Raums eindringt und die Augen der Zuschauer mit einem nahezu hypnotischen Effekt mitnimmt, wie ihn Tom Gunning (2009) beschrieben hat.

Freilich änderte die neuartige Kraft des frühen Kinos zur räumlichen Illusionierung nichts an jenem Paradoxon der Wahrnehmung, dass der Betrachter letztlich ein Flächenbild sieht, zu dem er die dritte Dimension *imaginiert*.³

Wie das Kino und wie die zeitgenössische Filmtheorie in den 1910er und 1920er Jahren auf das damit verbundene Oszillieren der Wahrnehmung zwischen Raum- und Flächeneindruck reagierte, darauf seien in diesem Aufsatz einige Schlaglichter geworfen. Auf diesem Kippeffekt basieren, so wird zu zeigen sein, zwei Arten bildstilistischer Konzepte: solche, die den Blick auf die mediale Oberfläche auszulöschen suchen, um ihn suggestiv in die Tiefe zu ziehen, und solche, bei denen die Oberfläche der physischen Seite des Medialen nicht einfach im Bildraum verschwindet, sich nicht in ihm auflöst, sondern auffällig wird und das Hin- und Herkippen zwischen Tiefen- und Flächenwahrnehmung anregt. In Verbindung mit einer derartigen Form von Bildspannung werfe ich einen Seitenblick auf die Rolle des Ornamentalen, eines ostentativen Stilmittels im frühen Kino, das in vielfältiger Verbindung mit der Tendenz zu visueller Abstraktion und Oberflächenwahrnehmung steht.⁴ Es wird sich zeigen, dass auch das Ornament auf und zwischen den Ebenen der Oberflächen- und der Tiefenwahrnehmung situiert ist und mithin bedeutsam für die beiden zu beschreibenden bildstilistischen Konzepte ist.

3 Einige Techniken und Effekte dieser Art hat Michael Wedel (2009 und 2010) luzide dargestellt.

4 Zur Rolle des Ornaments im frühen Kino erarbeitet Evelyn Echle derzeit eine Dissertation; vgl. auch ihren Beitrag in diesem Heft.

Flächenbild und Tiefenraum in der frühen Filmtheorie

Die eigentümliche Überlagerung von Fläche und Raum war in den ersten Jahren des theoretischen Nachdenkens über das neue Medium nahezu allgegenwärtig. Die ersten Filmtheoretiker feierten einerseits die neue Tiefendimension, und sie huldigten andererseits der spürbaren Flächigkeit des Filmbildes. So preist der amerikanische Poet und Filmenthusiast Vachel Lindsay 1915 in *The Art of the Moving Picture* den Kinofilm als *sculpture-in-motion*. Lindsay schätzt es außerordentlich hoch und als dem Medium gemäß, wenn Filmbilder ihre Plastizität durch die perspektivische Staffélung des Bildes und durch Körperlichkeit betonende Lichtwirkungen inszenieren. Auf den ersten Blick ähnlich plädiert auch der deutsche Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum 1913 dafür, dass «der Kinoschauspieler stets reliefartig in der Bildebene spielt» (1992, 316) und ein möglichst klarer Vordergrund/Hintergrund-Kontrast hergestellt wird. Tannenbaum sieht derlei Aufmerksamkeit als künstlerische Herausforderung, gerade weil er – im Gegensatz zu Lindsay – dem Filmbild an sich ein Defizit an Tiefenwirkung attestiert. In seinen Augen erzeugen die monochromen Leinwandbilder den Eindruck einer «flächenhaften Erscheinung aller Dinge», eine «lautlose Schattenwelt» (ibid., 313), der es in jeder Hinsicht an Tiefe mangle:

So stellt sich die Welt des Kinos als eine durchaus jenseits unseres Lebens liegende luftig-leichte (seelisch und bildlich) zweidimensionale Welt dar, die [...] in ihrer Art völlig ausgeglichen, einheitlich, homogen ist. In dieser Eigenart, dieser Relativität erkennen wir den aparten, nur dem Kino eigenen Stil. (ibid., 314)

Eine solche Sicht wurde damals von einer Reihe deutschsprachiger Schriftsteller geteilt. So sprechen auch Georg Lukács oder Victor Klemperer unisono vom Schattenspiel «ohne eine innere dritte Dimension» (Lukács 1992, 303), «als befreites, unirdisch gewordenes Leben» (Klemperer 1992, 182). Und alle leiten aus der *schattenhaften Zweidimensionalität* des Bewegungsbildes die Ästhetik eines derealisierten, phantastisch gewordenen Lebens und Erlebens ab: «Die Schattenhaftigkeit ihres Wesens setzt die Menschen des Kinos in eine völlige Einheitlichkeit zu allen Dingen der Erscheinungswelt», da «durch die photographische Technik Menschen und Dinge nebeneinander in eine einzige Flächigkeit gesetzt werden» – so reformuliert Tannenbaum (1992, 313 und 318) am modernen Filmbild eine alte Idee der

Romantiker. Und er fügt hinzu, dass es zuallererst darum gehe, das Filmbild als Fläche – gleichsam grafisch – zu komponieren, um erst dann einen Rahmen für die räumliche Orientierung anzudeuten:

So kommt es eben darauf an, durch verständige Ausnützung der Hell-Dunkel-Kontraste eine reizvolle Fleckverteilung und durch entsprechende Gruppierung der Realitäten eine harmonische Linienführung zu schaffen. (Tannenbaum 1992, 318)

Verteilte sich das *Pendeln* zwischen piktoral gestalteter Fläche und dem tiefenstrukturierten Raumeindruck in dieser Zeit also noch auf verschiedene Teilnehmer am beginnenden filmtheoretischen Diskurs – die Einen sehen vor allem die Fläche, die Anderen die Tiefe –, so integriert Hugo Münsterberg 1916 in *The Photoplay (Das Lichtspiel)*, der ersten großen klassischen Filmtheorie, explizit beides in seine Konzeption.

Münsterberg spricht von einem Unterschied zwischen dem Bild als «einem Objekt unseres Wissens und einem Objekt unseres Eindrucks» (1996, 42). Dem Eindruck nach seien wir dort zunächst «in einer dreidimensionalen Welt, und die Bewegungen [...] unterstützen unseren unmittelbaren Eindruck von Tiefe nachdrücklich» (ibid., 44). Aber, so fügt er hinzu, nachdem er ein längeres Repertoire von Techniken zur Steigerung der Tiefenillusion präsentiert hat: «Ungeachtet dessen lassen wir uns niemals täuschen; wir sind uns der Tiefe voll bewußt, und dennoch halten wir sie nicht für tatsächliche Tiefe» (ibid., 44).

Der Harvard-Psychologe, der bei Wilhelm Wundt in Leipzig studiert hatte und mit wahrnehmungspsychologischen Fragen bestens vertraut war, sprach als erster Filmtheoretiker von einem «Wahrnehmungskonflikt» und verwies auf die «eigentümliche Interferenz» (ibid., 45), in die wir durch die gleichzeitige Lokalisierung von Objekten auf der Fläche des Bildes und in der Tiefe des Bildraums geraten:

Wir sehen *zweifello*s die Tiefe, können sie aber nicht akzeptieren. Zu viel gibt es, was die Überzeugung hemmt und die Interpretation der Menschen in der Landschaft vor uns als wirklich plastische Phänomene stört. Sie sind gewiß nicht einfach Bilder. Die Personen können sich auf uns zu und von uns weg-bewegen, und der Fluß fließt in ein fernes Tal. Und doch ist die Ferne, in der die Personen sich bewegen, nicht die Ferne des tatsächlichen Raumes [...]. Es ist ein einzigartiges inneres Erlebnis, das die Wahrnehmung der Lichtspiele charakterisiert. *Wir haben die Realität mit all ihren wirklichen Dimensionen; und doch bleibt die flüchtige, vergängliche Oberflächenandeutung ohne wirkliche Tiefe und Fülle*, so verschieden von einem bloßen Bild [...]. Unser Bewußtsein wird in

einen eigentümlich vielschichtigen Zustand versetzt; und wir werden sehen, daß derartige Spiele ein nicht unwichtiger Teil im physischen Erscheinungsbild des gesamten Lichtspiels sind. (Münsterberg, 45; Herv. i.O.)

Es ist Münsterberg wichtig, dass die Tiefe ebenso wie auch die filmische Bewegung uns nicht als «harte Fakten, sondern als Mischung von Fakt und Symbol» erreichen: «Wir statten die Eindrücke mit ihnen aus» – so lautet sein Resümee (ibid., 50).

Derartige Erwägungen werden freilich noch nicht von einer stilistischen Konzeption des Films begleitet, die gezielt auf jenem Oszillieren von Flächen- und Raumeindruck beruht. Dennoch war die «eigentümliche Interferenz» für Münsterberg von zentraler Bedeutung, hob sie doch das Filmerleben *qualitativ* in eine Art Sondersphäre, die sich vom alltäglichen Erleben unterscheidet. Sein Denken war dominiert von der Idee der Rezeption als Versenkung in die Welt des Werkes – in eine fiktive Welt, die sich als harmonische Totalität präsentiert und gleichzeitig klar aus den lebensweltlichen Zusammenhängen der Zuschauer, aus der Sphäre praktischer Interessen herausgehoben sei:

Das Kunstwerk zeigt uns die Dinge und Ereignisse vollkommen in sich ruhend, befreit von allen Zusammenhängen, die über seine eigenen Grenzen hinausweisen, das heißt in vollkommener Isolierung. (ibid., 76)

In Münsterbergs *Ästhetik der Isolierung* (vgl. Fredericksen 1977) ist der Nachhall von Kants «interesselosem Wohlgefallen» zu spüren, ebenso wie die einfühlungsästhetische Affinität der Jahre um 1900 zur partiellen Immersion, also zum imaginären Eintritt in einen virtuellen Raum. Gleichzeitig ist es ihm aber wichtig, dass das Kunsterleben *niemals in vollkommene Illusionierung übergehe*. Münsterberg betont am ästhetischen Erleben, dass es trotz aller Momente starker Illusionierung «ein klares Bewusstsein von der Unwirklichkeit der künstlerischen Produktion» als «Grundvoraussetzung» bedinge (ibid., 79). Denn zur Kunst werde ein Werk erst «*dadurch, daß es die Wirklichkeit überwindet, aufhört nachzuahmen und die nachgeahmte Wirklichkeit hinter sich zurückläßt*» (ibid., 74; Herv. i.O.). Wie in der zeitgenössischen akademischen Ästhetik und der Einfühlungsästhetik verbreitet,⁵ verweist auch Münsterberg auf die

5 In ganz ähnlichem Sinne spricht Theodor Lipps von «Entwicklung» respektive von der «ästhetischen Negation» (1920, 175) als Bedingung für eine tatsächlich *ästhetische* Wahrnehmung. Der Effekt basiere auf dem «Prinzip der einheitlichen Abgrenzung der einheitlichen ideellen Welt des Kunstwerkes von der dasselbe umgebenden physisch realen Welt» (ibid., 151).

Bedeutung von Elementen, welche die Nicht-Realität, die «Unwirklichkeit» unterstreichen, gegen außen abgrenzen und die Stilisierung stützen – wie etwa in der bildenden Kunst Bildrahmen oder Postament (vgl. *ibid.*, 76). Die Qualität der Wahrnehmung von Filmbildern als eigentümliche Interferenz von räumlicher Illusion und gleichzeitiger Bewusstheit der flächigen medialen Materialität kommt der «Unwirklichkeit» des ästhetischen Erlebens entgegen. Denn – wie Münsterbergs Zeitgenosse Theodor Lipps bemerkte, wirke die «Negation durch technische Mittel [...] als Mittel der *Entwirklichung*», und das «erste und oberste Mittel dieser Negation ist [...] die Flächenhaftigkeit. Diese steht zur Wirklichkeit, die ja nach drei Dimensionen sich ausbreitet, im Gegensatz. Zugleich aber *repräsentiert* die Fläche den dreidimensionalen Raum. Und schon diese *Fläche vereinheitlicht* durch ihre *Einheitlichkeit* die dargestellten Gegenstände» (Lipps 1920, 176; Herv. i.O.).

Im Grunde genommen versucht nun Münsterberg das (mit Lipps und anderen geteilte) *dialektische* Illusionierungskonzept zu retten, das in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts eine Grundkonstituente darstellte, jedoch in der bildenden Kunst mit der Moderne des anbrechenden 20. Jahrhunderts in die Krise geraten war. Die Rettung erfolgt paradoxerweise ausgerechnet durch den Film, der den meisten Intellektuellen jener Zeit als *das* Symbolmedium der Moderne galt.

Die Spannung von Fläche und Tiefe in DIE BÖRSENKÖNIGIN (1916/18)

Der skizzierte theoretische Diskurs reflektiert zweifellos ästhetische Kinoerfahrungen der jeweils Schreibenden. So überrascht es kaum, dass man in den Filmen jener Zeit zahlreiche Bildkompositionen findet, die auf ostentative Weise Spannungsverhältnisse zwischen der Oberfläche der Bilder und der Tiefe des Bildraums inszenieren und daraus ästhetisches Kapital schlagen.

Das Studium des Films – um *pars pro toto* ein Hauptbeispiel einzuführen – DIE BÖRSENKÖNIGIN (Edmund Edel, D 1916, uraufgeführt 1918), der im selben Jahr, wengleich in Deutschland, gedreht wurde, in dem Münsterbergs Filmbuch erschien, erhellt, welche Sorgfalt auf das Arrangement beider Dimensionen gelegt wurde. Dies unterstreicht schon der Blick auf eine sich durch den Film hindurch erstreckende Reihe von ähnlich aufgelösten Einstellungen desselben zentralen Handlungsorts. Der Blick in den prächtigen Arbeitsraum, zugleich ein Salon der Grubenbesitzerin Helene Netzer, eben der von Asta Niel-

sen gespielten «Börsenkönigin», wird überwiegend in der Totalen geboten. Nielsen sitzt meist frontal an einem neobarocken Schreibtisch, zentriert und im Vordergrund. Um sie herum erscheint nahezu alles auf eine sorgfältige Tiefeninszenierung ausgerichtet.

Das beginnt bei einer kleinen, uns den Rücken zuwendenden Skulptur, eine nackte Sitzende auf einer offenbar bronzenen Schreibtischgarnitur, die in der Mitte zwischen einem Kerzenleuchter und einem Telefon auf dem Tisch steht. Sie markiert dort eine erste Raumschicht, noch *vor* der sitzenden Protagonistin. Schräg links hinter der Börsenkönigin besetzt ein zweiter, seitlich gezeigter, sich in die Bildtiefe erstreckender kleiner Schreibsekretär den Hauptraum, bevor eine Reihe auffälliger Säulen diesen von einem weiteren Raumsegment abtrennt. Das Segment hinter den Säulen hat links ein von Gardinen und Vorhängen verhängtes Fenster und bietet unter anderem einer großen spätgotischen Madonnenfigur Raum. An seiner Rückwand öffnet sich dann in der rechten Bildhälfte der Raum noch einmal. Ein großer Türbogen gibt den Blick auf ein Treppenhaus frei, das, ein weiteres Mal in sich gegliedert, vor der Treppe, die das Bild nach hinten abschließt zugleich eine Art Vestibül formiert.

Es versteht sich, dass diese durch gegenständliche Markierungen – Skulpturen, Möbel, Säulen, Türbogen, Treppe – erreichte Mehrfachgliederung des Bildraums dessen Tiefenwirkung steigert. All das wäre freilich auch in den traditionellen Bildkünsten möglich. So erscheint bereits die kleine, aber sehr auffällige Skulptur auf dem Schreibtisch Funktionen des in der Malerei seit dem Manierismus bekannten *Repoussoir* – Gegenstände oder Rückenfiguren im Bildvordergrund zur Steigerung des Tiefeneindrucks – zu übernehmen. Ähnlich verhält es sich mit den übrigen Indikatoren der Tiefensegmentierung.

Filmspezifisch neu und in *DIE BÖRSENKÖNIGIN* ebenfalls stringent inszeniert ist das Moment der Bewegung. Münsterberg hatte in *The Photoplay* angemerkt, dass «das Gefühl von Tiefe einer bekannten optischen Illusion entsprechend gestärkt [wird], wenn der Vordergrund in Ruhe verharrt und der Hintergrund sich bewegt» (1996, 44). Genau dies macht sich Edmund Edels Inszenierung zunutze. Während die Gegenstände im Vordergrund, angefangen von besagter kleiner Skulptur, statisch bleiben, erfolgen die Auftritte der Figuren, etwa einer Dienerin in den Raum hinein (in dem Asta Nielsen am Schreibtisch im Vordergrund bleibt), stets aus der Tiefe auf den Betrachter zu – meist vom Treppenhaus her, der hintersten Bildebene. Die zeitliche Dehnung dieser Auftritte hat kaum eine narrative Funktion; sie dient vor allem dazu, den tiefen Bildraum als filmische Attraktion zu zelebrieren.



1a-b Auftritte der Dienerin und des Werkmeisters aus der Tiefe des Bildraums in DIE BÖRSENKÖNIGIN (D 1916/1918, Edmund Edel)

Charakteristisch für die Bildinszenierung in DIE BÖRSENKÖNIGIN ist es indes, dass solche markanten und eigenwertigen Tiefeninszenierungen spannungsvoll kontrastiert erscheinen mit Einstellungen, die einen betont flachen Eindruck aufweisen. Die so entstehende Differenz steigert noch ihre jeweilige Wirkung.

Die Form des Kontrastes betrifft teilweise bereits die beschriebenen, lang stehenden Totalen des Arbeitszimmers selbst, vor allem dann, wenn bei Einstellungsbeginn für längere Zeit kaum Bewegung herrscht. Dann geraten aufgrund der Überfüllung des Raums mit Zierrat und des in vieler Hinsicht symmetrisch organisierten Bildes, gestützt durch die vereinheitlichende Kraft der Virage, die Tiefenmarkierungen für Augenblicke in Konkurrenz zu dem Impuls, das Bild als ornamentale Oberfläche wahrzunehmen – ganz ähnlich wie Theodor Lipps diesen «Wahrnehmungskonflikt» in Hinsicht auf das «strukturelle Ornament» (wenn auch nicht mit Blick auf Filmbilder) in seiner *Ästhetik* beschreibt:

Andererseits ist doch zugleich die Oberfläche etwas von demjenigen, dessen Oberfläche sie ist, oder ist etwas von seiner Masse in Gedanken Trennbare; sie ist als Grenzfläche auch wiederum etwas dem Begrenzten *Gegenüberstehendes*, etwas darüber Schwebendes. (Lipps 1920, 591; Herv.i.O.)

Viel deutlicher (und offenbar inszenatorisch intendiert) tritt indes in DIE BÖRSENKÖNIGIN die Rhythmisierung des Eindrucks von räumlicher Tiefe und Bildfläche hervor, wenn man die Sukzession der Einstellungen betrachtet. Nicht selten werden markant tiefeninszenierte Einstellungen, in denen sich die Bewegungen aus dem Bildraum auf uns zu (teils auch in ihn hinein) vollziehen, durch Einstellungen abgelöst, in denen Figurenbewegungen quer zur Sichtachse vor einem betont flachen Hintergrund erfolgen. Dies zeigt sich zum Beispiel bei einer näheren Einstellung, in der Asta Nielsen vor flachem Hinter-



2 Asta Nielsen versinkt in der Ornamentik des Vorhangs

grund seitlich ans Fenster tritt und dabei nahezu in der Ornamentik des Vorhangs versinkt, was die Flächigkeit des Bildes steigert.

Diese Einstellung steht in unmittelbarer Nachbarschaft mit einer der Totalen des Arbeitszimmers, in der die Tiefeninszenierung besonders hervortritt. Wenn hier nur auf dieses eine Einstellungspar eingegangen werden kann, so steht der beschriebene Wechsel von Tiefe und Fläche doch beispielhaft für ein wesentliches visuelles Konstruktionsprinzip des gesamten Films und anderer Filme dieser Zeit. DIE BÖRSENKÖNIGIN verweist paradigmatisch auf die Lust des (deutschen) Kinos jener Jahre an der Tiefeninszenierung, wobei die eigentliche Handlungsebene noch überwiegend im Vordergrund bleibt. Das orthochromatische Filmmaterial, in der Qualität, die in den 1910er Jahren zum Einsatz kam, begünstigte solche Auftritte, da es einen relativ großen Bereich von Tiefenschärfe ermöglichte.⁶

Den Eindruck, den die filmische Tiefeninszenierung jener Jahre vielfach hinterlässt, kann man mit Münsterberg als Eindruck räumlicher Tiefe beschreiben, der gleichzeitig durch das von ihm ästhetisch erwünschte klare Bewusstsein von der «Unwirklichkeit» des Ganzen überlagert wird. Letzteres wird in der Totaleinstellung des Arbeitszimmers durch die dekorative, fast flächenhafte, symmetrische Anlage des von Zierrat übersäten Bildes gestützt, vor allem aber durch die Flächigkeit der jeweiligen Folgeszene. Man könnte auch sagen: Der Ein-

6 Diese Fähigkeit ging mit dem Übergang zum panchromatischen Filmmaterial während der ersten Hälfte der 1920er Jahre wieder verloren, bis sie schließlich gegen Ende der 1930er durch die Verbesserungen von Emulsion und Optik noch überzeugender zurückgewonnen wurde.

druck verschiebt sich zwischen dem Tiefenraum und der Flächigkeit des Ornamentalen. «Ornament» muss in Hinsicht auf *diesen* Film in erster Linie – im traditionellen Sinn – als Schmuck, als Überdecken einer Form mit Verzierungen verstanden werden, ganz so, wie es dem Dekorationsstil des späten 19. Jahrhunderts und dem Jugendstil vor dem Ersten Weltkrieg entsprach. Mit anderen Worten, das Ornamentale als Träger des Trends zur Flächigkeit ist in *DIE BÖRSENKÖNIGIN* vor allem *als Dekor* mit flächigen Strukturen *innerhalb* der diegetischen Welt verbunden.

Neuartige Inszenierung des Kippeffekts von Fläche und Raum in *VARIÉTÉ* (1925)

An einem zweiten Fall, Ewald André Duponts *VARIÉTÉ* (D 1925), bei dem Karl Freund die Kamera führte, möchte ich nun zeigen, wie sich das Kippen der Wahrnehmung von Tiefen- in Flächenwirkung (oder umgekehrt) in einem visuell avancierten Film aus der Mitte der 1920er Jahre *auf ganz neue Weise* vollzieht und wie sich die Inszenierung der «eigentümlichen Interferenz» von Bildfläche und Bildraum, das Oszillieren zwischen Tiefenillusion und Auffälligkeit der medialen Oberfläche, hier verändert. Dabei wird die beschriebene Stilisierung durch das traditionelle (also vormoderne) Ornament von einem Konzept der Moderne abgelöst. Letzteres verlegt den ornamentierenden Effekt *als Abstraktionsprinzip des gegenständlichen Bildes* unmittelbar in dessen Fläche. Es handelt sich dabei um eine Avantgarde-Technik der 1920er Jahre, die hier bereits in einem Mainstreamfilm erscheint.

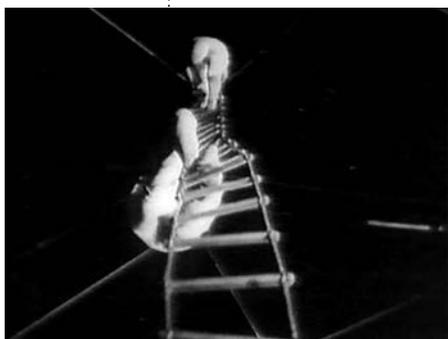
Ich beziehe mich auf eine längere Sequenz gegen Ende des Films, die eine Entscheidungssituation markiert. Erzählt wird die Geschichte des Artisten Huller (Emil Jannings), der einer jungen schönen Frau mit Bubikopf verfallen ist. Für die von Lya de Putti gespielte Berta-Marie, die ihm in einer Lebenskrise neue Kraft gegeben hat, verlässt er seine Familie; er bildet sie zur Trapez-Artistin aus und formiert mit ihr eine erfolgreiche Artistengruppe, die im Berliner Wintergarten auftritt. Als er entdeckt, dass sie ihn mit dem zweiten Mann der Truppe, dem Springer Artinelli, betrügt, ist er von tödlicher Eifersucht gepackt. Es folgt die hier näher zu betrachtende Sequenz mit dem Auftritt der drei Artisten hoch oben am Trapez. Nur der glatzköpfige Manager der Truppe, unten im Parkett, weiß (außer uns Zuschauern), dass Huller – der Fänger am Trapez – inzwischen über das Verhältnis informiert ist, und wie eifersüchtig er ist...

Die Ausgangssituation der Sequenz ist durch die Frage bestimmt: Wird Huller Artinelli abstürzen lassen? Zunächst sieht man den Einmarsch der Truppe in den Saal des Wintergartens, den wir von hoch oben – in einem *top shot* – beobachten. Danach erklimmen die Artisten die Strickleiter, um ihre Positionen einzunehmen. Berta-Marie und Artinelli springen, Huller fängt sie. Kurz vor dem Höhepunkt teilt uns der Film auf vielschichtige Weise den zunehmenden inneren Kampf Hullers mit. Die Situation wird in dem Maße drängender, wie die Hauptattraktion der Nummer, der von Artinelli mit verdeckten Augen ausgeführte dreifache Salto, mit den im Variété üblichen – filmisch noch gesteigerten – Verzögerungen und Trommelwirbeln zelebriert wird. Wir sehen nicht nur den Manager, der vor unerträglicher Spannung den Saal verlässt, und das Gesicht Hullers, dessen Züge von seinem Ringen zeugen, auch die Bildinszenierung verweist auf den inneren Zustand der Figur.

Was zuerst an diesen Bildern auffällt, ist die Dynamik der Kame rainszenierung. Die Kamera wechselt nicht nur permanent den Standort und lässt die angestammte Frontalinszenierung hinter sich, sie erscheint jetzt geradezu entfesselt. Neben «Bildern von außen» auf die Figuren im Raum gibt sie nun klar markierte subjektive Einstellungen. Diese wären aber allein als *point of view shots* (im später als klassisch geltenden Sinn) nicht hinreichend beschrieben, es sind vielmehr Gefühlsbilder, die uns intensiv Anteil nehmen lassen an der Emotionalität, am psychischen «Innen» Hullers. Einerseits repräsentieren die Einstellungen dessen Blick- und Gefühlsinhalte mittels visueller Verzeichnungen in der von ihm (und uns) wahrgenommenen Außenwelt; andererseits erscheint er selbst aber auch inmitten einer optisch verzeichneten, Schwindel erregenden Welt. Bei beiden Formen handelt



3 Animation
pulsierender
Augen in VARIÉTÉ
(D 1925, Ewald
André Dupont)



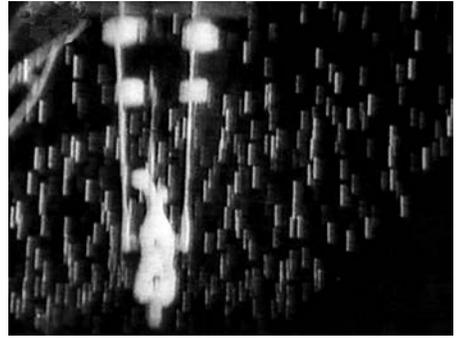
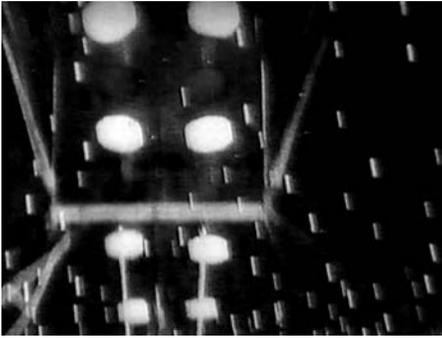
4a-c Untersichten vom Aufstieg der Artisten in VARIÉTÉ

Bild, das – bedingt durch die fehlenden Tiefenmarkierungen, die ungewöhnlichen perspektivischen Verkürzungen in der Aufsicht und die akzentuierende Wirkung der Reduktion auf ein Schwarz-Weiß ohne viele Grauwerte – zunächst die Raumorientierung irritiert. Das Bild mit seinen markanten Strukturen mutet fast wie ein abstraktes grafisches Blatt an, dessen mimetischen Inhalt man erst mit Hilfe der eige-

es sich um Einstellungen, die mehr leisten, als nur über Affekte zu *informieren*. Sie *evozieren Effekte* somatischer Empathie in uns (vgl. Brinckmann 1999). Das Ganze gipfelt in der halbgegenständlichen Animationssequenz mit den dutzenden Augen, zusammengefasst zu einer an- und abschwellenden abstrakten Textur.

Die affektive Bildstrategie geht in der beschriebenen Sequenz nun mit einem in dieser Form völlig neuartigen Vexierspiel von Fläche und Raum, Tiefeninszenierung und Ornamentierung einher. Anders als in DIE BÖRSENKÖNIGIN dominiert in VARIÉTÉ nicht mehr die Ablösung einer tiefen Einstellung durch eine flache. Unser Blick wird vielmehr ungleich gezielter herausgefordert, *innerhalb einer Einstellung* zwischen Tiefe und Fläche hin und her zu kippen. Der Vexiereffekt kommt in der beschriebenen Sequenz auf zweierlei Weise zustande, sowohl durch die Wahl der Perspektive und Kadrierung als auch durch spezifische Effekte der Kamerabewegung.

Der Effekt von Perspektive und Kadrierung erweist sich dort, wo einige Einstellungen als extreme Auf- und Untersichten angelegt und dabei so kadriert sind, dass sie auf die üblichen Markierungen der Tiefenstaffelung verzichten. Das betrifft zu Beginn der Sequenz den im *top shot* gefilmten Einmarsch der weiß gekleideten Artisten durch die Zuschauerreihen in den Saal. Das Resultat ist ein betont flächiges



nen visuellen Erfahrung rekonstruieren muss. Noch markanter zeigt sich dies beim Aufstieg der Artisten zum Trapez.

Mit Aufnahmen aus extremer Untersicht werden alle traditionellen Regeln, wie man einen Körper «gut» ins Bild setzt und im Raum perspektivisch definiert, absichtsvoll verletzt. Was entsteht, ist ein flächiges Bild, das zur Abstraktion drängt. Der Körper wird zu einer nahezu abstrakten Figuration, die eigentümliche Bewegungen zeigt. Die extreme Schwarz-Weiß-Reduktion (weiße Figur vor schwarzem Hintergrund) und die perspektivisch nicht sofort erschließbare Anordnung der Strickleiter produzieren innerhalb des für Momente unbewegten Bildrahmens eine flächige Textur von eigenem Reiz. Es bedarf erneut der Konstruktionsleistung durch die Zuschauenden, ihrer kognitiv unterstützten Augenarbeit, bevor sie das Bild mimetisch-räumlich zu erfassen vermögen. Erst damit kippt es ins Räumliche. Das schließt übrigens nicht aus, dass man es zurückkippen lässt, um sich an der Schönheit der abstrahierten Form zu erfreuen.

Der zweite Effekt, der ein solches Kippen unterstützt, entsteht durch die raumgreifende Bewegung der Kamera. Paradoxerweise, denn ausgerechnet die Bewegungen im Raum stützen den flächigen Eindruck des Bildes. Wenn die Kamera am Höhepunkt des inneren Kampfes der Figur – auf der Schaukel angebracht und nach unten in den Zuschauerraum gerichtet – durch die Kuppel des Varietés schwingt, dann entsteht nicht nur der angesprochene somatische Effekt (die Kamera symbolisiert das Schwindelgefühl nicht allein, sie erregt es). Vor allem entsteht durch die Verzeichnung des Bildes eine flächige Wirkung: Lichtpunkte schreiben sich bei diesem Tempo und der gewählten Belichtungszeit als Striche in die Emulsion ein. Dies produziert ebenfalls eine zur Abstraktion drängende Textur, so dass sich das ornamentale

5a-b Verzeichnungseffekte der schwingenden Kamera in VARIÉTÉ

Bild der animierten Augen am Höhepunkt der dramatischen Beunruhigung bruchlos anschließen lässt.

Kennern der Avantgarde der 1920er Jahre mag – besonders in Hinsicht auf die perspektivischen Effekte extremer Auf- oder Untersichten (wie im Falle der Artisten an der Strickleiter) – die Fotografie des *Neuen Sehens* in den Sinn kommen. Tatsächlich sind die Parallelen frappierend. Sowohl László Moholy-Nagy (vgl. Sahli 2006; Altner 2005) als auch Alexander Rodtschenko, die Schrittmacher dieser Bewegung in der Fotografie, nutzten die Technik der extremen Auf- oder Untersicht, um ganz ähnliche Effekte flächenhafter Abstraktion zu erreichen und Bilder zu schaffen, die erst nach der Konstruktionsarbeit durch die Betrachter – verzögert – in den Raum und in die vertraute Gegenständlichkeit kippen. Ich möchte mich hier auf eine markante Textstelle von Moholy-Nagy aus dem Jahr 1927 beschränken, der in *Malerei, Fotografie, Film* über die Wirkung von extremen Auf- und Untersichten schreibt:

Das Geheimnis ihrer Wirkung ist, daß der fotografische Apparat das rein optische Bild reproduziert und so die optisch-wahren Verzeichnungen, Verzerrungen, Verkürzungen usw. zeigt, während unser Auge die aufgenommenen optischen Erscheinungen mit unserer intellektuellen Erfahrung durch assoziative Bindungen formal und räumlich zu einem *Vorstellungsbild* ergänzt. Daher besitzen wir mit dem fotografischen Apparat das verlässlichste Hilfsmittel zu Anfängen eines objektiven Sehens. [...] Damit wird die seit Jahrhunderten unüberwundene Bild- und Vorstellungssuggestion aufgehoben [...] (Moholy-Nagy 1967, 26f).

Bemerkenswert ist, dass die beschriebenen Bilder aus VARIÉTÉ – wie gesagt, *kein* Avantgarde-Produkt – aus eben jenem Jahr 1925 stammen, in dem Moholy-Nagy und Rodtschenko umfassender begannen, die Auf- und Untersicht in ihren Fotografien zu kultivieren. Das zeigt, in welchem Maße ein herausragender Mainstreamfilm und sein Kameramann, Karl Freund, an der avancierten ästhetischen Sensibilität jener Jahre teilhatten.

Der Kippeffekt in der klassischen Filmtheorie

Es ist daher nicht verwunderlich, wenn der neuartige Kippeffekt, der die Bildinszenierung in VARIÉTÉ mit der Fotografie des *Neuen Sehens* verbindet, konstitutiv wurde für jene klassische Filmtheorie, mit der Rudolf Arnheim die Stummfilmästhetik der 1920er Jahre gleichsam resümierte. Sein 1932 erschienener Band *Film als Kunst* basiert auf zwei Grundideen. Die *erste* läuft darauf hinaus, dass es vor allem die Differenz zwischen dem Filmbild und unserer eigenen Wahrnehmung ist, auf der das schöpferische Potenzial des Films beruht.

Denn gerade der Abstand des Filmbildes von der Wirklichkeit, die Reduzierung der bunten Farben auf Schwarz-Weiß-Werte, die Projektion des Raumbildes in die Fläche und die Wahl eines bestimmten Wirklichkeitsausschnitts mit Hilfe des rechteckigen Bildrahmens ermöglichten es, die Wirklichkeit filmisch nicht nur abzubilden, sondern zu gestalten (Arnheim 2004, 239).

Auf diesem Gedanken aufbauend, entwarf Arnheim ein Konzept für Filmkunst, dessen allgemeine Vorstellung von Kunst – die *zweite* Grundidee – auf der Unterscheidung zweier Triebe basiert, die für ihn hinter jedem Kunstschaffen stehen: der Differenz von *Darstellungstrieb* und *Ornamentiertrieb* (Arnheim 1974, 51–56). Der Darstellungstrieb zielt auf eine Wiederholung der Außenwelt in der Kunst, auch in der Illusionierung; der Ornamentiertrieb hingegen folge einem «Ordnungmachen [...] nach Grundsätzen des Gleichgewichts und der Symmetrie», das «ohne praktischen Sinn» das «Schönheitsbedürfnis» befriedige (ibid., 52f). Wenn er dies gleich darauf an der Flächenkunst der alten Ägypter näher erläutert, so wird klar, welcher geistigen Erbschaft das Konzept zu verdanken ist. Zunächst ist an den Kunstwissenschaftler Alois Riegl (1893) zu denken, der das Ornament (mit Blick auf altägyptische Kunst) zum seriösen Gegenstand kunstwissenschaftlicher Forschung erhoben hat, und an Wilhelm Worringer (1981), der 1908 ein modernes Konzept vom Ornament als Abstraktionsform entwickelt.⁷

7 Allein schon der folgende Gedanke Worringers (1981, 12) lässt die Verwandtschaft (und Differenz) mit Arnheims Denken hervortreten: «Hier ist es notwendig, sich darüber zu einigen, daß der Nachahmungstrieb, dieses elementare Bedürfnis des Menschen, außerhalb der eigentlichen Ästhetik steht und daß seine Befriedigung prinzipiell nichts mit der Kunst zu tun hat. Der primitive Nachahmungstrieb hat zu allen Zeiten geherrscht, und seine Geschichte ist eine Geschichte der manuellen Geschicklichkeit ohne ästhetische Bedeutung. Gerade in den ältesten Zeiten war dieser Trieb ganz getrennt von dem eigentlichen Kunsttrieb [...]. Man erinnere sich nur,



6a-d Untersichtige Dynamik eines schwingenden Rocks in ENTR'ACTE (F 1924, René Clair)

Für Riegl ist das absichtsvolle Vermeiden tiefenstrukturierter Raumdarstellung eines der hervorstechenden Merkmale ornamentaler Gestaltung. Bei Worringer steht der Einfühlungsdrang dem Abstraktionsdrang gegenüber, der sich für ihn mit einem Zustand «geistige[r] Raumscheu» (Worringer 1996, 49) verbindet. Kein Wunder also, dass mit der modernen «Krise der Repräsentation» (Boehm 1985), in der die Bilder zur Abstraktion tendieren oder die gegenständlichen Bilder von Kunstwissenschaftlern wie Heinrich Wölfflin auf die Abstraktion der Form hin untersucht werden, beide Konzepte hoch im Kurs standen.

Aufgrund seiner medialen Basis in bewegter Fotografie leistet der Film nun für Arnheim zunächst dem Darstellungstrieb Vorschub. Die medialen Defizite, vor allem der Mangel an Dreidimensionalität, der dazu führe, dass «jeder im Filmbild abgebildete Körper [...] zugleich körperlich und flächig» wirkt (Arnheim 1974, 81), ermöglichten aber gleichzeitig auf besondere Weise das ästhetische Gestalten, das uns die visuellen Qualitäten neu sehen lässt und eine Form von Abstraktion in das fotografische Filmbild einführt. In Arnheims Diktion könnte man auch sagen: Diese medialen Defizite ermöglichen das Ornamentieren.

wie zum Beispiel in Ägypten Nachahmungstrieb und Kunsttrieb gleichzeitig, aber getrennt, nebeneinander gingen.»

Mithin diene der «Wegfall der räumlichen Tiefe [...] dazu, ihn [den abgebildeten Körper] augenfällig, genügend auffallend zu machen, indem dadurch das Flächenhafte verstärkt wird, das bei jedem stark räumlichen Bild gegenüber der plastischen Wirkung völlig in den Hintergrund treten würde» (ibid., 83). Und an anderer Stelle geht der bei Wertheimer promovierte Gestaltpsychologe, der diesen Effekt mit dem Fortfall der Formen- und Größenkonstanz bei der filmischen Projektion von Körpern in die Fläche begründet, noch mehr ins Detail:

Diese Reduktion des Dreidimensionalen auf das Zweidimensionale ist eine Not, aus der der Künstler eine Tugend macht. Sie [...] lenkt die Aufmerksamkeit nicht nur auf den Gegenstand, sondern auch auf dessen formale Qualitäten. Von der beunruhigenden Ungewohntheit des Anblicks aufgestachelt, sieht der Zuschauer näher zu und bemerkt: a) wie die neue Perspektive die Einzelformen des Gegenstandes zu reizvollen Überschneidungen, die man an ihm noch nicht kannte, übereinanderschiebt, b) wie der in die Fläche projizierte Körper nun als Flächenbild in seinen Umrissen, Linien, Schwarzweißflächen eine gute Rahmenfüllung abgibt – ein gutes, harmonisches Muster sozusagen (ibid., 65f).

Arnheims Erläuterungen machen deutlich, wie zentral das «Ineinander» von «Raumbild» und «Flächenbild» (ibid., 27), das Bilder wie in VARIÉTÉ ermöglicht, in denen der Raum in die Fläche kippt, für das Ausleben der abstrahierenden, an der Textur der Oberfläche orientierten Logik des Ornamentiertriebs erscheint, und dabei – so merkt auch er an – «einen sehr willkommenen Schuß Unwirklichkeit in das Filmbild» bringt (ibid., 84).

Während er selbst auf die hier besprochene Sequenz aus VARIÉTÉ nicht eingeht, verweist Arnheim auf die Formenabstraktion der in Untersicht durch einen Glasboden gefilmten Tänzerin in René Clairs ENTR'ACTE, einem Avantgarde-Film von 1924. Hierin sah er eine ins Ornamentale umschlagende Form, die sich von ihrer (räumlichen) Gegenständlichkeit gelöst habe, «das seltsam schwebende Anschwellen und Wiederzusammenschrumpfen des Rock-



7 Arnheims
«Mann als Ornament»

kreises» löse durch den «einem Körper abgelockte[n] Flächeneffekt» ein Vergnügen jenseits allen «erotische[n] Beigeschmack[s]» aus, das «zunächst rein formal und ohne irgendwelchen Sinn» sei (ibid., 83 und 61).

Und an jener Fotografie eines Mannes mit Hut, der im Geiste des *Neuen Sehens* zentral von oben im Bild erscheint (die einzige Fotobeigabe zu *Film als Kunst*), beschreibt Arnheim – unter dem Kolumnentitel «ein Mann als Ornament» (ibid., 69) –, wie ein gegenständliches Bild in eine nahezu abstrakte Form kippt.

Literatur

- Altner, Marvin (2005) Der Körper im Objektiv. In: *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*. Hg. v. Michael Cowan & Kai Marcel Sicks. Bielefeld: Transcript, S. 362–372.
- Arnheim, Rudolf (1974) *Film als Kunst* [1932]. München: Hanser.
- (2004) Die Zukunft des Tonfilms [Manuskript ca. 1934]. In: Ders.: *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 232–247.
- Boehm, Gottfried (1985) Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst. In: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*. Hg. v. Lorenz Dittmann. Stuttgart: Steiner, S. 113–128.
- Brinckmann, Christine N. (1999) Somatische Empathie bei Hitchcock: Eine Skizze. In: *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen* (Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft 7). Hg. v. Heinz-B. Heller, Karl Prümm & Birgit Peulings. Marburg, S. 111–121.
- Fredericksen, Donald Laurence (1977) *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Münsterberg*. New York: Arno Press.
- Gunning, Tom (2009) The Attraction of Motion: Modern Representation and the Image of Movement. In: *Film 1900: Technology, Perception, Culture*. Hg. v. Annemone Ligensa & Klaus Kreimeier. Eastleigh/Bloomington: Libbey and Indiana University Press, S. 165–174.
- Klemperer, Victor (1992) Das Lichtspiel [1911/12]. In: Schweinitz (Hg.) (1992). Leipzig: Reclam, S. 170–182.
- Lindsay, Vachel (1915) *The Art of the Moving Picture*. New York: Macmillan.
- Lipps, Theodor (1920) *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst* [1906] (ders.: *Ästhetik*, Bd. 2). Leipzig: Voss.
- Lukács, Georg (1992) Gedanken zu einer Ästhetik des «Kino» [Fassung 1911]. In: Schweinitz (Hg.) (1992). Leipzig: Reclam, S. 300–305.

- Moholy-Nagy, László (1967) *Malerei, Fotografie, Film* [Reihe *Neue Bauhausbücher*, Faksimile der Erstausg. von 1927]. Hg.v. Otto Stelzer. Mainz/Berlin: Kupferberg.
- Münsterberg, Hugo (1996) *Das Lichtspiel: Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*. Hg. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema.
- Riegl, Alois (1893) *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: Georg Siemens.
- Sahli, Jan (2006) *Filmische Sinneserweiterung: László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie* (Zürcher Filmstudien 14). Marburg: Schüren.
- Schweinitz, Jörg (Hg.) (1992) *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam.
- Tannenbaum, Herbert (1992) Probleme des Kinodramas [1913/14]. In: Schweinitz (Hg.) (1992). Leipzig: Reclam, S. 312–319.
- Wedel, Michael (2009) *Sculpting With Light: Early Film Style, Stereoscopic Vision and the Idea of a «Plastic Art in Motion»*. In: *Film 1900: Technology, Perception, Culture*. Hg. v. Annemone Ligensa & Klaus Kreimeier. Eastleigh/Bloomington: Libbey and Indiana University Press 2009, S. 201–224.
- (2010) *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld: Transcript.
- Worringer, Wilhelm (1981) *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* [1908], mit einem Nachwort von Hilmar Frank. Leipzig: Kiepenheuer.

PHOTOGRAPHED
BY
PAUL STRAND
AND
CHARLES SHEELER



*"This world all spanned
with iron rails."*



Stills aus
MANHATTA (Charles
Sheeler/Paul
Strand, USA 1921)

Dichotomie der Form

Perspektive und Fläche in MANHATTA

Evelyn Echle

Maler wie Pieter Bruegel oder Tintoretto verbergen oft das Hauptthema eines Bildes, indem sie es in den Hintergrund rücken, weg vom Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Sie stellen es klein dar, erdrückt von der vordergründigen Größe, mit der sie Nebensächliches zeigen. [...] In all diesen Fällen ist der Weg, der den Besucher zum eigentlichen Kern der Sache bringen soll, mit Hindernissen verstellt, und die Diskrepanz zwischen der Struktur des zu Verstehenden und dem Erscheinungsbild des den Sinnen Dargebotenen schafft eine Spannung, die zu den wesentlichen Qualitäten eines Werkes gehört.
(Rudolf Arnheim 1980, 127)

Die Zusammenschau von Stadt und Bewegung, von Urbanität und Dynamik ist ein bestimmendes Merkmal des Stadtfilms der 1920er Jahre. In kontrastreichen Montagen mit sichtbaren, harten Schnitten nehmen Stadtfilme das Tempo der Metropolen auf – teils in einem für die Zuschauer jener Zeit ungewöhnlich schnellen Rhythmus. Nicht selten bestimmt die Diagonale den Aufbau der Komposition: Straßenbahnen durchmessen das Bild von unten rechts nach oben links, um in der nächsten Einstellung zur Steigerung der Dynamik in umgekehrter Richtung zu fahren. Straßenkreuzungen werden auf die Blickachse der Zuschauer gelegt, Bewegungen des Verkehrs aus allen Richtungen im axialen Zentrum des Bildes gebündelt. Je nach Tempo der Montage

entstehen auf diese Weise diagonale Linien, die sich überschneiden, zu Fluchtpunkten zusammenlaufen oder alternierend in unterschiedlichen Richtungen aufleuchten. Zusammengefügt ergibt dieses Nebeneinander (oder in einigen Fällen auch ein durch Doppelbelichtung ermöglichtes Aufeinander) im Auge des Betrachters eine abstrakte Textur.

Filme aus dem Genre der Stadtsinfonie¹ werden deshalb gerne mit Blick auf Kriterien wie «Bewegung», «Tempo» oder «Zeitlichkeit» untersucht. Weniger Beachtung findet dagegen das Kippen der räumlichen Perspektive, die für eine gezielt flächige Wahrnehmung der Filmbilder sorgt.² Gerade bei der Wahl statischer Sujets wie jenen der Architektur entsteht auf der Abbild-Ebene somit ein Paradox: Viele auffallende Sequenzen innerhalb der Stadtsinfonien scheinen dem Aspekt der Räumlichkeit weniger Bedeutung zuzumessen; sie nehmen durch den Einsatz der Fläche dem, was für gewöhnlich als Raumbild erscheint, seine Tiefe. Innerhalb dieser Sequenzen wendet sich die Feststellung Ecos, Architektur sei die Kunst, Raum zu artikulieren (1972, 326), also gewissermaßen ins Gegenteil. Für die visuellen Strategien der Stadtsinfonien heißt dies, dass sie den Raum einer profilmischen Architektur in Fläche transformieren. Damit rückt die Bildmaterialität im Dienste einer eigenständigen Medienästhetik in den Vordergrund.

In diesen Beobachtungen spiegelt sich der Diskurs über die Bildfläche wider, wie er sich in der Kunsttheorie für den Übergang von einer mimetischen zur abstrakten Kunst findet und davon ausgehend auch auf andere Kunstgattungen abfärbte. Die moderne Malerei seit dem beginnenden 20. Jahrhundert ist geprägt von der Beziehung des Bildes zu seiner Fläche (vgl. Spanke 2009; Spies 2009; Lüthy 2006). Um das Diktat einer rein mimetischen, zentralperspektivischen Abbildung der Wirklichkeit zu durchbrechen, werden demzufolge Form und Fläche zum eigentlichen Sujet erhoben. Es geht also nicht länger um die Illusion von Tiefe, sondern um ein Ausstellen der Oberfläche, auf der die verschiedenen Ebenen der Darstellung zusammenfallen sollten. Kaschierte die Malerei noch bis ins 19. Jahrhundert für ein möglichst immersives Erleben der Bilder ihre eigenen konstitutiven Elemente wie etwa die Struk-

1 Nicht zuletzt dank der besonderen Form der Montage sind viele Stadtsinfonien als der Avantgarde zugehörig klassifiziert, womit sich ein eingeführter Rezeptionsmodus verbindet. Die Auswahl des Materials, die Rhythmik des Schnitts und die Perspektive werden unter dem Aspekt der «Kunst» verhandelt (vgl. Brinckmann 2000) – es ist also nicht einfach eine filmische Form des Stadtpaziergangs, eine zelluloide Erweiterung der Exkursionswissenschaft, wie sie Lucius Burckhardt (2006) zu etablieren versuchte und wie sie noch heute gängige Praxis der Stadtpaziergänge in der Architekturlehre ist.

2 Zu «Kippphänomene des Sehens» vgl. den Artikel von Jörg Schweinitz in diesem Heft.

tur der Leinwand oder die Pigmentierung der Farbe, kehrt sich dieses Paradigma in der Folge ostentativ ins Gegenteil. Die Malerei sollte sich als autonome Kunstform positionieren, der Begriff der Fläche geriet dabei in der Rückschau zum Schlüsselbegriff. Mitverantwortlich dafür ist Clement Greenbergs inzwischen kanonisierter Ausdruck der *flatness* aus seinem programmatischen Essay *Zu einem neuen Laokoon* (1997 [1940]). Für den einflussreichen Kunsttheoretiker ist die modernistische Malerei nur noch formalistisch zu deuten, nicht mehr das illusionistische Erleben, sondern der Bildträger sowie die Malmaterie bilden das Zentrum.³

Diese Überlegungen zur Bedeutung der Fläche in der modernistischen Malerei sind Ausgangspunkt der folgenden Beobachtungen über die filmische Form in den Stadtsinfonien, geht es doch in beiden Gattungen um ein Zur-Schau-Stellen der jeweils eigenen Medienästhetik.⁴ Mitverhandelt in diesem Ausgestelltsein werden die Spannungen zwischen Prozess und Werk sowie Materialität und Form (vgl. Lüthy 2006, 149). Allerdings geht es mir im Folgenden nicht um das Zeigen eines *radikalisierten* Verhältnisses des Mediums zu seiner Fläche, sondern vielmehr um das Wechselspiel distinkter filmischer Instrumente, die eine durchgehend dreidimensionale Wirkung negieren. Gewiss setzen Stadtsinfonien auch Mittel zur Überwindung der materiellen Flächigkeit des kinematografischen Bildes ein: Gestaffelte Ebenen in Vorder- und Hintergrund, die Inszenierung der Bewegung entlang diagonaler Achsen, die Linien der Zentralperspektive oder ein modellierender Schattenwurf finden sich in allen Beispielen. In Kontrast hierzu montieren die Stadtsinfonien aber immer wieder architektonische Gesamtproportionen auf eine Weise, welche die Dynamik der Fläche und der Zeit unterstreicht. Im Ergebnis entsteht ein spannungsgeladener Dialog der Repräsentationsmodi zwischen perspektivischer Illusion und dynamischer Form, der – so meine grundlegende These – mit dem Einsatz flächiger Kompositionen eine durchgängige Strategie zur Unterminierung von Räumlichkeit provoziert.

Mit MANHATTA (USA 1921) von Charles Sheeler und Paul Strand wähle ich einen frühen, aber epochemachenden Stadtfilm als Fallbeispiel, dessen Art der Bildinszenierung stilbildend auf die nachfolgenden Werke dieses Genres wirkte und der damals vorherrschenden Tendenz den Rücken kehrte, Film als «plastische Kunst in Bewegung»

3 Eine kritische Auseinandersetzung mit Clement Greenbergs Theorien bietet Bicknell 2008.

4 Beim Vorhaben, Strukturen des Filmbilds auf Aspekte der Flächigkeit hin zu untersuchen, gilt es allerdings mitzubedenken, dass eine intermediale Bildwissenschaft ihre Modelle vielfach vom statischen Bild her entwickelt.

(Canudo 1988 [1911], 59) zu beschreiben. MANHATTA modernisiert also ein seit den 1910er Jahren verbreitetes kinematografisches Stilparadigma, das auf Tiefenillusion und die Erzeugung eines filmischen Raumeindrucks angelegt war (vgl. Wedel 2011, 75). Zudem produziert der Film mit seinem gezielten Einsatz von kühnen Perspektiven eine Flächigkeit der Bilder, die einen Vergleich mit dem – eigentlich erst vier Jahre später innerhalb der Fotografie-theorie formulierten – Konzept des *Neuen Sehens* geradezu herausfordern.

MANHATTA – Überlagerungen, Fragmente und teilende Blicke

MANHATTA gilt als erster Avantgarde-Film der USA, seit 1995 steht er auf der Liste der *Library of Congress* für erhaltenswerte Filme, und 2009 endete eine vierjährige Restaurierungsphase für den nur knapp elf Minuten langen Film.⁵ Die Aussage des federführenden Konservators, Bruce Posner, über die Intention des aufwändigen Projekts verrät viel über den filmhistorischen Wert des Werkes:

The new restoration of MANHATTA is intended to revive the original grandeur of this cinema classic and make it available in a form that closely resembles what might have been seen some nine decades ago. MANHATTA is generally regarded as one of the first American avant-garde films, and recent critical appraisals recognize it as a forerunner of city symphony films [...]. Anticipating all of these experiments, MANHATTA remains a radical modern masterpiece. Its lean poetic simplicity belies a complex formal construction wherein two master practitioners of still imagery applied their combined genius to the production of a motion picture (Posner 2009, 178).

Eine der ersten umfassenden und bis heute gültigen filmanalytischen Einschätzungen von MANHATTA lieferte Jan-Christopher Horak.⁶ In

- 5 MANHATTA galt zwischenzeitlich als verloren; nach erfolgreichen Vorstellungen der ersten Jahre ist das Originalnegativ 1927 verschollen. Erst 1949 entdeckte das BFI eine Kopie in seiner Sammlung. Eine letzte aufwändige Restaurierung erfolgte 2009 durch das BFI gemeinsam mit den Anthology Film Archives, der Library of Congress, dem Museum of Modern Art, der National Gallery of Art und dem Niederländischen Filmmuseum. Zur Restaurierungsgeschichte vgl. Heuring 2009; Horak 1995; zur Rezeptionsgeschichte vgl. Suárez 2002, Vidler 1993.
- 6 Dabei geht Horak besonders auf die Frage nach dem Originaltitel des Films ein, die nicht mehr abschließend geklärt werden könne. Fakt ist, dass es verschiedene Versionen gab; unter anderem findet sich in den Quellen auch «MANNAHATTA» oder «NEW YORK THE MAGNIFICENT» als Titel einiger Vorführungen.

seiner Studie bemerkt er, dass eine durchgehende semantische Dichotomie von Moderne und Romantik die Grundstruktur des Films bildet (1987, 9; 1995, 267). Greift man die Idee eines basalen dichotomischen Aufbaus auf, wird auf einer bildstilistischen Ebene eine weitere Dialektik augenfällig: Zahlreiche Kompositionen innerhalb des Films folgen einer gleichzeitigen Anordnung aus Fläche *und* Tiefe. Ein pointierter Einsatz der Perspektive innerhalb parzellierter Kompositionen sorgt für Muster, die den Blick in die räumliche Tiefe führen, zugleich jedoch auch im Bildvordergrund flächig haften lassen – eine zunächst konträr anmutende Feststellung, die ich im Folgenden anhand modernistischer Blickkonzepte zu erklären versuche. Auch Horak sieht in *MANHATTA* ein filmisches Beispiel für das Projekt des Modernismus, die in der Renaissance eingeführte Idee der Perspektive zugunsten vielfacher, reflexiver Blickpunkte aufzugeben (ibid., 267). Gleichzeitig weist er auf die Intermedialität des Werkes hin, das als Zwischentitel Zeilen verschiedener Gedichte von Walt Whitman verwendet und mit dem Einflechten dieser poetischen Tradition des 19. Jahrhunderts ein romantisches, typisch amerikanisches Ideal bedient. Der lyrische Rückgriff steht laut Horak aber in Kontrast zu der gewählten Bildsprache mit schiefen Kamera-Winkeln, räumlichen Desorientierungen und statischen Kompositionen, die ganz dem Modernismus verschrieben sind (ibid., 272). Interessanterweise zieht Paul Strand selbst in einer von ihm verfassten Pressemitteilung zur Uraufführung (am 24. Juli 1924 im *Rialto* am Broadway) die Parallele zum deutschen Expressionismus:

Restricting themselves to the towering geometry of lower Manhattan and its environs, the distinctive note, the photographers have tried to register directly the living forms in front of them and to reduce through the most rigid selection, volumes, lines and masses, to their intensest terms of expressiveness. Through these does the spirit manifest itself. They have tried to do in a scenic with natural objects what in *«The Cabinet of Dr. Caligari»* was attempted with painted sets (zit.n. Horak 1995, 272).⁷

Mit dem Hinweis auf Robert Wiens *CALIGARI* (D 1920) bereitet Strand das Publikum auf die ambitionierte Ästhetik des Films mit seinen zur Abstraktion drängenden Kompositionen vor.

⁷ Eine Kopie der Pressemitteilung kann im Film Department des MOMA eingesehen werden.

1 MANHATTA
(Charles Sheeler/
Paul Strand, USA
1921)



MANHATTA zeugt von der wechselseitigen Durchdringung der Künste in dieser Zeit. Der Film gilt als durchkomponiertes Stadtpoem, als filmisches Tableau New Yorks. Er basiert auf verschiedenen Kunstformen wie Malerei und Fotografie und bildet wiederum die Basis für weitere Werke. Charles Sheeler und Paul Strand deklinieren das Bildmaterial förmlich durch verschiedene Sparten; Strands Fotografien kehren im Film als Bewegtbild aus gleicher Perspektive wieder, Sheeler nimmt Einstellungen des Films als Vorlage für seine Gemälde. Stills aus MANHATTA wurden damals wie heute bei Ausstellungen zusammen mit den Gemälden und Fotografien der Künstler gezeigt.

Im Folgenden werde ich mich auf eine Einstellung konzentrieren, der auch bei der jüngsten Restaurierung von MANHATTA große Aufmerksamkeit zuteil wurde – einerseits wegen der Schwere der Beschädigung, andererseits wegen des ikonografischen Werts des Bildes. Es handelt sich um die kurze Einstellung der J.P. Morgan Bank an der Wall Street (Abb. 1). Schäden durch Verschmutzung und Kratzer konnten in der digitalisierten Version ausgeglichen werden und zeigen das Bild wieder kontrastreich. So erkennt man nun deutlich die klare Struktur und die Abstraktion, die aus der gewählten Perspektive auf die Architektur resultiert. Die J.P. Morgan Bank erscheint durch die Reduktion auf ihre hohe Fensterfront und die angeschnittene Perspektive fragmentiert. Der Schattenwurf in die geometrisierten, recht-

eckigen Fenster lässt diese wie finstere Löcher wirken, und die im unteren Drittel sichtbaren Passanten erscheinen als Beiwerk zur massiven Konstruktion der Betonwände. Die Sicht auf das Gebäude ist einseitig (so gibt es beispielsweise keine Linien, die um den Komplex herumführen). Das Ergebnis ist der Verlust der räumlichen Prägnanz des Bankgebäudes und seiner eigentümlichen architektonischen Gestalt. Dabei ist es gerade diese Prägnanz, die eigentlich von der Architektur erwartet wird: die Prägung städtischen Raums durch die Evidenz der Form und eine damit einhergehende performative Struktur – sinnfölig in der konnotativen Aufladung eines Ortes wie der Wall Street (vgl. Wolfrum 2010). Durch den reduzierten Blick auf das Bankgebäude überführt MANHATTA dessen Volumen in eine zergliederte Fläche, die das Bild verriegelt. Der Blick wird nicht in die Tiefe geführt, nicht durch Staffelungen oder Diagonalen dynamisiert, sondern prallt gegen eine statische Wand, die den gesamten Hintergrund überspannt.

Wie kalkuliert diese Perspektive ist, zeigt eine fünf Jahre früher entstandene Fotografie von Paul Strand mit dem gleichen Motiv (Abb. 2), die den schlichten Titel «Wall Street» trägt und die Karen Lucic wie folgt beschreibt:

But in Strand's *Wall Street*, city dwellers appear in a different light as anonymous, tiny presences dwarfed by the massive windows of the banking establishment, Morgan & Company. *Wall Street* diminishes the human subject while accentuating the strikingly abstract patterns of the shadows and architecture, especially the regular alternation of dark, rectangular windows and blank walls (Lucic 1991, 47).

2 Paul Strand:
Wall Street, 1915
(© Aperture
Foundation, Inc.,
Paul Strand
Archive)

Die Fotografie dokumentiert, dass die filmische Einstellung in MANHATTA nachgerade eine Reprise des statischen Bildes ist. Bei der Übertragung ins Bewegtbild bleibt die Akzentuierung des zergliederten Architekturmusters bestehen.

Trotz der zeitlichen Differenz von fünf Jahren wird also an einer Ästhetik des Blicks festgehalten, wie sie sich programmatisch in der Strömung der *Straight Photography* bündelte, zu deren Mitbegründern Paul Strand zählt.



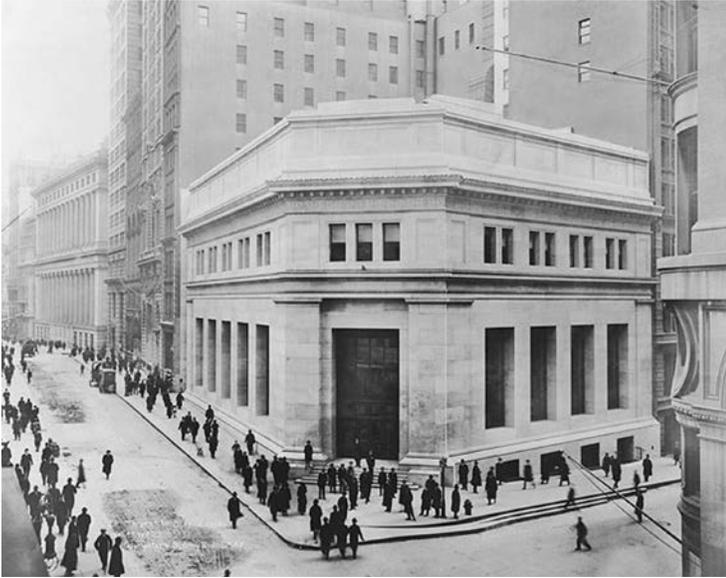
Damit wird einerseits deutlich, in welcher großen Nähe zum Gefüge der zeitgenössischen Fotografie sich MANHATTA bewegt; andererseits belegt die Form der Übertragung eines Motivs aus der Fotografie ins Bewegtbild,⁸ wie reflektiert sich Strand und Sheeler dem Moduswechsel von der Fotografie zum Film stellten. Es wäre somit zu kurz gegriffen, den vielzitierten Vorwurf auf MANHATTA auszudehnen, die Künstler malten nur das, was sie zuvor auch fotografiert haben.⁹ Auch handelt es sich nicht um den einfachen Anschluss an die Ästhetik der Kunstfotografie, wie sie der *Straight Photography* unterstellt wurde (vgl. z.B. Sachsse 1984, 144). In der filmischen medialen Übersetzung des breit rezipierten *Wall-Street*-Fotos aus dem Jahre 1915 drückt sich vielmehr eine Grundhaltung Strands aus, die Ute Eskildsen so beschrieben hat:

Placing photography in the context of industrial development and the changing role of the artist, he [Strand] vehemently disqualified the accomplishments of so-called art photography as «a misconception of the inherent qualities of a new medium.» He also emphasized absolute attention to the specifics of photographic reproduction, dependent on the mechanical characteristics of the camera, believing that the euphoric emphasis on the machine is mitigated through the creative and practical aspects of artistic production (Eskildsen 1994, 125).

Mit anderen Worten, Sheeler und Strand benutzten die Architektur der städtebaulichen Moderne als Sujet, um die formalen Möglichkeiten der extremen Kontrastüberhöhung und Ausschnitthaftigkeit zu erproben. Sie gingen sogar noch weiter, als sie die Überführung ins Bewegtbild wagten und damit eine neue, intermediale Art der Auseinandersetzung mit den Wahrnehmungsautomatismen jener Jahre führten. Gleichzeitig zeigt Paul Strands Foto *Wall Street*, wie durchlässig die fotografische Ästhetik für bislang ungewöhnliche Blickpunkte schon 1915 war: Eine Vertrautheit mit Bildern aus kühnen Perspektiven und fragmentierten Ansichten darf dem Kinozuschauer also 1921 bei der Premiere von MANHATTA bereits unterstellt werden.

8 Paul Strands Werk erreichte bereits in jenen Jahren ein breites Publikum. So konnte er 1916 in der etablierten Kunstgalerie 291 seines Mentors Alfred Stieglitz ausstellen, und auch die renommierte Zeitschrift *Camera Work* druckte seine Arbeiten.

9 Immer wieder sind die Fotografien Sheelers und die davon abgeleiteten Gemälde Bestandteil kunsthistorischer Vergleiche der präzisionistischen Schule – so zum Beispiel die Fotografie eines Dampflokomotiv-Räderwerks mit dem später entstandenen, dem Foto-Motiv nachempfundenen Gemälde *Rolling Power* (1939).



3 Irving Underhill: J.P. Morgan & Co. Building, Wall & Broad Streets, 1914. (© Library of Congress Prints and Photographs Division Washington)

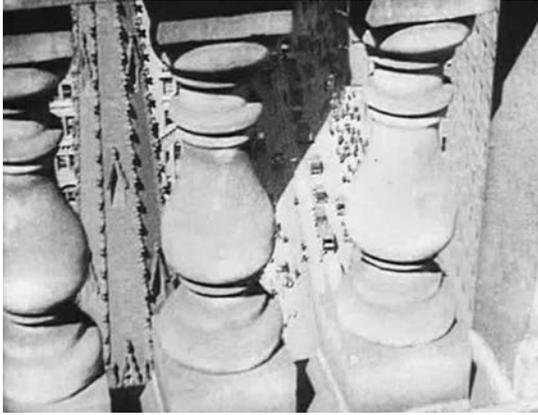
Einen Hinweis darauf, warum Paul Strand bis heute zu Recht als Wegbereiter neuartiger Perspektiven gehandelt wird, bietet der Vergleich mit einer Aufnahme desselben Gebäudes durch den etablierten Stadtfotografen Irving Underhill aus dem Jahre 1914 (Abb. 3).

Das Foto zeigt die J.P. Morgan Bank in Gänze, wohl situiert an der Kreuzung zwischen Wall Street und Broad Street. Im Vergleich mit Strands Foto fällt der Standpunkt auf. Offensichtlich vom Balkon oder aus dem Fenster eines gegenüberliegenden Gebäudes aufgenommen, zeigt es die prominente Übereck-Architektur der Bank. Es handelt sich um die «klassische» Perspektive der Gebäudefotografie, die Wolfgang Kemp so beschreibt:

Ein bevorzugter Standort der frühen Fotografen waren die oberen Stockwerke der Häuser, die Dächer und Türme der Städte. Hier ist die Fotografie deutlich der gebende Part. Sie eröffnet zumindest diese eine Perspektive großstädtischen Lebens (Kemp 2006 [1978], 62).

Während Strands Blick die massiven Mauern fast bildfüllend und flächig ins Zentrum rückt, erscheint die Form aus Underhills Sicht filigran. Die eigentliche Größe der Bank wird durch die sie umgebenden hohen Gebäude relativiert. Auch ihr Stil wirkt durch den neoklassizistischen Verschnitt der Giebelfront nicht mehr so funktional, wie der

4 Blick in
MANHATTA durch
die Baluster auf
das Dach der
Trinity Church
links und das
urbane Treiben
rechts



Ausschnitt bei Strand denken lässt. Underhill zeigt das Portal nahezu frontal und symbolisch auf die Mitte der Kreuzung ausgerichtet. Als kontrastierendes Element ist ein weiteres Gebäude am rechten Rand sichtbar: Seine Rundungen markieren die Bank als besonders ausgeprägtes, kantiges Gebäude, dessen abgeplattetes Dreieck deutlich hervortritt. Auf jeden Fall aber bildet die Architektur in ihrer Gesamtheit das eigentliche Sujet des Bildes. Oder anders gesagt: Underhill setzt alles daran, in seiner Fotografie die Ansicht im Raum zu verorten und die räumliche Dimension zu betonen. Bei Strand hingegen scheint die Inszenierung der architektonischen Form gerade darauf ausgerichtet, die ästhetische Konvention der wirksamen räumlichen Repräsentation zu überwinden und durch eine Erlebnisqualität des Gebäudes zu ersetzen, die auf eine Inszenierung hin zur Fläche zielt – sowohl in der fotografischen als auch in der später gefundenen filmischen Form.

In MANHATTA finden sich weitere Bildkompositionen, die den fotografiethoretischen Diskurs der 1920er Jahre über die zu wählende Perspektive auf Architektur aufgreifen.¹⁰ Selbst der Standort der frühen Fotografien wird dabei wieder eingenommen: Die Kamera ist auf einem Gebäudedach positioniert (Abb. 4).

Doch die Perspektive auf das großstädtische Leben unterscheidet sich grundlegend. Nicht nur der Kaderrahmen wirkt begrenzend auf die Komposition; der Blick ist durch das innerbildliche Raster der Brüstung

¹⁰ Sheeler und Strand waren Grenzgänger zwischen den Künsten und kannten ihre malerischen Vorläufer, so etwa Edgar Degas, dem innerhalb der Kunstgeschichte immer wieder ein «fotografischer» Blick bescheinigt wird und der in jenen Jahren von der Kunsttheorie als «Vorläufer» der neuen Perspektiven entdeckt wurde.

gleich mehrfach fragmentiert. Obwohl aus großer Höhe aufgenommen, bietet sich nur ein schmaler Ausschnitt vom Treiben in der Häuserflucht. Die Brüstung mit ihren vertikalen Säulen arretiert den Blick zunächst auf den Vordergrund. Das filmische Moment der städtischen Bewegung im Hintergrund vermag die massive Statik der architektonischen Details kaum zu sprengen. Das Bild bleibt flächig. Der Kern dieser Komposition ist nicht das *Was*, sondern das *Wie* der Darstellung. Die Architektur, der urbane Fluss, das von oben gezeigte Dach der Trinity Church sind nicht die *points of interest*, sondern dienen allein dem Seherlebnis. Das repetitive Muster der Säulen und die extreme Vertikale des bewegten Verkehrs, die ihren Widerpart in der parallel verlaufenden statischen Dachfront der Kathedrale findet, lassen diese Einstellung zu einem Ornament werden. Im Sinne Alois Riegls entsteht ein Muster auf Grund, das einem bestimmten Rhythmus folgt. Mit den Worten Riegls:

Mittels des Rhythmus, das heißt der reihenweisen Wiederholung gleicher Erscheinungen, wurde die Zusammengehörigkeit der jeweiligen Theile zu einem individuellen Einheitsganzen unmittelbar überzeugend dem Beschauer klar gemacht; und wo mehrere Individuen zusammentraten, dort war es abermals der Rhythmus, der daraus eine höhere Einheit zu gestalten vermochte. Der Rhythmus ist aber, sofern er dem Beschauer unmittelbar evident erscheinen soll, nothwendig an die Ebene gebunden. Es gibt einen Rhythmus aus Elementen nebeneinander und übereinander, aber nicht hintereinander [...]. Infolgedessen ist eine Kunst, welche Einheiten in rhythmischer Composition vorführen will, gezwungen, in der Ebene zu componieren und den Tiefraum zu vermeiden (Riegl 1901, 209).

Formen dieser Art erscheinen in MANHATTA wiederholt. Quasi als Scharnier und Bindeglied möchte ich deshalb vorschlagen, den Begriff des *Ornaments* als Denkfigur für die Analyse fruchtbar zu machen, nicht zuletzt weil es als eine zentrale zeitgenössische Strategie zur Eroberung der Bildfläche, als Katalysator einer neuen Auffassung vom Bild angesehen werden kann (vgl. Spanke 2009, 55).¹¹

¹¹ Obwohl um 1900 zunächst als Antagonist zur Moderne in Stellung gebracht – erinnert sei an Adolf Loos' Polemik «Ornament als Verbrechen» (1908) oder auch an Richard Schaukals Feststellung «Der böse Feind ist das Ornament» (1910) –, gewinnt das Ornament in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als eigenständige Denkfigur und als diskursive Metapher für eine gegenstandslose, abstrakte Kunst an Bedeutung (vgl. Ocón Fernández 2004). Zur Rolle des Ornamentalen als ostentatives Stilmittel im frühen Kino vgl. den Beitrag von Jörg Schweinitz in diesem Heft.

Zunächst aber sollen die für das Seherlebnis relevanten Anordnungen innerhalb dieser Komposition weiter untersucht werden. Dabei fällt insbesondere der (zur Hälfte) belebte Hintergrund neben dem statischen Vordergrund auf, denn er lässt das Bild in mehrere Richtungen kippen. Während der Blick changiert und immer wieder zur Fokussierung und Kalibrierung gezwungen wird, fehlt der gesamten Komposition der linearperspektivische Raum. Die Orientierung bleibt zunächst unerschlossen, die einzelnen Bildelemente fügen sich zu einem Muster der Wiederholung, sowohl in der Horizontalen durch die Serie der Säulen als auch in der Vertikalen durch die Bewegung des Verkehrs rechts im Bild. Die filmische Zeitlichkeit mit ihrer formalen Gliederung in konkret und abstrakt wirkt beinahe wie die Synthese der analytischen Bildbetrachtung Max Imdahls. Dieser trennt zwischen «wiedererkennendem Sehen» und «sehendem Sehen» (1988, 90; vgl. auch Boehm 1996). In der Zusammenschau dieser beiden Betrachtungsweisen lasse sich dann die Bildqualität ableiten. Die Kippmomente innerhalb dieser Komposition fordern Imdahls formalästhetische Methodik speziell heraus, für die Gottfried Boehm festhält:

Was immer der Betrachter in einem Werk beobachtet, was immer ihm daran *nah* erscheint – es ist zugleich ganz *fern*, bezogen auf unsere diskursiven Möglichkeiten, es definitiv zu bestimmen. Diese Spannung reizt Auge und Verstand, den Abstand auszuloten, sich der Sache, sie bestimmend, anzunähern. [...] Das Herz von Imdahls wissenschaftlicher Tätigkeit war Augenarbeit (Boehm 1996, 8f, Herv.i.O.).

Die beschriebene Einstellung aus MANHATTA verlangt viel von dieser «Augenarbeit», nicht zuletzt durch die starke Akzentuierung des Kaders. Das zeigt gerade der Blick durch die Baluster: Sie verdecken und geben zugleich preis. Die grundlegenden Mechanismen dieses Prinzips hat Wolfgang Kemp mit Blick auf die impressionistische Malerei beschrieben:

Wenn die Objekte der Wahrnehmung in einem Zusammenhang fixiert werden, der das Achsensystem des zentralperspektivischen Raums bewußt negiert, dann werden sie automatisch an den Vertikalen und Horizontalen des Rahmens orientiert im Sinne einer dynamischen Geometrie, einer spannungsgeladenen Auseinandersetzung flächiger und linearer Komponenten (Kemp 2006 [1978], 66).

Die Sequenz in MANHATTA wird zu einem animierten Wahrnehmungsmuster, das verschiedene Koordinaten des großstädtischen Lebens verhandelt und durch die kompositorische Anordnung in Spannung zueinander setzt. Die schräge Aufsicht durch die Säulen hindurch erlaubt nur eine partielle Sicht, hinzu kommt die Teilung des Blickfeldes durch den mittigen Baluster, der das Dahinter in einen statischen linken und einen bewegten rechten Teil gliedert. Die klassische Vogelschau erscheint durch die massive Brüstung im Vordergrund gebrochen, die gegenläufigen Linien werden zum kompositionellen Diktat. Die Bildspannung resultiert hier aus der Limitiertheit des Blicks bei gleichzeitiger maximaler Informationsfülle des Bildinhalts.

Wagte man eine Interpretation der in den Blick gerückten Sujets über die formale Analyse der Bildkomposition hinaus, fällt die Aufteilung des Bildhintergrunds in den sakralen linken und den urbanen rechten Teil ins Auge. Eine weitere Spur des Moderne-Diskurses bieten die drei Baluster selbst, die bilddominant ihre Form präsentieren. Stilkundlich markieren sie ein Element aus der Zeit des Historismus, gegen den die Moderne immer wieder in Stellung gebracht wird. Stärkster Ausdruck zur Überwindung des Historismus war der Ruf nach Verdammung des Ornaments beispielsweise durch Adolf Loos. So gesehen geben Strand und Sheeler – wenn auch aus amerikanischer Sicht – einen Fingerzeig, indem sie durch das zu überwindende Ornament hindurch Blicke der Moderne in Form großstädtischen Lebens präsentieren.

Es geht also um ein Phänomen, das den Diskurs der neuen Perspektive bestimmt und begleitet: um die ins Bild integrierte, in ihm mitgedachte Wahrnehmung. Auch in MANHATTA scheint die Verwendung ungewohnter Perspektiven zur Einübung des neuen Blicks aufzufordern. Und natürlich spiegelt sich in solchen Einstellungen der Bruch mit den künstlerischen Traditionen.

Um die Abkehr von etablierten Perspektiven ging es auch jenen Fotografen, die wenige Jahre nach MANHATTA das *Neue Sehen* ausriefen und in vieler Hinsicht die von Strand und Sheeler filmisch vorexerzierte Programmatik zur Leitidee erhoben. Durch ihre fotografischen Arbeiten mit kühnen An-, Auf- und Untersichten sowie in ihren begleitenden Schriften forderten Künstler wie Alexander Rodtschenko und László Moholy-Nagy die Rezipienten auf, neue, zeitgemäße Apperzeptionsweisen zu trainieren (vgl. Kemp 2006, 82).¹² Moholy-Nagy ging es

¹² Vgl. außerdem Moholy-Nagy (1978 [1927], 26). Wolfgang Kemp stellt dazu fest: «Die Propagatoren der kühnen Ansichten, Rodtschenko [sic] wie Moholy-Nagy, waren davon überzeugt, dass die Malerei der Fotografie die ‚Bauchnabelperspektive»

– wie Jan Sahli formuliert – um ein «produktives Neues Sehen im Sinne der Wahrnehmungserweiterung» (2006, 62). Die Wahl des Mediums war für Moholy klar: Viel mehr als den Werken der Bildenden Kunst wohne der Fotografie eine sinneserweiternde Funktion inne, was auch für den Film als Folgemedium der Fotografie gelte. Der Film sei das Medium mit der größten gesellschaftlichen Wirkung: «wie man überhaupt sagen kann, dass die fotografie ihren höhepunkt im film erreicht. die erschliessung einer neuen dimension des optischen setzt der film in potenziierter weise durch» (Moholy-Nagy 1978 [1927], 117).

Es war Rudolf Arnheim, der als Filmtheoretiker diese Idee der Sinnesschule aus gestalttheoretischer Sicht auf das Kino übertragen hat.¹³ Arnheims Ansatz stimmt mit der Programmatik des *Neuen Sehens* überein, das Bild zunächst von seiner Fläche aus zu denken und nicht – wie etwa noch die Impressionisten – vom Naturerlebnis aus. Es geht nicht mehr in erster Linie um eine wie auch immer geartete «naturgetreue» Abbildung realweltlicher Gegenstände. Diese werden vielmehr als *Formen* wahrgenommen, aus denen autonome Werke aufgebaut, gleichsam komponiert werden können. Aus der Differenz von (Film-) Bild und realer Welt schöpfe der Film sein gestalterisches Potenzial, so Arnheim. Die Grundidee ist, vom Bild selbst her zu denken, das eine neue Art der Wahrnehmung lehrt und als Grundvoraussetzung einen aktiven Rezipienten fordert. Als Gestaltpsychologe wusste Arnheim, dass der Einsatz ungewöhnlicher Perspektiven zur Aufmerksamkeitslenkung eingesetzt werden kann, und übertrug seine Wahrnehmungslehre auch auf das Zeitliche des Filmbildes (Arnheim 2002 [1932], 57).¹⁴ Die stimulierende Wirkung ungewöhnlicher Ansichten ließ ihn gleichzeitig über die formalen Qualitäten des Filmbildes nachdenken. Allem voran interessierte ihn die Zweidimensionalität des Films, seine

aufkroziert habe. Der Einsatz extremer Perspektiven käme ihrer Meinung nach der endlich fälligen Abnabelung der Fotografie von der Malerei gleich» (Kemp 2006, 58).

13 Die Idee einer Sensibilisierung des Sehens ist einer der Grundgedanken der klassischen Filmtheorie, der im Kontext des Neuen Sehens eine spezifische Ausformulierung fand. Zu den Parallelen des Diskurses einer medialen Materialität bei Rudolf Arnheim, Jean Epstein, Béla Balázs oder Siegfried Kracauer vgl. Tröhler 2007.

14 «Im Wesen der Photographie liegt es, daß sie gezwungen ist, Körper «einseitig» als Flächenbilder darzustellen. Diese Reduktion des Dreidimensionalen auf das Zweidimensionale ist eine Not, aus der der Künstler eine Tugend macht. Sie dient ihm als Mittel, um folgendes zu erzielen: 1) Indem er den Gegenstand in einer ungewohnten, auffälligen Einstellung abbildet, zwingt er den Beschauer zu stärkerer Aufmerksamkeit, die über bloßes Notiznehmen und Konstatieren hinausgeht. [...] 2) Aber er lenkt die Aufmerksamkeit nicht nur auf den Gegenstand, sondern auch auf dessen formale Qualitäten [...]» (Arnheim 2002 [1932], 57).

Flächigkeit, die im Kontrast zur Illusion eines dreidimensionalen Raumes steht: «Filmbild wirkt weder als reines Raumbild noch als reines Flächenbild, sondern als ein Ineinander von beidem. Filmbilder sind zugleich flächig und räumlich» (Arnheim 2002 [1932], 26).

Arnheim rückt den Begriff der Fläche in einen engeren theoretischen Fokus, indem er das Changieren des kinematografischen Bildes zwischen Raumbild und Flächenbild beschreibt. Das ist insofern bemerkenswert, als Filmbilder jener Zeit gemeinhin durch die Betonung der Tiefenillusion eben nur das eine Ende des räumlichen Pols akzentuierten und den vermeintlichen Mangel einer zweidimensionalen Bildfläche durch eine gezielte tiefenstrukturierte Raumdarstellung zu «kaschieren» versuchten (vgl. Wedel 2010, 67–90).

Es ist diese ästhetische Wende, wie ich sie hier an MANHATTA, einem frühen filmischen Fall, untersucht habe, die ein Ausstellen der Oberfläche bei gleichzeitiger perspektivischer Illusion zum filmischen Prinzip erhebt, ganz so, wie es einige Jahre später Arnheim mit den Begriffen «Raumbild» und «Flächenbild» theoretisch fasst.¹⁵ Es ist die Matrix der Bildstruktur, die MANHATTA in den Blick nimmt, und mit ihr die formale Gleichstellung der Bildelemente hin zu einer – so mein Argument – ornamentalen Struktur. In dieser Technik wird die spezifische Beschwörung der Moderne evident, Einheit in der Vielfalt der Formen zu finden. MANHATTA steht also für eine Dialektik von Material und Form, deren Bildspannung sich aus dem Wechselspiel der Grundformen, dem Changieren zwischen mimetischem Bildraum und abstrahierender Flächigkeit, ergibt. Die bleibende Herausforderung von MANHATTA liegt somit darin, Bildkompositionen mit dem «wiedererkennenden» und dem «sehenden» Sehen zu erschließen und den Blick immer wieder neu zu kalibrieren: vom Erkennen des Raumes zum Deuten der Fläche.

15 In *Film als Kunst* (1932) weitet Arnheim die Feststellung einer Dichotomie der Form aus: «Alle darstellende Kunst entspringt aus zwei Wurzeln: aus dem Darstellungs- und dem Ornamentiertrieb» (ebd. 2002 [1932], 49). In Arnheims Feststellung bündelt sich der Ornament-Diskurs mit den Schriften von Gottfried Semper (*Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*, 1884), Alois Riegl (*Stilfragen*, 1893), Wilhelm Worringer (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908) oder Wassily Kandinsky (*Über das Geistige in der Kunst*, 1911).

Literatur

- Arnheim, Rudolf (1980) *Die Dynamik der architektonischen Form*. Köln: DuMont.
- (2002) *Film als Kunst* [1932]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bicknell, Jeanette (2008) To See a «Picture as a Picture» First: Clement Greenberg and the Ambiguities of Modernism. In: *Canadian Aesthetics Journal* 14 (http://www.uqtr.ca/AE/Vol_14/index.html).
- Boehm, Gottfried (1996) Die Arbeit des Blickes. Hinweise zu Max Imdahls theoretischen Schriften. In: (Ders.) *Max Imdahl. Gesammelte Schriften. Reflexion, Theorie, Methode*. 3. Bd. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 7–41.
- (1996) [Hg.] *Max Imdahl. Gesammelte Schriften. Reflexion, Theorie, Methode*. 3 Bde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brinckmann, Christine N. (2000) «Abstraktion» und «Einfühlung» im frühen deutschen Avantgardefilm. In: *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste*. Mediengeschichte Bd. 3. Hg. v. Harro Segeberg. München: Fink, S. 112–140.
- Burckhardt, Lucius (2006): *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*. Berlin: Schmitz.
- Canudo, Ricciotto (1988) The Birth of a Sixth Art [frz. 1911]. In: *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology 1907–1939*. Bd. 1. Hg. v. Richard Abel. Princeton: University Press, S. 58–66.
- Eco, Umberto (2002) *Einführung in die Semiotik* [1972]. 9. unveränd. Aufl. Paderborn: Fink.
- Eskildsen, Ute (1994) Conceiving Timelessness. The Principle of Cultural Portraits in the Late Work of Paul Strand. In: *Paul Strand: The World on My Doorstep*. Hg. v. Catherine Duncan. New York: Aperture, S. 124–137.
- Greenberg, Clement (1997) Zu einem neuen Laokoon [engl. 1940]. In: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Hg. v. Karlheinz Lüdeking. Dresden: Fundus.
- Heuring, David (2009) Lowry Digital Restores MANHATTA. In: *American Cinematographer*, Febr. 2009, S. 68–70.
- Horak, Jan–Christopher (1987) Modernist Perspectives and Romantic Desire: MANHATTA. In: *Afterimage* 15,4, S. 8–15.
- (1995) Paul Strand and Charles Sheeler's MANHATTA. In: *Lovers of Cinema. The First American Film Avant-Garde 1919–1945*. Hg. v. Jan–Christopher Horak. Wisconsin: University Press, S. 267–286.
- Imdahl, Max (1988) *Giotto. Arenenfresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. 2. erw. Aufl. München: Fink.
- Kemp, Wolfgang (2006) Foto-Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie [1978]. 2. erw. Aufl. München: Schirmer/Mosel.

- Lucic, Karen (1991) *Charles Sheeler and the Cult of the Machine*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lüthy, Michael (2006) Vom Raum in der Fläche des Modernismus. In: *Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde. Wiener Slawistischer Almanach*. Sonderbd. 63. Hg. v. Anke Hennig, Brigitte Obermayr, Georg Witte. Wien/München: Sagner, S. 149–178.
- Moholy-Nagy, László (1927/1978) *Malerei Fotografie Film* [1927]. Faksimile-Nachdruck. Mainz: Kupferberg.
- Ocón Fernández, Maria (2004) *Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs 1850–1930*. Berlin: Reimer.
- Posner, Bruce (2009) MANHATTA. In: *Le Giornate del Cinema Muto XXVII*. [Katalog]. Pordenone, S. 177–178.
- Riegl, Alois (1901) *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*. Wien: Staatsdruckerei Österreich.
- Sachsse, Rolf (1984) *Photographie als Medium der Architekturinterpretation. Studien zur Geschichte der deutschen Architekturphotographie im 20. Jahrhundert*. Berlin: De Gruyter.
- Sahli, Jan (2006) *Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie*. Marburg: Schüren.
- Schweinitz, Jörg (2011) *Kippphänomene des Sehens. Ambivalente Bildinszenierungen zwischen Fläche und Raum im deutschen Stummfilmkino*. In diesem Heft.
- Spanke, Daniel (2009) Kaleidoskop und Ornament. Zu Adolf Hölzels Konzeption des modernen Bildes. In: *Kaleidoskop Hölzel*. Hg. v. Marion Ackermann. Heidelberg: Kehrer, S. 52–63.
- Spies, Christian (2009) Diesseits der Bildfläche. Vom gestalteten Raum in den Realraum. In: *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*. Hg. v. Gundolf Winter, Jens Schröter & Joanna Barck. München: Fink, S. 137–155.
- Suárez, Juan A. (2002) City Space, Technology, Popular Culture: The Modernism of Paul Strand and Charles Sheeler's MANHATTA. In: *Journal of American Studies* 36,1, S. 85–106.
- Tröhler, Margrit (2007) Die sinnliche Präsenz der Dinge. Oder: die skeptische Versöhnung mit der Moderne durch den Film. In: *Mediale Gegenwärtigkeit*. Hg. v. Christian Kiening. Zürich: Chronos, S. 283–306.
- Vidler, Anthony (1993) The Explosion of Space. Architecture and the Filmic Imaginary. In: *Assemblage* 21, S. 44–59.
- Wedel, Michael (2011) *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld: Transcript.
- Wolfrum, Sophie (2010) Performativer Urbanismus. In: *Woodstock of Political Thinking. Im Spannungsfeld zwischen Kunst und Wissenschaft*. Hg. v. Tilmann Broszat. Berlin: Theater der Zeit, S. 57–64.

*Le parentesi
dell'acqua* von
Leonardo
Cremonini (1968)



Dekadrierungen*

Pascal Bonitzer

Die Perspektive – das Zusammentreffen der Malerei mit der euklidisch-geometrischen Optik, die wundersame Unterwerfung figürlicher Körper unter die Gesetze der Mathematik –, diese der Renaissance eigene Wissenschaft ist von Grund auf doppeldeutig, wie Erwin Panofsky in «Die Perspektive als symbolische Form» festhält:

So läßt sich die Geschichte der Perspektive mit gleichem Recht als ein Triumph des distanzierenden und objektivierenden Wirklichkeitssinns und als ein Triumph des distanzverneinenden menschlichen Machtstrebens, ebenso wohl als Befestigung und Systematisierung der Außenwelt wie als Erweiterung der Ichsphäre begreifen; sie mußte daher das künstlerische Denken immer wieder vor das Problem stellen, in welchem Sinne diese ambivalente Methode verwendet werden solle. Man mußte sich fragen [...], ob die perspektivische Anlage des Gemäldes sich nach dem tatsächlichen Standpunkt des Betrachters zu richten habe [...] oder ob umgekehrt der Betrachter sich ideell auf die perspektivische Anlage des Gemäldes einstellen müsse (Panofsky 1985 [1927], 123f).

Im Zusammenhang der theoretischen Debatten, die durch diese Alternative ausgelöst wurden, nennt Panofsky die Frage der Distanz (nah oder fern) und die des schrägen (oder geraden) Blickwinkels. Er vergleicht als Beispiele den *Heiligen Hieronymus* von Antonello da Messina (Abb. 1), der aus großem Abstand und mit einem zentralen Fluchtpunkt gestaltet ist – eine Konstruktion, die den Betrachter außerhalb der Szene situiert –, mit Albrecht Dürers Kupferstich gleichen Titels (Abb. 2).

* Erstmals veröffentlicht als «Décadrages» in den *Cahiers du cinéma* Nr. 284 (1978), S. 7–15; (leicht gekürzt) wiederabgedruckt in Pascal Bonitzer: *Peinture et cinéma. Décadrages*. Paris: Éditions de l'Étoile 1985, S. 79–85.



1-2 *Der heilige Hieronymus im Gehäus* links von Antonello da Messina (um 1474) und rechts von Albrecht Dürer (1514)

bei dem die geringere Distanz und der leicht schräge Winkel die Wirkung von Intimität und den Eindruck «einer nicht durch die objektive Gesetzlichkeit der Architektur, sondern durch den subjektiven Standpunkt des gerade eintretenden Beschauers bestimmten Darstellung» hervorrufen (ibid., 124). In gewisser Weise «ergreifen» die Nähe und der Blickwinkel den Betrachter und ziehen ihn ins Gemälde hinein.

Der Effekt einer solchen Verführung des Betrachters durch das Dispositiv wurde von der klassischen Malerei noch weitergetrieben – um den Preis eines verblüffenden Zentrifugalschubs in der Komposition. Aktiviert wird dieser «Zentrifugalschub» (mir fällt kein besserer Begriff ein) durch die jeweils inszenierte Blickstruktur. Der Hieronymus von Dürer lehnt sich auf sein Schreibpult und macht aus dem Betrachter einen Voyeur seiner Meditation. Wenn er aber den Kopf und den Blick heben würde, was geschähe dann? Das berühmteste Bild, das mit einem solchen Effekt spielt, ist bekanntlich *Las Meninas* von Diego Velázquez (Abb. 3), das eine Szene darstellt, deren wichtigste Akteure sich außerhalb des Bildes, an der Stelle des Betrachters, befinden. Sie werden *en abyme** in einem trüben Spiegel angedeutet, der sich ungefähr

* [Anm.d.Übers.:] Der nur schwer übersetzbare Begriff der «mise en abyme» bezeichnet eine verschachtelte Bild- oder Erzählstruktur, bei der das Bild oder die Erzählung sich selbst nochmals enthält.



3 *Las Meninas*
von Diego
Velázquez (1656)

im Fluchtpunkt befindet (es handelt sich bekanntermaßen um König Philipp IV. und seine Frau). Was diesen aber in der Szene Präsenz und Notwendigkeit verleiht, sind die Blicke aller Figuren im Bild, die auf sie gerichtet sind, während man für den Maler posiert, der im Selbstporträt zu sehen ist. Auf die allgemeinen Implikationen dieser Repräsentation, die Michel Foucault (1971 [1966]) analysiert hat, werde ich nicht weiter eingehen. Betonen möchte ich lediglich die Kühnheit, ja Anmaßung dieser Verführungskunst, die den Betrachter nachgerade zu der Annahme zwingt, dass sich die Szene über die Ränder des Gemäldes hinaus erstreckt; die ihn gleichzeitig innen festhält und nach außen stößt; die die Macht der Darstellung vervielfacht, das Nichtdargestellte, wenn nicht gar das Nichtdarstellbare anzudeuten; und die ihn einen unendlichen Raum erahnen lässt.

In wahrscheinlich keinem anderen Werk (der klassischen Epoche) wurden die jeweiligen Positionen des Künstlers und des Souveräns auf solch raffinierte, gespannte, dramatische Weise inszeniert (und der anonyme Betrachter zum faszinierten Zeugen und Schiedsrichter des Dramas gemacht). Ohne Zweifel sagt Velázquez hier mehr, als er zu sagen scheint; und sicherlich deutet die hier zur Anwendung gebrachte Kunstfertigkeit und Kühnheit auf eine Spannung zwischen der Demut

des Hofmalers und der Meisterschaft des Künstlers hin. Die Darstellung ist nicht nur eine manische Verdoppelung des Sichtbaren (wenn sie dies jemals war); sie ist auch Evozierung des Verborgenen, ein Spiel der Wahrheit mit dem Wissen und der Macht.

Auch der herrschaftslose Raum moderner Darstellungsweisen ist von Leerstellen durchzogen, von Andeutungen des Unsichtbaren und des Verborgenen. Aber dieses Spiel ist komplexer oder eher dunkler geworden – und gleichzeitig flacher und einfacher. In der Malerei der Gegenwart, bei Leonardo Cremonini, Francis Bacon, Valerio Adami oder manchen Hyperrealisten wie Ralph Goings und Jacques Monory – die Liste ließe sich verlängern – wird viel mit dem Kasch und mit Dekadrierungen gespielt, die aus dem Gemälde den Ort eines Geheimnisses machen, eine unterbrochene, in der Schwebelage gehaltene Erzählung, eine Befragung, die für immer ohne Antwort bleiben wird. (Auch die Surrealisten haben so gearbeitet, aber in den meisten Fällen weniger subtil.) Ich möchte besonders auf das Verfahren eingehen, das ich, mangels besserer Alternativen, «Dekadrierung» nenne. Es handelt sich um ein ganz anderes Phänomen als den «schrägen Blick» der klassischen Malerei. Von Cremonini zum Beispiel erscheinen mir die Bade- und Schlafzimmer, die Zugabteile (*Le parentesi dell'acqua*, *Posti occupati*, *Vértiges* etc.) interessanter, in jedem Fall verführerischer, als seine früheren Gemälde wie *Cavaliers* und *Bœufs tués*. Und das liegt genau an den ungewöhnlichen Blickwinkeln, den angeschnittenen Gliedmaßen, den schwachen Spiegelungen in beschlagenen Spiegeln, die den späteren Werken zusetzen. Es ist sicher richtig, dass hier (und im Unterschied zu *Las Meninas*) die partielle Unsichtbarkeit der Umgebung und der Figuren unwichtig ist. Ihre Identität und ihre eigentlichen Gesichter spielen keine Rolle, denn es handelt sich um irgendwen, irgendwo: Durchschnittsmenschen und Massenquartiere. Dennoch zieht eine geheimnisvolle Angst, eine Art Alptraum, den Betrachter in Bann. Erstaunlich ist, wie selten bemerkt wird, in welchem Maße die Malerei in solchen Fällen das Kino zitiert.

Hat nicht das Kino den leeren Bildraum, die außergewöhnlichen Blickwinkel und die angeschnittenen oder in Großaufnahme fragmentierten Körper erfunden? Die Zerteilung der Objekte ist ein bekannter filmischer Effekt; über die Monstrosität der Großaufnahme ist viel geschrieben worden. Die Dekadrierung wird dagegen seltener eingesetzt, selbst wenn die Kamera in Bewegung ist. Aber wenn sie dennoch einen filmischen Effekt *par excellence* darstellt, so liegt das insbesondere an der Bewegung, an der Diachronie der filmischen Bilder, die es erlaubt, ihre Wirkung abzuschwächen oder umgekehrt die Leere zu betonen.

Zum Beispiel reißt eine Frau voll Entsetzen die Augen auf: Etwas geschieht, das nur sie allein wahrnimmt. Die Zuschauer sehen auf der Leinwand oder im Gemälde den Ausdruck ihres Schreckens und die Richtung ihres Blicks, nicht aber das, was sie in Angst versetzt. Es befindet sich außerhalb des Bildes. So erinnere ich mich an ein Gemälde von Dino Buzzati (dem Schriftsteller), das den Oberkörper einer schreienden, offenbar nackten Frau zeigt, die von einem Fensterrahmen oder dem konventionellen Viereck eines Comics eingefasst ist und deren Augen etwas anstarren, das sich, ihrer Blickrichtung nach zu urteilen, etwa auf der Höhe ihrer Knie befindet. Eine Bildlegende auf dem Gemälde unterstreicht – wie im Comic – mit einer geradezu sadistisch-banalen Frage («Was bringt sie so zum Schreien?» oder ähnlich, ich erinnere mich nicht genau) den geheimnisvollen Charakter des Objekts, das sie sieht. In der Malerei (und auch in der Fotografie) bleibt das Rätsel bestehen und ebenso der Ausdruck des Schreckens im Gesicht der Frau, weil es keine diachrone Entwicklung des Bildes gibt. Im Kino dagegen – und in Comics, die dem gleichen Prinzip folgen – kann (und muss, wenn der Regisseur die Zuschauer nicht frustrieren will) eine Rekadrierung, ein Gengenschuss oder ein Schwenk die Ursache des Schreckens zeigen. Damit erfolgt eine Antwort auf die Frage, die die fragmentierte Szene dem Zuschauer stellt, oder auf die Herausforderung, die Lücke zu schließen, die von der Leerstelle eröffnet wird: durch eine entsprechende Darstellung, damit auch die Zuschauer den Horror empfinden können. Die Suspense besteht darin, die Befriedigung aufzuschieben, um sie zu verstärken.

Jeder Bruch in der Kontinuität verlangt nach Reparatur, nach Kompensation. Hier, so bleibt festzuhalten, handelt es sich um einen zweifachen Bruch, einen sowohl szenografischen als auch narrativen. Diese beiden Ebenen sind nicht deckungsgleich. Der zweite Bruch ist das Produkt des ersten, insofern die szenografische Operation, die aus einem Kader einen Kasch und damit ein Rätsel macht, notwendigerweise eine Erzählung in Gang setzt.¹ Diese hat dann die Aufgabe, die Lücke zu füllen, die *terra incognita*, den verborgenen Teil der Darstellung. Im Gemälde von Buzzati, wie in jedem anderen, fällt die narrative Auf-

1 Die Unterscheidung von André Bazin zwischen Kader und Kasch ist bekannt: «Die Umgrenzung der Kinoleinwand ist kein «Rahmen» des Kinobildes, wie die technischen Begriffe manchmal glauben machen, sondern ein Kasch, eine Abdeckung, die nur einen Teil der Realität freilegen kann. Der Rahmen polarisiert den Raum nach innen, hingegen ist alles, was die Leinwand uns zeigt, darauf angelegt, sich unbegrenzt ins Universum fortzusetzen. Der Rahmen ist zentripetal, die Leinwand zentrifugal» (Bazin 2005 [1959], 225). Dem ist nichts hinzuzufügen, außer dass diese beiden Eigenschaften einander unterwandern können, wie übrigens Bazin selbst gezeit hat.

gabe dem Betrachter zu, weil das Bild nur eine Teilansicht zeigen kann. Es ist sicher kein Zufall, wenn einer der wenigen Filmemacher, der die Körper durch die Kadrierung gnadenlos zerstückelt und ohne Reue den Raum «zerschlägt» – ich spreche weniger von Eisenstein denn von Robert Bresson –, sich rühmt, vom «Kinematographen» in Begriffen der Malerei zu sprechen (vgl. Bresson 2007 [1975]). Auch Jean-Marie Straub, Marguerite Duras und Michelangelo Antonioni sind Maler aufgrund ihrer ungewöhnlichen und frustrierenden Kadrierungen. Sie haben im Kino eine Art nicht-narrative Suspense erfunden. Ihre lückenhafte Szenografie soll sich nicht in «einem verallgemeinerten Bild» auflösen, in dem sich die «einzelnen Abbilder» verbinden, wie Eisenstein es wollte (2006 [1938], 160–169). Die Spannung dauert an, von Einstellung zu Einstellung, und wird nicht von der «Erzählung» getilgt. Es ist eine transnarrative Spannung, die den Aufnahmewinkeln, den Kadrierungen, der Wahl der Objekte und den Einstellungslängen geschuldet ist, die die Beharrlichkeit des Blicks hervorheben (wie es das Gemälde von Buzzati im erotischen Modus tut). Die Praxis des Kinos verdoppelt sich so und befragt die eigene Funktion.

4 links:

DIE CHRONIK DER
ANNA MAGDALENA
BACH (Jean-Marie
Straub & Danièle
Huillet, BRD/I
1968)

5 rechts:

LE DIABLE PROBA-
BLEMENT (Robert
Bresson, F 1977)



Die Dekadrierung ist eine Perversion, die sich mit Ironie auf die Funktion des Kinos, der Malerei, sogar der Fotografie bezieht, insoweit sich alle als Formen verstehen, die das Recht auf den Blick beanspruchen. In den Begriffen von Gilles Deleuze müsste man sagen, dass die Kunst der Dekadrierung, des verschobenen Blickwinkels, der radikal exzentrischen Sichtweise ironisch-sadistisch ist (wie im Bild von Buzzati deutlich wird; und ich möchte auch die Zeichnungen von Alex Barbier erwähnen, die leider zu selten im *Charlie Mensuel** erscheinen). Ironisch und sadistisch

* [Anm.d.Übers.]: Es handelt sich um ein monatliches Comic-Magazin, das zwischen 1969 und 1986 in Frankreich publiziert wurde; nicht zu verwechseln mit der satirischen Wochenzeitschrift *Charlie Hebdo*.

in dem Sinne, dass die exzentrische Kadrierung, die für die Zuschauer prinzipiell frustrierend ist und die «Modelle» (Bresson) verstümmelt, einer brutalen Beherrschung, einem aggressiven und kalten Todestrieb entspricht. Die Kadrierung wird als Amputation eingesetzt, als Zurückdrängen des Lebendigen an den Rand (wie zum Beispiel in der Umklammerung des Pairs in *Vértiges* von Cremonini), ins Off des Kaders, als Fokussierung auf die düsteren oder toten Bereiche der Szene, als dubiose Verherrlichung trivialer Dinge (wie die sexuelle Aufladung der Waschbecken, der Badezimmer-Utensilien, wiederum bei Cremonini). All dies betont das Willkürliche dieses auf so seltsame Weise gelenkten Blicks, der vielleicht gerade das Sterile dieser Sichtweise als Genuss erfährt.

Vielleicht. Denn der Blick hat hier schließlich nur eine geisterhafte Existenz. Der Blick ist nicht dasselbe wie der Blickwinkel. Wenn er denn existierte, wäre der Blick das Genießen des Blickwinkels. Eben die Seltsamkeit des Blickwinkels ist es, die den Blick voraussetzt, diese Seltsamkeit, die durch die Dekadrierung impliziert wird. Denn was ich, vielleicht unpassend, «Dekadrierung» nenne – das Abweichende in der Kadrierung, das nichts mit dem schrägen Blickwinkel zu tun hat² –, ist nichts anderes als die Betonung dieser Seltsamkeit. Sie wird dadurch fühlbar, dass sich im Zentrum des Bildes, das in der klassischen Darstellung üblicherweise von einer symbolischen Präsenz besetzt wird (wie dem Bild des königlichen Pairs in *Las Meninas*), nichts befindet, sich nichts ereignet. Das Auge, das daran gewöhnt (dazu erzogen?) wurde, sofort zu zentrieren, sofort in die Mitte zu blicken, findet dort nichts und wandert an die Ränder, wo noch etwas zuckt, das schon fast verschwunden ist. Ein *fading* der Repräsentation, das sich auch an deren Objekten und Themen bemerkbar macht: den leeren Autos und verlassenen Drugstores von Ralph Goings, den kopflosen Fleischmassen von Bacon, den halbtoten Blinden von Cremonini,³ den eingeschwärzten

2 2 Zum schrägen Blickwinkel und zur «Suture» der subjektiven Position des Zuschauers im klassischen Film vgl. Oudart 1969a und 1969b.

3 3 Louis Althusser hat diese Blindheit und Indifferenz der Gesichter Cremoninis kommentiert, wie auch die befremdliche Abwesenheit, die sie kennzeichnet: «Eine rein negative Abwesenheit, nämlich die der humanistischen Funktion, die ihnen verweigert wird und die sie verweigern; und eine positive, bestimmte Abwesenheit, die der Struktur der Welt, von der sie determiniert wird, die aus ihnen die anonymen Wesen macht, die sie sind – die strukturalen Effekte der realen Beziehungen, von denen sie beherrscht werden» (1998 [1966]). Und ein wenig später, im gleichen Artikel, ergänzt Althusser: «Er kann diese Abstraktion nur unter der Bedingung «malen», selbst in seiner Malerei in der Form anwesend zu sein, die durch die von ihm gemalten Beziehungen determiniert ist: in Form ihrer Abwesenheit, das heißt in diesem Fall in Form *seiner eigenen Abwesenheit*» (ibid.; Herv.i.O.). Ich nehme

Augen von Monory ... Ironie, das heißt kaltblütig zu zeigen, kaltblütig die Kad(av)erwahrheit [*cadavérité* *] zu sagen.

Diese Besessenheit von der Meisterschaft im Raum ohne Meister, diese Obsession mit der Stelle, die der Meister einnimmt, die oft genug (wie im Hyperrealismus) mit einer hysterischen Neuauflage von Meisterschaft korreliert, wirkt trotz ihrer Faszination unangenehm und erschreckend. Dies ist die lähmende Seite der Dekadrierung, und sie ist schmerzhaft und humorlos. Die Fotografie zum Beispiel, die Kunst der Kadrierung und der Dekadrierung schlechthin (ein herausgelöstes Stück Wirklichkeit, lebendig oder tot, als Momentaufnahme oder komponiert), ist grundsätzlich humorlos, nur der Ironie und der Entlarvung verpflichtet.⁴

Der Film hat in dieser Hinsicht allerdings noch mehr Möglichkeiten, vielleicht dank der ihm immanenten Bewegung sowie der Ereignisse, die er zwangsläufig produziert: Die filmischen Ereignisse (alles, was den Kader aus dem Gleichgewicht bringt) nehmen immer eine humoristische Form an – der *Gag*, also die nicht tragische Katastrophe, der weder Anfang (Sünde) noch Ende (Bestrafung) ist, sondern aus der Mitte heraus entsteht und mit Wiederholungen arbeitet, ist der Prototyp des filmischen Ereignisses. Dem Film ist die Macht eigen, den Blickwinkel wie auch eine Situation kippen zu lassen. Bei Godard zum Beispiel ist weder die Kadrierung noch die Dekadrierung wich-

an, dies ist auf die Ablehnung jeglicher als Spiegelbild fungierender, narzisstischer Idealisierung zu beziehen. Seltsam ist, dass diese Ablehnung eine Spur hinterlässt, eine zu bemerkende Abwesenheit (jedenfalls eine von Althusser bemerkte, der sie sogar in zweierlei Hinsicht sieht). Und man kann in einer solchen «Abwesenheit», die das Gemälde mit großen Linien durchzieht und der Bildtiefe sowie der Einschreibung des matten, ohnmächtigen Subjekts entgegenwirkt, auch den «wissenschaftlichen Diskurs» sehen, den Althusser für die malerischen Äußerungen Cremoninis reklamiert und der nichts anderes ist als eben diese Abwesenheit.

- 4 Zum Gegensatz von Ironie und Humor sowie Sadismus und Masochismus vgl. Deleuze 1980 [1967] und Deleuze/Parnet 1977, 83f. In Bezug auf die Fotografie denke ich unter anderem an den Band *Femmes secrètes* von Helmut Newton (1977), der luxuriöse erotische Fotos enthält. Die Zurückhaltung im Vorwort erscheint mir signifikant: «Das Auge Newtons ist unmenschlich, kalt und in mancher Hinsicht grausam. Keine Wärme temperiert den Humor, in dem sein Werk badet, und doch lässt der Humor – oder wäre es angemessener zu sagen: die Ironie – seinen Gefühlen freien Lauf.» Und weiter oben: «Diese Frauen mit ihrer beeindruckenden physischen Erscheinung unterwerfen sich in der Welt Newtons dem Auge des Meisters und verwandeln sich unter seinem Blick in Symbole, deren erotische Attraktivität aller Menschlichkeit entkleidet ist. Sie sind keine Personen mehr, sondern Personae.» Es handelt sich hier natürlich um ein ziemlich spezielles Beispiel. Zur ironischen und entlarvenden Funktion verweise ich allgemein auf journalistische oder politische Fotoreportagen oder auch auf manche Porträts (von Avedon zum Beispiel).

tig, sondern das, was das Bild aus dem Gleichgewicht bringt, so die Video-Bildzeilen auf der Leinwandfläche, die Linien und Bewegungen, die jede beherrschende Unbeweglichkeit des Blicks scheitern lassen. In den starren Einstellungen von *SIX FOIS DEUX* (Jean-Luc Godard, F 1976) ist nicht der vermeintliche Sadismus des statischen Kadrs entscheidend, sondern die daran gebundene *Dauer*, die stimmliche und gestische Ereignisse entstehen lässt. Die Dekadrierung wirkt hier nicht fragmentierend, nicht zerstückelnd (so kann sie nur aus der Perspektive der verlorenen klassischen Ganzheit wirken); im Gegenteil, sie erzeugt Vielfalt und schafft neue Anordnungen.

Die sadistische Ironie der exzentrischen Kadrierung kann sich immer auch auf humoristisch-masochistische Weise hinter die Kulissen verlagern, wie das Lehrstück *UNE SALE HISTOIRE* (F 1977) von Jean Eustache zeigt. Der größte Ironiker, der Meister in dieser Hinsicht, ist Alfred Hitchcock, der dies nie zeigt und dessen Ausführungen François Truffaut folgendermaßen zusammenfasst:

Eins müsste sich also jeder Regisseur merken. Um den Realismus innerhalb der vorgesehenen Einstellung zu erzielen, muß man möglicherweise eine große Irrealität am Drehort hinnehmen. Zum Beispiel bekommt man eine Großaufnahme mit einem Kuß, in der beide Personen den Eindruck erwecken sollen, sie stünden, vielleicht am besten, indem man die beiden auf einem Küchentisch knien läßt. (Truffaut 1999 [1966], 257; vgl. *ibid.*, 260–276)

Was aber den Charme der Geschichte von Picq/Lonsdale ausmacht* und den Film zu einer ethisch-theoretischen Lektion über das Kino werden lässt, ist, dass sich das Loch ganz unten am Boden befindet. Um hindurch zu spähen, muss der Voyeur die Wange gegen den Fliesenboden pressen und riskieren, dass seine Haare in die Pisse hängen. Der Humor besteht hier im fröhlichen Eingeständnis der *Arbeit*, die diese Haltung gekostet hat, und darin, dass daraus dennoch ein Gefühl der Würde geschöpft wurde, mit dem der Film, zweimal, endet.

Aus dem Französischen von Guido Kirsten

* [Anm.d.Übers.:] In *UNE SALE HISTOIRE* wird die Geschichte eines Voyeurs, der in einem Café Frauen beim Toilettengang beobachtet, zweimal erzählt. Zunächst von dem Schauspieler Michael Lonsdale, der in einer fiktionalen Situation einer Gruppe von Frauen und Männern davon berichtet; dann von Jean-Noël Picq, der die Geschichte geschrieben und womöglich selbst erlebt hat.

Literatur

- Althusser, Louis (1998) Cremonini, peintre de l'abstrait [1966]. In: *Écrits philosophiques et politiques*. II, Paris: Stock/imec, S. 573–589.
- Bazin, André (2004) Malerei und Film [frz. 1959]. In: *Was ist Film?*. Berlin: Alexander, S. 224–230.
- Bresson, Robert (2007) Notizen zum Kinematographen [frz. 1975]. Berlin: Alexander.
- Deleuze, Gilles (1980) Sacher-Masoch und der Masochismus [frz. 1967]. In: Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. Frankfurt a.M.: Insel, S. 163–281.
- /Parnet, Claire (1977) *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- Eisenstein, Sergej (2006) Montage 1938 [russ. 1938]. In: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 158–201.
- Foucault, Michel (1971) Die Hoffräulein [frz. 1966]. In: Ders., *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 31–45.
- Newton, Helmut (1977) *Femmes secrètes*. Paris: Flammarion.
- Oudart, Jean-Pierre (1969a) La suture. In: *Cahiers du cinéma* Nr. 211, S. 36–39.
- (1969b) La suture (II). In: *Cahiers du cinéma* Nr. 212, S. 50–55.
- Panofsky, Erwin (1985) Die Perspektive als symbolische Form [1927]. In: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess, S. 99–168.
- Truffaut, François (1999) *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* [frz. 1966]. München: Heyne.

Zur Rückenfigur im Spielfilm

Guido Kirsten

Als «Rückenfigur» werden in der Kunstgeschichte Figuren bezeichnet, die sowohl Torso als auch Haupt von der Bildoberfläche abwenden. Eher vereinzelt finden sich derartige Kompositionen schon früh in der Geschichte der Malerei. Renate Koch, die Autorin der ersten ausführlicheren Studie zu diesem Thema (1965), weist auf Beispiele aus der Antike und dem späten Mittelalter hin. Sie beschreibt, wie die Rückenfigur dann von Giotto im frühen Trecento erstmals systematisch verwendet wurde, und zwar gleichermaßen zur Verstärkung der Räumlichkeitswirkung wie zur Grenzziehung zwischen Bildraum und Betrachterraum.¹ Besonderen Stellenwert erlangt das Motiv in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und dann, im frühen 19. Jahrhundert, vor allem bei Caspar David Friedrich, zu dessen Rückenfiguren am intensivsten kunsthistorisch gearbeitet wurde.²

- 1 «Wo sich die vom Rücken her gesehenen Gestalten fortan in der vorderen Zone einer Darstellung befinden, werden sie, um einen Terminus v. Einems zu gebrauchen, in der Form der Grenzfigur verwendet. Indem sie ihren Rücken zum Beschauer kehrt, versinnlicht jede einzelne von ihnen das Fürsichsein des bildlichen Geschehens und veranschaulicht die Abgeschlossenheit des vorgeführten Raumes gegen den Bereich der Wirklichkeit, in welchen der Betrachter als ein Außenstehender verwiesen wird» (Koch 1965, 61f). Herbert von Einem (1940) hat laut Koch (ibid., 7) Giottos Rückenfiguren erstmals eine zentrale Stellung bei der Überwindung des repräsentativen Charakters der mittelalterlichen Darstellung zugeschrieben. Wieder aufgegriffen und ausgebaut wurde die Idee, dass die Rückenfigur auf verschiedene Weise die «ästhetische Grenze» zwischen Bild- und Realraum markiere, jüngst von Regine Prange (2010).
- 2 Für einen Überblick über die Forschungsliteratur vgl. Sugiyama 2007, 5–16. Für Friedrichs *Frau am Fenster* (1822) betont Prange (1989) den reflexiven Charakter der Rückenfigur: Statt eines illusionistischen Bildraums zeige uns Friedrich einen Akt der Wahrnehmung, der weniger miterlebt als nachvollzogen werde. Weitere Überlegungen zur Raumwirkung von Friedrichs Rückenfiguren finden sich bei Rzučidlo 1997, 130ff; eine kurze Darstellung mit vielen Bildbeispielen bietet Lüttichau 2006.

Mit Michael Fried und Klaus Krüger lässt sich argumentieren, dass die Rückenfigur in der Malerei auf eine im neuzeitlichen Bildkonzept generell angelegte Spannung hindeutet, die darauf beruht, «dass die Bilder gemacht sind um der Betrachtung willen und um der Wirkung auf den Betrachter willen, dass sie diese Aufgabe aber erst dann bestmöglich zu leisten vermögen, wenn sie gestaltet sind, als existiere kein Betrachter» (Krüger 1995, 149). Für Rückenfiguren im Spielfilm, also solche Einstellungen, in denen Figuren nur von hinten zu sehen sind, gilt prinzipiell das Gleiche. Auch sie bergen eine immanente Spannung, die allerdings in unterschiedlicher Weise und in unterschiedlichem Maß zur Geltung gebracht wird. Dies hängt von der je spezifischen Funktion ab, die Rückenfiguren im Film erfüllen können, sowie von ihrer mehr oder weniger starken narrativen und stilistischen Integration in die Gesamtkomposition. Es wird sich zeigen, dass die Wirkung der Rückenfiguren nicht zuletzt davon bestimmt wird, ob sie im Kontext klassischer, modernistischer oder realistischer Bildgestaltung auftreten. Umgekehrt tragen sie auf je spezifische Weise zur Ausgestaltung des Bildes im jeweiligen Modus bei.³

Die Rückenfigur im klassischen Film

Im klassischen Film zielt die Bildkomposition, allgemein gesprochen, auf bestmögliche Sichtbarkeit. Sie steht im Dienste der Erzählung und hat eine reibungslose Vermittlung der dramaturgisch wichtigen Informationen zum Zweck. David Bordwell hat die (von der Tradition der abendländischen Malerei seit der Renaissance beeinflussten) Prinzipien beschrieben, derer sich der klassische Film dazu bedient: Zentrierung der Figuren,⁴ Konzentration der Gesichter im oberen Bilddrittel (bei mehreren in etwa auf einer horizontalen Linie) sowie weiterer wichtiger Elemente in der Bildmitte, das Vermeiden von angeschnittenen Figuren (mit der bedeutenden Ausnahme von Over-Shoulder-Shots), entsprechend die Praxis der Rekadrierung; und eine «Harmonisierung der Komposition» (allerdings weniger elaboriert als in der klassischen Malerei), wenn mehrere Figuren im Bild sind (Bordwell 1985, 50f).

Wichtig, und ebenso auf die Renaissance-Malerei zurückgehend, die es ihrerseits von der szenografischen Tradition des antiken Theaters

3 Die Modi («klassisch», «modernistisch», «realistisch») sind dabei als heuristische und idealtypische Größen zu verstehen.

4 Bei positiver Korrelation zwischen der Nähe der Einstellungsgröße und der notwendigen Präzision der Kadrierung gilt: «the closer the shot, the greater the demand for centering» (1985, 51).

übernommen hat, ist das Prinzip der Frontalität: In den allermeisten Einstellungen zeigt der klassische Film die Figuren zu Zweidrittel bis Dreiviertel frontal und gut ausgeleuchtet, so dass Mimik und Gestik auf Anhieb erkennbar sind. Die Körper und Gesichter werden so als lesbare zur Schau gestellt. Gut illustrieren lässt sich dieses Prinzip an einem Production-Still aus *THE RIVER* (Frank Borzage, USA 1929; Abb. 1), der alle Varianten der Frontalität (vom Profil über Ein- und Zweidrittel-Ansichten bis zur fast vollständigen Frontalität) und gleichzeitig die immanente Künstlichkeit eines solchen Arrangements veranschaulicht.



1 *THE RIVER*
(Frank Borzage,
USA 1929)

Die funktionale Grundlage des Sichtbarkeitsdogmas ist multipel: Zunächst, auf einer basalen Ebene, gewährleisten die Gesichter die spontane Wiedererkennbarkeit von Figuren – nichts garantiert Individualität in gleichem Maß wie das menschliche Gesicht (vgl. Gombrich 1977 [1972]). Im Stummfilm ist die sichtbare Gestik und Mimik noch ungleich wichtiger als im Tonfilm (vgl. Kessler 1998); auch müssen die Münder zu sehen sein, damit die Zuschauerinnen wissen, ob eine Figur etwas sagt. (Und sichtbare Lippenbewegungen wirken trotz fehlender Stimme weniger unnatürlich als ein rein pantomimisches Spiel). Im Tonfilm ist die Lesbarkeit von Lippenbewegungen relevant für die intermodale Assoziation von Gehörtem und Gesehenem trotz tatsächlich disparater Quellen (vgl. Flückiger 2001, 137ff), deren Bedeutung sich *ex negativo* an Stimmen erweist, die einem Körper zugerechnet werden, dessen Mund man nicht sieht. Ihr Status wird nach Serge Daney schnell «rätselhaft».⁵

Weiter können verbale und visuelle Informationsquellen einander ergänzen oder relativieren. In einem Zuge kann eine Person charakterisiert und die Handlung vorangetrieben werden; es lässt sich sogar der weitere Verlauf der Geschichte antizipieren (so, wenn bis dato noch latente Konflikte durch die Mimik vorweggenommen werden).

5 Daney nennt eine solche Konstruktion «voice through» (im Unterschied zu «voice over», «voice in» und «voice out») und schreibt dazu: «Der Status einer *voice through* ist ambivalent, rätselhaft, da ihr visuelles Double der Körper in seiner Opakheit und Expressivität ist, als ganzer oder geteilter» (1977, 26; Übers. GK). (Für den Hinweis danke ich Margrit Tröhler!)

Überhaupt sind Gesichtsausdrücke bedeutende Indikatoren für das Verständnis der Story und erleichtern gleichzeitig, besonders in Großaufnahme, die empathische Anteilnahme (vgl. Plantinga 2004 [1999]). Daher ist der Befund von Murray Smith wenig verwunderlich:

Man schaue sich irgendeinen Film aus dem Mainstream – oder auch einer anderen Richtung – an: Die visuelle Landschaft wird eindeutig von Aufnahmen dominiert, die den Gesichtsausdruck lesbar machen (damit sind wohlgerne nicht nur Nahaufnahmen gemeint), während die zugehörigen Soundtracks voll sind von Kadenz und Intonationen emotional ausdrucksstarker menschlicher Stimmen (Smith 2005, 294).

Die multiple Funktionalität frontaler Arrangements erklärt die relative Seltenheit von Einstellungen, die Figuren von hinten zeigen. «When characters have their backs to us, it is usually an index of their relative unimportance at the moment.» In solchem von Bordwell (1985, 52) beschriebenen Fall besitzen die Rückenfiguren lediglich eine Staffage-Funktion. Es gibt jedoch im klassischen Hollywoodfilm auch Ausnahmen von dieser Regel in Form von deutlich prominenter ins Bild gesetzten Rückenfiguren. Diese stechen schon aufgrund ihrer relativen Seltenheit hervor und bekommen im narrativen Kontext meistens eine mehr oder weniger klare Bedeutung. Ihr häufigster Einsatz erfolgt im semantischen Register Scham/Trauer; dieser hat jedenfalls den höchsten Grad an Stereotypisierung erreicht (vgl. Kirsten 2012). Oft sehen wir Figuren, die im Augenblick der Scham oder Trauer den Blick nicht nur vor anderen Figuren verbergen, sondern auch der Kamera den Rücken zuwenden. Aus einer von einem kulturellen Reflex (das Gesicht verdecken oder abwenden) herrührenden Geste ist so eine bestimmte Bildfigur geworden. Sie zeugt insofern von einer eigenen Spannung, als sie die imaginäre Anwesenheit von Kamera/Zuschauerin implizit anerkennt, die das voyeuristische Arrangement des klassischen Erzählfilms üblicherweise eskamotiert.⁶ (Es gibt auch Abkehrungen einer Figur von einer anderen, aber zur Kamera hin.)

Die Rückenfigur kann auch Nachdenklichkeit konnotieren, wie etwa in Fritz Langs *CLASH BY NIGHT* (USA 1952), in dem die von

6 Die Abkehr aus Scham findet sich nicht nur im klassischen Hollywood, sondern auch in anderen Filmkulturen. *XIAO CHENG ZHI CHUN* (SPRING IN A SMALL TOWN, Fu Mei, CN 1948) wäre ein Beispiel aus der klassischen Epoche des chinesischen Kinos. Auffällig oft kommt sie in den Filmen von Satyajit Ray und von Mizoguchi Kenji vor. Eine ähnliche gelagerte Rückenfigur erwähnt Adachi-Rabe (2002, 180, Fn35) für eine Szene aus *ABE ICHIZOKU* (Kumagai Hisatora, J 1938).



2-3 Barbara Stanwyck als Rückenfigur in Fritz Langs *CLASH BY NIGHT* (USA 1952)

Barbara Stanwyck gespielte Figur, mit sich selbst und ihrem Schicksal hadernnd, wiederholt aus einem Fenster aufs Meer hinaus blickt (Abb. 2 & 3). Hier werden Erinnerungen zur semantisch allerdings weniger konkretisierten *Frau am Fenster* von Friedrich geweckt. In solchen Fällen wird nicht nur der Gesichtsausdruck verborgen, auch die Sicht auf die von den Figuren erblickte Landschaft ist durch die zentrierten, kontemplativen Rückenfiguren verstellt.

Anders ist dies, wenn die Rückenfigur als eine Art «Stellvertreter» fungiert, mit der die Zuschauerinnen gemeinsam auf ein in einer entfernten Bildebene stattfindendes Ereignis blicken. (Mit einem kunsttheoretischen Begriff ließe sich auch von «Repoussoir-Figuren» sprechen.) Bekannt ist diese Funktion vor allem aus Schuss/Gegenschuss-Situationen, für die jedoch meistens gilt, dass die Aufmerksamkeit vom Rücken weg auf die frontal gefilmte (im allgemeinen sprechende, seltener zuhörende) Figur gelenkt wird.⁷ Diese Stellvertreter- oder Repoussoir-Rückenfigur kommt oft zum Einsatz, wenn gezeigt werden soll, dass eine Person etwas Bestimmtes sieht. Sie ist dann das funktionale Äquivalent zur häufigeren Point-of-View-Konstruktion (vgl. Branigan 2007 [1984]), wirkt aber weniger subjektivierend. So funktioniert etwa die Rückenfigur in *PETER IBBETSON* (Henry Hathaway, USA 1935) in dem Moment, als der Herzog von Towers seine Vermutung bestätigt sieht, dass die Herzogin ein Liebesverhältnis mit dem Architekten eingegangen ist (Abb. 4).

Rückenfiguren haben auch ein großes enigmatisches Potenzial, da mit ihrer Hilfe gezielt die Identität einer Figur verborgen werden

7 Zudem wird im Gegenschnitt jeweils die Frontalität wieder rekonstituiert, weswegen Rückenfiguren im Schuss/Gegenschuss-Verfahren kaum über die sonst für sie typischen Merkmale verfügen; sie bleiben voll ins klassische Bildregime integriert (vgl. Bordwell 1985a, 52).



4 PETER IBBETSON (Henry Hathaway, USA 1935)



5 THE SPIRAL STAIRCASE (Robert Siodmak, USA 1945).

kann. Ein Beispiel dafür liefert eine Sequenz zu Beginn von *THE SPIRAL STAIRCASE* (Robert Siodmak, USA 1945). Nachdem in den ersten Filmminuten etabliert wurde, dass ein Frauenmörder sein Unwesen treibt, von dem uns aber nur ein aus einem Kleiderschrank herausblickendes Auge gezeigt wurde, sehen wir nun das Hausmädchen Helen (Dorothy McGuire) auf dem Weg zu dem Anwesen, in dem sie für die bettlägerige Mrs. Warren sorgt. Ein plötzlich einsetzendes Gewitter verdunkelt den Himmel, und als sie das Grundstück erreicht, tritt hinter einem Baum der vermeintliche Mörder hervor (Abb. 5).

Die Rückenfigur, die auch in weiteren Einstellungen zu sehen ist, verstärkt dessen Unheimlichkeit – und verheimlicht seine Identität. Schon nach dem ersten Mord hatte der den Fall untersuchende Constable auf die Frage nach dem Mörder geantwortet: «Who he is I don't know. Somebody in this town. Somebody we all know, somebody we see every day. Might be me, might be you.» In der Folge streut der Film wohl dosierte Fingerzeige auf mögliche Täter, so dass nach und nach alle männlichen Figuren, die Zutritt zum Anwesen haben, unter Verdacht geraten. Am deutlichsten sind jedoch die Hinweise auf Stephen, einen der beiden Söhne von Mrs. Warren. Nicht nur wird er am unsympathischsten gezeichnet, hat Matsch an den Schuhen und verschweigt dem Constable, draußen gewesen zu sein; auch verschiedene ostentative Rückenaufnahmen lassen ihn verdächtig erscheinen (vgl. Abb. 6–8) – ungerechtfertigterweise, wie sich später herausstellt. Neben der Verheimlichung der Identität des Mörders dient die Rückenfigur hier also auch dem Auslegen einer falschen Fährte.

Bemerkenswert sind die Rückenfiguren in *DOUBLE INDEMNITY* (Billy Wilder, USA 1944). In den ersten Einstellungen sehen wir Walter Neff (Fred MacMurray) von hinten (Abb. 9), wie er sich ins Büro der

Versicherungsanstalt schleppt, um dort sein Geständnis zu dem Fall abzulegen, den uns der Film schildern wird. Diese Rückenaufnahmen, die zunächst eigentümlich unmotiviert wirken, erhalten erst retrospektiv Bedeutung. Sie greifen auf ein Motiv vor, das an einem der dramaturgischen Höhepunkte des Films eine zentrale Rolle spielt. In der 55. Filmminute humpelt Neff, als Mr. Dietrichson verkleidet, den er mithilfe von dessen Ehefrau (Barbara Stanwyck) kurz zuvor ermordet hat, durch den Zug zur hinteren Plattform (Abb. 10). Er hat den Plan, dort vom Zug zu springen und den Leichnam auf den Gleisen zu platzieren, um einen Unfall vorzutäuschen. Widrigerweise sitzt jedoch jemand auf der Plattform, dem Neff den Rücken zuwenden muss, um nicht erkannt zu werden. Die Szene ist klassisch in Frontalansichten aufgelöst, mit einem Establishing Shot (Abb. 11), dann alternierenden Aufnahmen von Neff und dem Fremden. Für einen kurzen Moment sehen wir Neff jedoch aus dessen optischer Perspektive (Abb. 12). Diese Einstellung folgt einerseits dem Hollywood-typischen Prinzip der Redundanz, das für größtmögliche Verständlichkeit sorgt. Narrationslogisch ist sie jedoch erstaunlich. Die ganze Geschichte geht ja von Neffs Geständnis aus und ist entsprechend aus seiner Perspektive erzählt,⁸ die Filmbilder und -töne sind als Audiovisualisierungen seines Berichts zu verstehen. Eine PoV-Einstellung aus Sicht des Fremden würde eine deutliche Paralepse darstellen (im Sinn von Genette 1998 [1972], 139). Alternativ könnte man die Einstellung, dann



6-8

8 Sie ist dennoch nicht konsequent intern fokalisiert, weil die Erzählsituation von der Handlungssituation abweicht; der Erzähler Neff gibt uns an manchen Stellen mehr Informationen als die Figur Neff zum jeweiligen Zeitpunkt hat. (Ich danke Matthias Brütsch für diese Präzisierung.)



9-12

der Erzählperspektive entsprechend, nicht als genuinen, sondern als imaginierten PoV-Shot interpretieren: als Blick, den Neff in seinem Rücken spürt.⁹

Ein Spiel mit der Idee der unbekanntenen Identität von Rückenfiguren treibt auch der Anfang von *PHANTOM LADY* (Robert Siodmak, USA 1944).¹⁰ In der ersten Einstellung bekommen wir zunächst nur den Hinterkopf der titelgebenden Dame zu sehen (Abb. 13). Geleitet ist damit Doppelpes: Zum einen wird das Motiv des extravaganten Huts eingeführt, der im Laufe des Films zentrale Bedeutung gewinnen wird. Zum anderen deutet dies auf die seltsame Mischung aus An- und Abwesenheit von Rückenfiguren hin, ihren ephemeren, geisterhaften Charakter. Wir wissen, vom Titel gepräged, sofort, dass diese Figur die ‚phantom lady‘ ist.¹¹

9 Im Drehbuch ist noch keine PoV-Einstellung vorgesehen (vgl. Wilder 2000, 67f).

10 Auf diese Rückenfigur, wie auch auf jene aus *DOUBLE INDEMNITY*, hat mich dankenswerterweise Matthias Wittmann aufmerksam gemacht. Es sei allerdings angemerkt, dass das Beispiel auf der Grenze zum sogenannten ‚verlorenen Profil‘ liegt – so werden in der Kunstwissenschaft Figurendarstellungen in Dreiviertelansicht von hinten bezeichnet. Der Übergang zwischen verlorenem Profil und Rückenfigur ist fließend; die Demarkation hängt von den jeweiligen Definitionskriterien ab.

11 Ich bin längst nicht auf alle möglichen narrativen Motivierungen im klassischen Film eingegangen. So werden Rückenfiguren oft, in *sight-gag*-Strukturen integriert, humoristisch eingesetzt (vgl. Kirsten 2012). Auch sind sie manchmal im klassischen Sinn



13 PHANTOM LADY
(Robert Siodmak,
USA 1944).

Die Rückenfigur im filmischen Modernismus

Wie eine Reminiszenz oder Reverenz an die erste Einstellung von PHANTOM LADY wirkt der Beginn von Jean-Luc Godards *VIVRE SA VIE* (F 1962). Nach einer linken Profilansicht, einer frontalen Einstellung (im sogenannten *mug-shot framing*, Bordwell 1997, 25f), dann einem Profil von der anderen Seite (mit denen Godard Kadrierungsmöglichkeiten vorführt, die er nicht wählen wird), sehen wir Anna Karina in einer langen Einstellung, an einer Bar stehend, von hinten (Abb. 14). Der gewichtige Unterschied zu PHANTOM LADY besteht da-

realistisch motiviert, so wenn die von hinten gezeigten Personen auch im Alltag üblicherweise aus dieser Position zu sehen sind. Beispiele wären Dirigenten, die vor einem Orchester stehen und dem Publikum den Rücken zuwenden, oder zum Pinkeln am Wegesrand stehende Männer (im klassischen Hollywoodfilm allerdings selten). Schließlich ist auch auf Rückenfiguren zu verweisen, deren Vorkommen extratextuelle Ursachen hat. So beschreibt Bordwell (1985, 52) den kuriosen Fall von *SARATOGA* (Jack Conway, USA 1937): Nach dem plötzlichen Tod der Hauptdarstellerin Jean Harlow musste eine andere Schauspielerin einspringen, die aber nur mit abgewandtem Gesicht gezeigt wurde: «In those scenes, Harlow was replaced by a double who never faces the camera, resulting in the odd phenomenon of having no portrayal of the heroine's expressions during climactic moments of the action» (ibid.).



14–17 Jean-Luc
Godards *VIVRE SA
VIE* (F 1962).

rin, dass Godard nicht anschließend Kamera und Figur in Bewegung setzt, dann eine weitere Figur den Raum betreten lässt, um schließlich eine klassische Szenenauflösung zu wählen. Vielmehr bleibt die Kamera über eineinhalb Minuten auf Karinas Rücken, dann wird auf eine Einstellung geschnitten, die uns die nächste Rückenfigur zeigt: ihren Gesprächspartner Paul, der neben ihr steht (Abb. 15). Diese Einstellung wird eine halbe Minute gehalten, dann erfolgt ein Schnitt zurück auf die erste Kadrierung, mit leicht verschobenem Kamerawinkel (Abb. 16); nach vierzig Sekunden wieder auf seinen Rücken, nach dreißig Sekunden wieder auf ihren usw. Auch die folgende Szene am Flipper-tisch, noch im gleichen Lokal, besteht aus einer langen Einstellung mit Rückenfiguren und «verlorenen Profilen» (Abb. 17). In der gesamten ersten Sequenz sehen wir kein Gesicht länger als einige Sekunden. In diesen Anfangsbildern aus *VIVRE SA VIE* liegt eine besondere Spannung, da das Begehren der Zuschauerinnen, die Figuren von vorne zu sehen, keine Erfüllung findet. Die Spannung nimmt langsam zu, da der erwartete Umschnitt auf eines der Gesichter immer länger hinausgezögert wird, bis die unorthodoxen Perspektiven schließlich als Strukturmerkmal und Stilmittel erkannt werden.

Die Filmtheoretikerin Siew Hwa Beh sieht hier eine «Ästhetik des Bruchstückhaften, eine Ästhetik des Unbehagens» am Werk; die erste Einstellung «entfremde» uns unmittelbar (1976 [1972], 183). Die-

ses Gefühl der Ent- oder besser Verfremdung hängt zum Einen mit der schieren Ungewöhnlichkeit einer solchen Kadrierung, zum Anderen wohl mit der Unsichtbarkeit der sprechenden Mänder zusammen.¹² An diesen Einstellungen, besonders jenen von Pauls Rücken (ihren Mund erkennt man immerhin unscharf im Spiegel) zeigt sich der von Daney beschriebene «ambivalente, rätselhafte» Charakter der «voice through», also von sprechenden Personen, deren Sprechorgan man nicht sieht. Mit Michel Chion lässt sich sagen, dass solche Figuren «halbakusmatisch» bleiben;¹³ mit Susan Sontag, dass hier die «Trennung von Wort und Bild, die im ganzen Film durchgehalten wird» (1982 [1964], 270), eine erste Ausgestaltung erfährt. Die von Sontag genannte Dissoziierung von «gesehenem» und «gehörtem Material» widerspricht deren Synchronisierung im klassischen Regime zum Zweck der Kohärenzillusion der Diegese; sie tendiert sogar dahin, den solcher Kohärenz noch vorgängigen «Realitätseindruck» zu unterlaufen.¹⁴

In gewissem Sinn sind die Rückenfiguren aus *VIVRE SA VIE* auch die Rückseite der im klassischen Film dominierenden Darstellungsweise und führen vor, was die radikale Abkehr vom Frontalitätsprinzip ausrichten kann. Sie sind keine momenthaften Abweichungen vom ansonsten dominanten Prinzip der Frontalität, vor dessen Folie sie eine bestimmte Bedeutung bekommen, sondern erkennen dieses Prinzip selbst nicht mehr an und markieren sich – ostentativ – als Bruch mit diesem. Ihre Funktion ist entsprechend völlig anderer Ordnung als die der klassischen Rückenfiguren.

Das Hervorheben eines a priori narrativ dysfunktionalen Einsatzes von Rückenfiguren ist keineswegs das einzige Mittel modernistischer Ostentation. Eine antinaturalistische Choreografie der Figuren, wie in Kurosawas *SANJURO* (vgl. Kirsten 2012), minimalisiertes, theatrales

12 Mittel der Verfremdung finden sich auch auf der Tonebene. Schon für die Musik im Vorspann gilt, was Susan Sontag für den ganzen Film konstatiert: «Der Rhythmus von *VIVRE SA VIE* ist durch ein ständig sich wiederholendes Innehalten und Neuansetzen gekennzeichnet» (1982 [1964], 270). Auch der Dialog irritiert durch Iteration und Momente der Selbstreflexion: Nana (Anna Karina) wiederholt viermal, in unterschiedlicher Betonung, die rhetorische Frage «Qu'est-ce ça peut te faire?», wie bei einer Probe. Kurz darauf, nachdem sie seine Aussage «Je ne suis pas méchant, moi, Nana, je suis triste» in «Je ne suis pas triste, moi, Paul, je suis méchante» verdreht hat, antwortet Paul: «Ne dis pas n'importe quoi. On n'est pas au théâtre»

13 «Es gibt also halbakusmatische Wesen oder nur partiell entakusmatisierte, wenn man von einer Person, die spricht, den Mund noch nicht gesehen hat, man nur ihre Hand, ihren Rücken, ihre Füße, ihren Nacken etc. sieht» (Chion 1996 [1982], 57).

14 Zumindest wenn man mit Roger Odin (2000, 20) und Matthias Brütsch (2011, 177) davon ausgeht, dass die Bild/Ton-Synchronisation eine der wichtigsten Determinanten des Realitätseindrucks ist.

Set-Design, besonders exponierte oder stark reduzierte Farbgebung, manieriertes oder scheinbar «schlechtes» Schauspiel, direkte Kamera-Adressierungen, planimetrische Kompositionen, systematische Dekardierungen (vgl. Aumont 2007 [1989], 143–151) und parametrische Stilistiken: all dies kann zu einem der Haupteffekte der modernistischen Zurschaustellung beitragen, der darin besteht, dass die Handlungswelt sich als künstlich erzeugte präsentiert. Erzielt wird dieser Effekt hauptsächlich dadurch, dass Techniken, die im klassischen Regime für Ausnahmesituationen und Subjektivierungen oder andere bestimmte Zwecke reserviert bleiben, auf den gesamten Film erstreckt und so zum Strukturmerkmal werden.¹⁵ Mehr oder weniger explizit finden sich damit in den Filmen Hinweise auf ihre Gemachtheit und das «Kunstwollen» ihrer Regisseure. Die spezifische Spannung der modernistischen Filmbildlichkeit, die auch im Einsatz der Rückenfiguren zum Ausdruck kommt, besteht zwischen der *vorgeführten* Welt und dem durch die Exponierung der Mittel stets *mitgeführten* Verweis auf die eigene Performanz.

Rückenfigur und Realismus

Auch im klassischen Kino finden sich mitunter Bilder – und in manchen Genres wie dem Musical und der Komödie häufiger als in anderen –, die in diesem Sinn «modernistische» Tendenzen aufweisen. Es gibt jedoch auch Einstellungen, die weder in der klassischen noch in der modernistischen Darstellungsweise ganz aufzugehen scheinen. Auch dies lässt sich am Einsatz von Rückenfiguren veranschaulichen. Ein gutes Beispiel liefert *ON THE WATERFRONT* (Elia Kazan, USA 1954). Nach einer klassisch mit semifrontalen Figuren komponierten Einstellung (Abb. 18) wird in der übernächsten Einstellung eine Gruppe gezeigt, in der eine der zentralen Figuren (der Vater des eben ermordeten Dockarbeiters) der Kamera den Rücken zuwendet (Abb. 19). Diese Rückenfigur wirkt jedoch weder klassisch noch modernistisch motiviert, sondern entspricht eher einem Zug ins Naturalistische, der überhaupt den ganzen Film mit seinem Einsatz von Laiendarstellern, Originalschauplätzen und der Situierung im Arbeiterklasse-Milieu auszeichnet (vgl. Braudy 2005).

¹⁵ Pier Paolo Pasolini bezeichnet diesen Sachverhalt als «indirekte freie subjektive Perspektive» (1983 [1965]); vgl. in diesem Zusammenhang besonders seine Analysen zu *IL DESERTO ROSSO* (Michelangelo Antonioni, I 1964), *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* (Bernardo Bertolucci, I 1964) und den frühen Werken Godards (*ibid.*, 66–75).



18–19 ON THE WATERFRONT (Elia Kazan, USA 1954)

Einen frühen Vorläufer findet Kazans Film in D.W. Griffiths *HIS TRUST* (USA 1910), in dem die Protagonistin, während sie ihr brennendes Haus beobachtet, von hinten aufgenommen ist (vgl. Abb. 5 in Kirsten 2012). Die Schauspielerin stellt die Erfahrung des Verlusts nicht mimisch dar, sondern allein über Gesten und Körperhaltung. Nach Tom Gunning kommt hier der Einfluss naturalistischer Inszenierungsweisen beim Theater zur Geltung (1991, 228).¹⁶ Roberta E. Pearson, die den Übergang vom «histrionic» zum «verisimilar code» im Schauspiel der frühen Griffith-Filme analysiert, beschreibt eine ähnliche Art der Darstellung für *THE GOD WITHIN* (USA 1912) und stellt sie ebenso in die Tradition des naturalistischen Dramas (vgl. 1992, 46).

Die Idee, dass die Schauspieler nicht unbedingt das Publikum adressieren sollten, geht mindestens auf August Strindberg zurück, der sich im 1888 geschriebenen Vorwort zur Erstausgabe seines *Fräulein Julie* entsprechend äußert. Er schreibt dort, er habe die Anweisung gegeben, den Tisch im Bühnenbild schräg zu stellen, «um die Schauspieler zu veranlassen, «en face» und in halbem Profil zu spielen, wenn sie am Tisch einander gegenüber sitzen». Zum Publikum hin zu sprechen, bezeichnet er als «Unsitte, die mit Recht oder Unrecht «Bekannte begrüßen» genannt wird». Weiter schreibt er:

Es ist nicht mein Traum, eine ganze wichtige Szene hindurch den Rücken des Schauspielers zu sehen, aber ich habe den lebhaften Wunsch, daß sich entscheidende Szenen nicht vor dem Souffleurkasten wie beifallheischende Duette abspielen, sondern ich möchte sie am angegebenen Platz in der betreffenden Situation haben (Strindberg 1966 [1888], 71).

16 Gunning nennt mit *THE AWAKENING* (USA 1909) und *SWORDS AND HEARTS* (USA 1911) noch zwei weitere Filme Griffiths, in denen Rückenfiguren prominent zum Einsatz kommen. Daniel Wiegand hat mich außerdem auf *AND A LITTLE CHILD SHALL LEAD THEM* (USA 1909) aufmerksam gemacht.

20–21 Marlon
Brandos Rücken
in ON THE WATER-
FRONT.



Hier findet sich also eine Art des Schauspiels, bei dem die Darstellerinnen um einer realistischen Wirkung willen eine Position einnehmen sollen, die nicht immer eine ideale Sicht bietet und bei der sie mitunter dem Publikum den Rücken kehren können, schon vom Autor des Stücks vorweggenommen.

Vermittelt über die Schauspieltheorien Stanislawskis, die durch Lee Strasberg eine Aktualisierung im Group Theatre und im Actor's Studio erfuhren, zieht James Naremore in *Acting in the Cinema* eine Linie von dieser naturalistischen Schauspieltradition zu Marlon Brandos Spiel in ON THE WATERFRONT. In einer auf die oben beschriebene Szene folgenden Sequenz, in der das Verhältnis der Figur zum Boss der korrupten Gewerkschaft etabliert wird, wird Brando fast in jeder Einstellung von hinten gefilmt (Abb. 20 & 21): «[H]e turns his back to the camera and leans against the pool table, playing most of the scene from a «weak» position typical of naturalistic drama» (Naremore 1988, 208).¹⁷

Bemerkenswerterweise konvergiert dieses vom naturalistischen Theater stammende Inszenierungsprinzip mit vergleichbaren Bildprinzipien der realistischen Malerei des 19. Jahrhunderts. Beispiele liefern Gemälde von Gustave Courbet, François Millet, Gustave Caillebotte, Adolph Menzel, Thomas Eakins oder Ilya Repin. Gegenüber früheren Rückenfiguren in der Geschichte der Malerei verschiebt sich deren Funktion im Realismus. Anders als bei Caspar David Friedrich befinden sich die Rückenfiguren bei Courbet und den anderen Realisten nie im Fluchtpunkt oder auf einer der Linien des Goldenen Schnitts (vgl. Busch 2006), sondern wirken, wenn auch mehr oder we-

¹⁷ Daneben bekommt durch die zentrale Anordnung des breiten Rückens auch die Körperlichkeit Brandos eine besondere Präsenz. Vergleichbar ist diese Inszenierung mit der von Emil Jannings in einigen seiner Filme; auch seine breiten Schultern und üppige Physis werden mitunter prägnant mit Rückenansichten in Szene gesetzt, beispielsweise zu Beginn von VARIÉTÉ (Ewald André Dupont, D 1925) und an anderen prominenten Stellen im gleichen Film sowie in DER LETZTE MANN (Friedrich Wilhelm Murnau, D 1924). (Dank an Evelyn Echle für den Hinweis.)



22 links:
Gustave Courbet:
*Les cribieuses de
blé* (1855).

23 rechts:
François Millet:
Frau beim Brotbacken (1854).

niger zentral, eher arbiträr im Bildraum verteilt. Auch werden sie selten ganz von hinten gezeigt, sondern lediglich zu Dreivierteln oder Vierfünfteln; in manchen Fällen handelt es sich eher um «verlorene Profile» als um genuine Rückenfiguren. In Gemälden wie *Les casseurs des pierres* (1849), *L'après-dîner à Ornans* (1849) oder *Les cribieuses de blé* (1855; Abb. 22), die Situationen aus dem Alltag einfacher Leute darstellen – wie die Arbeit im Steinbruch oder das gemeinsame Musizieren nach dem Abendessen –, gehören die Rückenfiguren und «verlorenen Profile» zu jenen Stilelementen, mit denen der Schritt zu einer enthierarchisierten, alltäglich-realistischen Ansicht vollzogen wird.

Die Figuren sind tendenziell anonymisiert und werden als VertreterInnen ihrer Klasse und ihres Milieus vertieft in die für sie typischen Tätigkeiten gezeigt. Ihr Anblick ist scheinbar zufällig, entspricht jedenfalls keinem idealen Beobachterstandpunkt, sondern eher einem realweltlich kontingenten.¹⁸ (Die Steinecklopfen könnten aus einer vorbeifahrenden Kutsche gesehen worden sein: ein «Schnappschuss» nicht nur *avant la lettre*, sondern auch *avant la technique*.) Ähnliches kann von Millet's *Frau beim Brotbacken* (1854; Abb. 23), dem *Waldarbeiter beim Holzsägen* (ca. 1850–52), und anderen seiner Werke gesagt werden. Selbstverständlich sind auch diese «realistischen» Ansichten nichts als Effekte, Ergebnisse eines bestimmten Stils, aber eben eines Stils, der im Sinne

18 Der gleiche Effekt ergibt sich auch bei nach vorn gebeugten Figuren, wie den Säerinnen in Millet's berühmtestem Gemälde *Des glaneuses* (1857) oder bei Gustave Caillebottes *Les rabeurs de parquet* (1875) und *Canotiers ramant sur l'Yerres* (1877).

des Realismus-Eindrucks mit einigen als besonders künstlich empfundenen Konventionen bricht (vgl. Nochlin 1971, 51ff).¹⁹

Im neueren filmischen Realismus haben besonders Jean-Pierre und Luc Dardenne die Rückenfigur zu einiger Prominenz gebracht. Im Unterschied zu den statischen Rückenfiguren der realistischen Malerei, aber auch im Vergleich zu den erwähnten klassischen und modernistischen Beispielen werden sie dort stark dynamisiert. In *ROSETTA* (B/F 1999), dem ersten Film, in dem die Regisseure gezielt mit diesem Stilmittel arbeiten, gibt es keine Einstellung, in der nicht sowohl die Hauptfigur als auch die Kamera in Bewegung sind. Mit Ausnahme einiger Bilder zu Beginn wird die Figur selten *nur* von hinten gefilmt. Oft folgt die Kamera Rosetta zunächst, bis diese stehen bleibt, und schwenkt dann um sie herum und zeigt sie von schräg vorne; oder Rosetta ist zuerst von vorn zu sehen, um dann an der Kamera vorbei zu laufen, die ihr nun folgt.

Einer der wichtigsten Plot Points des Films, der Moment, in dem Rosetta ihren einzigen Freund verrät, um an seinen Job zu kommen, ist beispielsweise so aufgelöst: Zunächst folgt die Kamera Rosetta auf ihrem Weg zum Büro des Chefs (Abb. 24a). An ihr vorbei bewegt sie sich auf das Fenster in der Tür zu, hinter dem er zu sehen ist (Abb. 24b); die Kamera schwenkt auf ihr beobachtendes Gesicht (Abb. 24c), dann zurück aufs Fenster. Rosetta bewegt sich durch den Bildkader von der rechten auf die linke Seite, klopft an und tritt ein. Zunächst steht sie noch mit dem Rücken zur Kamera (Abb. 24d), wendet sich dann um, als er in den Vordergrund tritt, und damit der Kamera zu (Abb. 24e).

Es handelt sich hier, wie bei den anderen längeren Einstellungen des Films, um eine durchgeplante und geprobte Choreografie, die aber den Anschein von dokumentarischer Spontaneität behält. Sie erzeugt den Eindruck, die Erzählinstanz (in Form der Kamera) folge Rosetta stets

¹⁹ Als Vorläufer dieser neuen Sichtweise können einige niederländische Gemälde des 17. Jahrhunderts gelten, die ihrerseits häufig als ‚realistisch‘ charakterisiert werden (vgl. Alpers 1985 [1983]). Es gibt jedoch auch verschiedene Autorinnen, die den mimetischen Charakter der holländischen Malerei bestreiten und dagegen ihren Symbolwert betonen; vgl. jüngst Hammer-Tugendhat 2009. Betrachtet man verschiedene Rückenfiguren dieser Epoche, so weisen sie in ganz unterschiedliche Richtungen, nehmen zum Teil die in Kontemplation versunkenen Personen Friedrichs, zum Teil die realistischen Ansichten vorweg. In manchen Bildern, so jenen, die Frauen bei der Lektüre eines Briefs oder eines Buchs zeigen, mischen sich beide Register. In anderen wird auch auf das Motiv der Abkehr aus Scham vorgegriffen (etwa in Georg Willes Stich *Die väterliche Ermahnung* nach Gerard Ter Borch, 1765), das später im Film zum Stereotyp geworden ist. Für weitere Funktionen von Rückenfiguren aus der Blütezeit der niederländischen Malerei vgl. Wilks 2005, 32–38.



24a–e Rosetta
(B/F 1999)

nur, ohne zu wissen, was als Nächstes geschieht, als delegiere sie «einen Teil ihrer diskursiven Autorität an die fiktionale Figur als authentifizierende Erzählinstanz» (Tröhler 2006, 168). Diese Form der Bildgestaltung wirkt sich unmittelbar auf die narrative Perspektive aus. Die Zuschauerin bekommt weniger Information vermittelt, als dem Wissensstand und dem aktuellen Erleben der Figur entspricht. Deutlich wird dieses Prinzip besonders in Einstellungen, die Rosetta als Beobachterin eines Ereignisses zeigen, das selbst entweder gar nicht ins Bild kommt oder aus einem Blickwinkel, aus dem wir weniger sehen als sie – eine «externe Okularisierung» im Sinn von Markus Kuhn (2011, 128).

Während man üblicherweise davon ausgeht, dass extern fokalisierte Erzählungen eher zu einer Distanzierung führen, da die Handlungsmotivationen für die Leserinnen/Zuschauerinnen unverständlich bleiben und deshalb auch emotional nicht nachvollzogen werden können, schafft die von Luc Dardenne beschriebene «Spannung des Geheimnisses» eine besondere Form der Involvierung. Wir wissen und sehen zwar stets weniger als die Figur, sind aber bildlogisch (gewissermaßen sogar somatisch) durch die sie begleitende Kamera eng an sie gebun-

den²⁰ – und verfolgen die Geschichte möglicherweise gerade aufgrund unseres informationellen Defizits noch gebannter, als dies bei größerer Wissenskongruenz der Fall wäre.

Der «somatische Realismus» (Lie 2006) der Dardenne-Brüder mit seiner Engführung von extern fokalisierender Erzähllogik und konsequenter Bindung der Kamera an eine Figur hat in den letzten Jahren einige Nachahmer gefunden. In Filmen wie *FISH TANK* (Andrea Arnold, GB 2009), *EL ARBOL* (Carlos Serrano Azcona, MEX/SP 2009) oder *V SUBBOTU (AN EINEM SAMSTAG)* (Alexander Mindadze, RUS/D/UKR 2011) werden die Protagonisten über den gesamten Film (und einen vergleichsweise kurzen diegetischen Zeitraum) von der Kamera begleitet. Für *DER RÄUBER* (Benjamin Heisenberg, D/AT 2010) gilt in eingeschränktem Maß dasselbe. In all diesen Fällen wird die Dynamik der Filme von Figuren dominiert, die zu Fuß von einem Ort zum anderen laufen. Daraus ergeben sich jeweils immer wieder dynamische Rückenfiguren.

Einstellungen mit Rückenfiguren und verlorenen Profilen tauchen jedoch ebenso in Filmen realistischer Tendenz auf, die sich anderer Darstellungstechniken bedienen, wenn etwa die Kamera vorwiegend statisch bleibt, wie in manchen Werken des «post-sozialistischen Realismus» der Sechsten Generation in China (vgl. McGrath 2009), so *ZHANTAI (PLATFORM)* (Jia Zhangke, CN/HK/J/F 2000) oder *ANYANGDE GUER (THE ORPHAN OF ANYANG)* (Wang Chao CN 2001) (vgl. Kirsten 2011 & 2012). Zu nennen wären mit *DAYAREH (DER KREIS)* (IRAN 2000) und *TALA-YE SORKH (CRIMSON GOLD)* (IRAN 2003) auch zwei Filme von Jafar Panahi, in denen realistisch motivierte Rückenfiguren eine Rolle spielen.

In all diesen Filmen sind die Rückenfiguren stärker präsent als in *ON THE WATERFRONT*, bei dem sie sich auf eine Sequenz sowie einzelne weitere Einstellungen beschränken. In allen ist auch der Naturalismus der *Mise en scène*, der in Kazans Film noch vergleichsweise schwach ausgeprägt war, konsequenter ausgeführt. Dies lässt sich beispielsweise am Umgang mit der Lichtsetzung beobachten, die in *ON THE WATERFRONT* dem Standard der Hollywoodproduktion entspricht. Die neueren realistischen Filme sind dagegen einem Ideal rein diegetischen Lichts (Brinckmann 2007, 79–81) verpflichtet, so dass in Szenen, die

20 In den Termini von Murray Smith (1995, 142–165) lässt sich sagen, dass unsere raum-zeitliche Anbindung (*spatio-temporal attachment*) an die Figuren eng und exklusiv ist, während wir kaum subjektiven Zugang (*subjective access*) bekommen. (Dank an Matthias Brütsch für diesen Hinweis!)

abends oder in schwach beleuchteten Räumen spielen, aufgrund zu dunkler Bildbereiche Zonen der Unsichtbarkeit entstehen.²¹

Ausgehend von diesen Beobachtungen lässt sich ein dritter, *realistischer* Darstellungsmodus profilieren, bei dem weder die Zurschaustellung der Diegese noch die ihres Artefaktcharakters im Vordergrund steht. Vielmehr verweisen bewusst und iterativ eingesetzte Rückenansichten und rein diegetisches Licht im Kontext naturalistischer Mise en Scène und anthropomorpher Kamera auf die scheinbar paradoxe Figur einer antiostentativen Ostentation – oder einer ostentativen Antiostentation. Die Sicht auf die Handlungswelt wird limitiert und parzelliert und dabei eine Einschränkung narrativer Klarheit in Kauf genommen, um einem «realistischeren» Blick auf die Welt zu entsprechen. Anders gesagt: in dieser Zurschaustellung der filmischen Welt (und der ihres vermeintlich realistischen Charakters) werden Begrenzungen der Sichtbarkeit installiert, die ihrerseits als realistisch motiviert erscheinen. In Anlehnung an Arthur Danto (2006 [1979], 136) könnte man sagen: Nicht nur die gezeigte *Welt* soll realistisch wirken, sondern zugleich die *Weise*, diese Welt zu sehen.

Ich habe versucht zu zeigen, wie die Funktion von Rückenfiguren variiert, je nachdem, ob sie im Kontext eher klassischer, modernistischer oder realistischer Bildkomposition auftreten. Im klassischen Film heben sie sich von der Norm (semi-)frontal gestalteter Einstellungen ab und haben meistens einen recht eindeutig bestimmbar Sinn; im filmischen Modernismus können sie selbst zu einem Struktur- und Stilmittel werden; in der realistischen Ästhetik schließlich konnotieren sie eine «alltäglichere» Sicht auf die Welt. In allen Fällen birgt die Rückenfigur eine Bildspannung, die sich auf die jeweilige ästhetische Grundtendenz, zu der ihre Gestaltungsweise wiederum beiträgt, rückführen lässt.

Es ist jedoch zu betonen, dass sich bei weitem nicht alle filmischen Rückenfiguren klar *einer* ästhetischen Tendenz zuordnen lassen. An

21 Die Beobachtung, es gebe im realistischen Film nur diegetisches Licht, argumentiert rezeptionslogisch. Mit der von Brinckmann (ibid., 75) referierten Unterscheidung John Altons zwischen *lighting for quantity* (das «nur dazu dient, genügend Licht zu erzeugen») und *lighting for quality* (das «für die Orientierung der Zuschauer im Raum, für Perspektive und Tiefenillusion, für Atmosphäre und Stimmung sowie für ästhetische Werte» sorgt) lässt sich dies auch produktionslogisch formulieren: In vielen der genannten Filme, aber auch einigen anderen, z.B. KINATAY (Brillante Mendoza, PH/F 2009), entfällt Letzteres fast ganz, und in manchen Momenten schafft selbst Ersteres nicht genug *quantity*. Das heißt nicht, dass nur mit «natürlichen» Lichtquellen gearbeitet würde; oft ist aber auch genau das der Fall.

Filmen wie Antonionis *CRONACA DI UN AMORE* (I 1950) oder Mizoguchis *OYÛ-SAMA* (*MISS OYU, J* 1951) und ihrem dynamischen Einsatz von Rückenfiguren ließe sich zeigen, wie sich die unterschiedlichen Register überlagern und wie sie ihre Spannung(en) gerade aus der hybriden Motivierung ihrer Bildkomposition beziehen.

Literatur

- Adachi-Rabe, Kayo (2002) Unsichtbarer Tod. Mori Ôgais GESCHLECHT DER ABE in der Verfilmung von Kumagai Hisatora. Versuch einer Neubewertung [<http://edoc.hu-berlin.de/japonica-hu/6/adachi-rabe-kayo-167/PDF/adachi-rabe.pdf>].
- Alpers, Svetlana (1985) *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln: Dumont.
- Aumont, Jacques (2010) *Le cinéma et la mise en scène* [2006]. Paris: Armand Colin.
- Bonitzer, Pascal (2011) Dekadrierungen. In: *montage AV* 20,2 (in diesem Heft).
- Bordwell, David (1985) The Classical Hollywood Style. In: Ders./Staiger, Janet/Thompson, Kristin (1988) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960* [1985]. London: Routledge, S. 1–84.
- (1997) Modelle der Raumin szenierung im zeitgenössischen europäischen Kino. In: *Zeit, Schnitt, Raum*. Hg. v. Andreas Rost. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, S. 17–42.
- Branigan, Edward (2007) Die Point-of-View-Struktur [engl. 1984]. In: *Montage AV* 16,1, S. 45–70.
- Braudy, Leo (2005) *On the Waterfront*. London: BFI.
- Brinckmann, Christine N. (2007) Diegetisches und nondiegetisches Licht. In: *Montage AV* 16,2, S. 70–91.
- Brütsch, Matthias (2011) *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*. Marburg: Schüren.
- Busch, Werner (2006) Friedrichs Bildverständnis. In: *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik* [Ausstellungskatalog]. München: Hirmer, S. 32–47.
- Chion, Michel (1996) Das akusmatische Wesen. Magie und Kraft der Stimme im Kino [frz. 1982]. In: *Meteor*, Nr. 6, S. 48–58.
- Daney, Serge (1977) L'orgue et l'aspirateur (La voix off et quelques autres). In: *Cahiers du cinéma* 279/280, S. 19–27.
- Danto, Arthur (2006) Bewegte Bilder [engl. 1979]. In: *Philosophie des Films. Grundlagentexte*. Hg. v. Dimitri Liebsch. Paderborn: Mentis, S. 111–137.
- von Einem, Herbert von (1940) Ein Vorläufer Caspar David Friedrichs? In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 7, S. 156–166.

- Flückiger, Barbara (2001) *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren.
- Gunning, Tom (1991) *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Hammer-Tugendhat, Daniela (2009) *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Kessler, Frank (1998) Lesbare Körper. In: *Kintop 7 (Stummes Spiel, sprechende Gesten)*, S. 15–28.
- Kirsten, Guido (2011) ANYANGDE GUER (THE ORPHAN OF ANYANG) und der postsozialistische Realismus der Sechsten Generation. In: *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution. Theorien und Analysen*. Hg. v. Karl Sierek & Guido Kirsten. Marburg: Schüren, S. 317–333.
- (2012) Figuren im filmischen Raum. Anthropozentrische Anordnungen, stilisiertes Staging und realistische Rückseiten. In: *Film als Raumkunst. Historische Perspektiven und aktuelle Methoden*. Hg. v. Regine Prange, Henning Engelke & Ralf Michael Fischer. Marburg: Schüren (in Vorb.).
- Koch, Margarete (1965) *Die Rückenfigur im Bild von der Antike bis zu Giotto*. Recklinghausen: Bongers.
- Krüger, Klaus (1995) Der Blick ins Innere des Bildes. Ästhetische Illusion bei Gerhard Richter. In: *Pantheon* 53, S. 149–166.
- Kuhn, Markus (2011) *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin/New York: De Gruyter.
- Lie, Sulgie (2006) Politisches Körperkino: Rosetta. In: *Medien Zeit Zeichen. Beiträge des 19. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Hg. Christian Hissnauer & Andreas Jahn-Sudmann. Marburg: Schüren, S. 93–99.
- von Lüttichau, Mario-Andreas (2006) Rückenfigur. In: *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*. [Ausstellungskatalog.] München: Hirmer, S. 226–229.
- McGrath, Jason (2009) *Postsocialist Modernity. Chinese Cinema, Literature, and Criticism in the Market Age*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Naremore, James (1988) *Acting in the Cinema*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Nochlin, Linda (1971) *Realism*. Harmondsworth: Penguin.
- Odin, Roger (2000) *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck.
- Pasolini, Pier Paolo (1983) Das «Kino der Poesie» [ital. 1965]. In: *Pier Paolo Pasolini* (2. Aufl.). Hg. v. Peter W. Jansen & Wolfram Schütte. München/Wien: Hanser, S. 49–77.
- Pearson, Roberta E. (1992) *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

- Plantinga, Carl (2004) Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film [engl. 1999]. In: *Montage AV* 13,2, S. 6–27.
- Prange, Regine (1989) Reflexion und Vision im Werk Caspar David Friedrichs. Zum Verhältnis von Fläche und Raum. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 34,2, S. 280–310.
- (2010) Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien. Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur. In: *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Hg. v. Verena Krieger & Rachel Mader. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 125–167.
- Rzucidlo, Ewelian (1997) *Caspar David Friedrich und Wahrnehmung. Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild*. Münster: LIT-Verlag.
- Siew Hwa Bei (1976) VIVRE SA VIE [1972]. In: *Movies and Methods* (I). Hg. v. Bill Nichols. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 180–185.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- (2005) Wer hat Angst vor Charles Darwin? Die Filmkunst im Zeitalter der Evolution. In: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Hg. v. Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz, Alexandra Schneider & Margrit Tröhler. Marburg: Schüren, S. 289–312.
- Sontag, Susan (1982) Godards VIVRE SA VIE [engl. 1964]. In: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 267–278.
- Strindberg, August (1966) Vorwort zur Erstausgabe [schwed. 1888]. In: Ders.: *Fräulein Julie. Ein naturalistisches Trauerspiel*. Stuttgart: Reclam, S. 57–72.
- Sugiyama, Akane (2007) *Wanderer unter dem Regenbogen. Die Rückenfigur Caspar David Friedrichs* (Diss., FU Berlin) [<http://bit.ly/w0bHoF>]
- Tröhler, Margrit (2006) Eine Kamera mit Händen und Füßen. Die Faszination der Authentizität, die (Un-)Lust des Affiziertseins und der pragmatische Status der (Unterhaltungs-)Bilder von Wirklichkeit. In: *Unterhaltung. Konzepte – Formen – Wirkungen*. Hg. v. Brigitte Frizzoni & Ingrid Tomkowiak. Zürich: Chronos, S. 155–172.
- Wilder, Billy (2000) *Double Indemnity. Screenplay by Billy Wilder & Raymond Chandler*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Wilks, Guntram (2005) *Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahre*. Marburg: Tectum.

Un/reine Sichtbarkeit

oder: Wer hat Angst vor Kot, Blut, Urin?

Fabienne Liptay

Über die Entstehung der *Drip Paintings* soll der Kunstkritiker Thomas Craven abfällig bemerkt haben, dass Jackson Pollock die Farbe literarisch getrunken und dann von einer Leiter auf die am Boden liegende Leinwand gepinkelt habe (Naifeh/Smith 1989, 631). Diese Assoziation wird noch in die Biografie des Künstlers zurückprojiziert, wenn es heißt, Pollock habe die Inspiration zu seinen Gemälden bei einem Ausflug auf dem Cherry Creek Canyon gewonnen, wo er als Kind zusah, wie sein Vater in Mustern auf einen flachen Felsen in der Sonne urinierte (ibid., 101 u. 541). In dieser expliziten Weise wurde Pollocks Maltechnik später von Andy Warhol interpretiert, der in seinen *Oxidation Paintings* (1977/78) mit Urin auf Kupfermetallfarbe «malte».

Rosalind Krauss bemängelt, dass die klassische modernistische Rezeption Pollocks diese Körperspur in seinen Werken getilgt habe. Ihre



1 Jackson Pollock, *One (Number 31)*, 1950, Öl und Emailfarbe auf Leinwand, 269,5 x 530,8 cm.

2 Andy Warhol,
Oxidation Painting,
1978, Mixed media auf Kupfermetallfarbe auf Leinwand, 198 x 519,5 cm.



Kritik gilt dabei in erster Linie ihrem Lehrer Clement Greenberg, der Pollocks Malerei gereinigt und in den Rang sublimer Kunst gehoben habe, indem er sie vom Boden, wo sie entstanden waren, an die Wand des Museums transferierte. In dieser Vertikalen hätten sich die *Drip Paintings* in rein optische Erscheinungen verwandelt, die ihre abstoßende sinnliche Qualität einbüßen:

Clem's mission was [...] to lift the paintings Pollock made from off the ground where he'd made them, and onto the wall. Because it was only on the wall that they joined themselves to tradition, to culture, to convention. It was in that location and at that angle to gravity that they became "painting." [...] The vertical is not, then, just a neutral axis, a dimension. It is a pledge, a promise, a momentum, a narrative. To stand upright is to attain to a peculiar form of vision: the optical; and to gain this vision is to sublimate, to raise up, to purify (Krauss 1993b, 244 u. 246).

Unabhängig davon, welcher dieser kunstkritischen Positionen man zuneigt, wird man zugeben können, dass Pollocks Gemälde beide Sichtweisen zulassen. Ihre kontroverse Rezeption ist das Ergebnis einer den Bildern inhärenten Doppelstruktur, die sich zwischen horizontalen und vertikalen, körperlichen und optischen, materialen und formalen Wahrnehmungsqualitäten aufspannt. Die folgenden Gedanken zur un/reinen Sichtbarkeit sind dem Versuch geschuldet, diese vieldimensionale Bildspannung begrifflich so zu fassen, dass sie über den Rahmen Pollocks hinausweist. In einer sehr grundsätzlichen Weise lässt sie sich überall dort beobachten, wo der unmittelbar sinnliche Eindruck die bloße Augenscheinlichkeit des Bildes durchstreicht – wo das Bild in einem transgressiven Akt die Grenzen des Sichtbaren überschreitet, um den Betrachter zu berühren, zu verletzen, zu treffen.

Reine Sichtbarkeit

Natürlich waren die Zuschauer im Indischen Salon des Grand Café in Paris nicht aufgesprungen, als Lumières Zug ihnen auf der Leinwand entgegenkam – wie es die Mythengeschichte der Kinematographie erzählt (vgl. Loiperdinger 1996; Bottomore 1999). Sie wussten, dass der Zug auf der Leinwand sie nicht überrollen würde, so wie kein vernünftiger Mensch verleitet wäre, die Gemälde Pollocks oder Warhols mit der Museumstoilette zu verwechseln. Von wirklichen Dingen, die nicht nur gesehen, sondern auch gerochen, geschmeckt, gehört, berührt werden können, unterscheiden sich Bilder dadurch, dass sie – wie Lambert Wiesing formuliert – vom «Ballast einer anhängenden Substanz» (2008, 15f) befreit sind:

Die Gegenstände des Bildes haben keine Substanz, sie sind Phantome. Die Wirklichkeit wird durch ein Bild gehäutet: Man mag auf einem Bild einen noch so schweren Gegenstand sehen: Er ist nicht schwer – und ein Bild der Nordsee ist nicht naß, und ein Bild der Sonne ist nicht warm. Zur Wirklichkeit des Bildes gibt es nur einen Zugang: *hinsehen* (ibid., 162).

Von dieser Prämisse ausgehend, gelangt Wiesing zu einer formalen Bestimmung der Bilder als «Entmaterialisierungen, welche einen Gegenstand in reine Sichtbarkeit transformieren» (ibid., 15). Und er führt dieses Ideal reiner Sichtbarkeit zurück auf die Kunstphilosophie Konrad Fiedlers, die er als Antizipation abstrakter Malerei im 20. Jahrhundert liest. Zwar hatte Fiedler seine Gedanken noch an gegenständlichen Werken, wiederholt an den Bildern des befreundeten Deutsch-Römers Hans von Marées illustriert. Doch verwirklicht sich die von ihm beschriebene Autonomie des Bildes, das «nur um seiner Sichtbarkeit willen» (Fiedler 1991, 209) hervorgebracht wird, besonders eindrücklich dort, wo sich die Kunst vom Auftrag der Repräsentation befreit.

Wiesing verfolgt die reine Sichtbarkeit von der suprematistischen Malerei Malewitschs bis zu den digitalen Bildern des Cyberspace, und er spürt sie als Diskursfigur bei Béla Balázs auf, der in *Der sichtbare Mensch* (1924) für die Autonomie des Films eintritt.¹ Entschiedener noch bekennt sich Balázs in seinem zweiten Filmbuch *Der Geist des*

1 «Wenn der Film eine eigene Kunst mit eigener Ästhetik sein soll, dann hat er sich von allen anderen Künsten zu unterscheiden. Das Spezielle ist das Wesen und die Berechtigung jeder Erscheinung, und das Spezielle ist durch seine Verschiedenheit am besten darzustellen. So wollen wir nun die Filmkunst abgrenzen von ihren Nachbargebieten und damit ihre Autonomie erweisen» (Balázs 2001a, 24).

Films (1930) zu einem Kino, das die Dinge in ein «rein optisches Erlebnis» (Balázs 2001b, 86) verwandelt, ihre objektive Existenz dabei gänzlich im Bildeindruck aufhebt; sie sind nunmehr «bloße Erscheinung, nicht anders wie eine Vision» (ibid., 87). Wie Fiedler, der die vollständige Ablösung von der Welt als Voraussetzung dachte, damit das Bild «als eine andere Form des Seins» (Fiedler 1991, 189) an ihre Stelle treten kann, ersinnt auch Balázs ein Bild, das in keiner Verbindung mehr zu einer außerkünstlerischen Realität steht: «Das Bild selbst ist die Wirklichkeit, die wir erleben, und es gibt kein Dahinter, keine bildjenseitige, konkrete Gegenständlichkeit» (Balázs 2001b, 87). Balázs weiß um den Preis der reinen Filmkunst, die sich «in keiner Weise mehr auf einen Lebenssinn bezieht», doch er verteidigt ihr Streben nach Autonomie als Bahnung eines Weges, auf dem der Film «seine fruchtbarsten Werte» findet (ibid., 70).

Im Kunstdiskurs der Moderne avancierte die Reinheit zu einer mächtigen rhetorischen Formel. Sie durchzieht die Schriften Clement Greenbergs, des wohl einflussreichsten Kunstkritikers des 20. Jahrhunderts, der die Reinheit zum Bestimmungsmerkmal moderner Kunst erklärte. In seinem programmatischen Aufsatz *Towards a Newer Laocoon* (1940) heißt es, die Kunst habe «eine in der Geschichte unserer Kultur beispiellose Reinheit» erlangt, indem sie sich auf die Besonderheiten des jeweiligen Mediums radikal beschränkte (Greenberg 1997a, 71). Im Falle der Malerei bestehen diese Beschränkungen in der geometrischen Form des Bildträgers, in den Eigenschaften der Pigmente, vor allem aber in der planen Bildfläche, die sich der Illusionierung eines perspektivischen Raums widersetzt. Das gemalte Bild sollte so weit verflachen, bis es mit der materiellen Oberfläche der Leinwand zusammenfällt. Dieses Programm einer reinen Malerei wird in Greenbergs bekanntestem Aufsatz *Modernist Painting* (1960) zu einer allgemeinen Theorie der Moderne ausgestaltet, die normative Kriterien zur Beurteilung von Kunst enthält:

Es wurde bald deutlich, daß der eigene und eigentliche Gegenstandsbe-
reich jeder einzelnen Kunst genau das ist, was ausschließlich in dem Wesen
ihres jeweiligen Mediums angelegt ist. Die Aufgabe der Selbstkritik war es
folglich, aus den spezifischen Effekten einer Kunst all jenes herauszufiltern,
was eventuell auch von dem Medium einer anderen Kunst – oder an das
Medium einer anderen Kunst – entliehen werden könnte. So würden die
einzelnen Künste «gereinigt» und könnten in ihrer «Reinheit» die Garantie
für ihre Qualitätsmaßstäbe und ihre Eigenständigkeit finden. «Reinheit» be-
deutete Selbstdefinition, und das Unternehmen der Selbstkritik wurde in
den Künsten zu einer rigorosen Selbstdefinition (Greenberg 1997b, 267).

Die Kontinuität im Denken, die diese im Abstand von zwei Jahrzehnten verfassten Texte aufweisen, ist von einer Radikalisierung mancher Thesen geprägt. Die sinnliche Ansprache des Betrachters, die Greenberg anfänglich von der Kunst forderte,² wird später exklusiv auf den Augensinn reduziert, bis die Begegnung mit dem Gemälde zu einer ausschließlich visuellen Erfahrung zusammenschrumpft. Die bildende Kunst solle sich auf das beschränken, «was in der visuellen Erfahrung gegeben ist, und sich auf nichts beziehen, was in einer anderen Art von Erfahrung gründet» (Greenberg 1997b, 274).³ Die Forderung nach Reinheit wird dabei sehr deutlich vom Gegenstand der Betrachtung auf den Betrachter selbst übertragen, dessen Sinne sich den Künsten entsprechend zu entmischen und zu spezialisieren haben. So reduziert Greenberg die sinnliche Wirkung der bildenden Kunst auf ihre Sichtbarkeit, während er die physische Präsenz der wahrgenommenen Dinge in seiner Argumentation zurückdrängt (vgl. Lüdeking 1997, 22). Die sinnliche Ansprache verschiebt sich dadurch in Richtung einer geradezu sterilen Form der Sichtbarkeit, die von jeglicher Einmischung der übrigen Sinne, vom Schmutz taktiler, auditiver, olfaktorischer und gustatorischer Eindrücke freigehalten werden soll.

Schmutzbilder

Die Reinheit ist nicht weniger als ein moralischer Imperativ der ästhetischen Moderne (vgl. Cheetham 1991; Raverty 2005), dessen Hege- monie den Widerspruch provozierte. In der Folge haben die visuellen Künste eindrucksvolle Schmutzbilder hervorgebracht, die gegen den dominanten Reinheitsdiskurs der Moderne aufbegehrten (vgl. Fayet 2003a; Fayet 2003b; Tecklenburg 2006; Malinar/Vöhler 2009; Wagner 2010). Man denke nur an die Hervorbringungen der Abject Art, der

- 2 In seinen Überlegungen zum «neueren Laokoon» heißt es: «Um die Identität einer Kunst wiederherzustellen, muß die Opazität ihres Mediums betont werden. In den bildenden Künsten entdeckt man die Physikalität des Mediums; daher sind reine Malerei und reine Skulptur vor allem bestrebt, den Betrachter auf eine physische Weise anzusprechen» (Greenberg 1997a, 72).
- 3 Weiter steht dort: «Die neueste abstrakte Malerei versucht, die impressionistische Forderung zu erfüllen, daß eine Kunst, die ausschließlich und essentiell bildlich ist, sich allein auf die optische Sinneswahrnehmung berufen soll.» Greenbergs Forderung ist vor dem Hintergrund der Befürchtungen zu sehen, er habe durch sein ausdrückliches Interesse an der Materialität der Malerei, am sujetlosen Tatsächlichen, ungewollt den Weg für die Abschaffung des Staffeleibildes geebnet, die sich dort abzeichnete, wo eine jüngere Künstlergeneration der 1960er Jahre ihre Werke immer mehr gewöhnlichen physischen Objekten annäherte.

das Whitney Museum in New York eine skandalträchtige Ausstellung widmete (vgl. Whitney Museum of American Art 1993): an das *Menstruation Bathroom* (1972), das Judy Chicago in einem Haus in Hollywood eingerichtet hatte, an Andres Serranos Fotografie *Piss Christ* (1987), die ein im Urin des Künstlers schwimmendes Plastikkrucifix zeigt, oder an John Millers unbetitelt Pappmaché-Skulptur (1988), in der vermutlich nicht nur die Kritiker einen «three-foot mound of excrement» (Cembalest 1993, 57) erkannten.

Die Provokation der Bilder erschöpft sich durchaus nicht in der Beleidigung der Sinne. Mit dem Begriff der Abjektion hatte Julia Kristeva alle Formen der Verwerfung bezeichnet, durch die sich das Subjekt als Eigenes im Unterschied zum Anderen definiert. Materialien und Substanzen sind in dieser Perspektive nicht aufgrund bestimmter Eigenschaften eklig, sondern erzeugen Ekel, weil sie die empfindlichen Grenzen des Subjekts berühren.⁴ «Verwerfungen» meinen in dieser Perspektive nicht nur eine unwillkürliche körperliche Abwehr, sondern lassen sich auch auf soziale, politische und kulturelle Ausschlüsse übertragen. «It is [...] not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite» (Kristeva 1982, 4). Kristeva beruft sich dabei auf Mary Douglas, die in ihrer ethnologischen Studie *Purity and Danger* (1966) die These vorgebracht hatte, dass Schmutz an sich nicht existiert, sondern erst durch diskursive Ordnungen und Klassifikationen hervorgebracht werde. Vorstellungen der Verunreinigung figurieren dabei als «Analogien [...], die eine allgemeine Sicht der sozialen Ordnung zum Ausdruck bringen sollen» (Douglas 1985, 14).

Zeitgleich zur Abject Art zeichnete sich auch im westlichen Kino eine forcierte Hinwendung zum Schmutzigen, Obszönen und Abstoßenden ab, um neue Erfahrungspotenziale des Kinos freizusetzen.

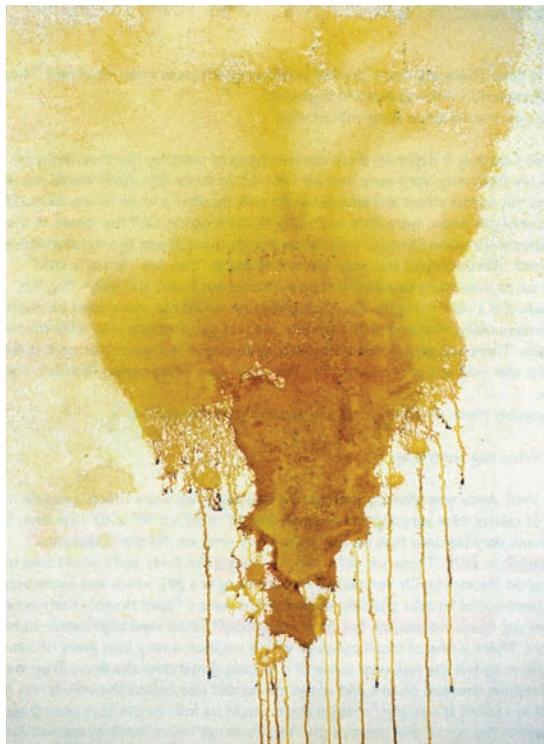
4 Auf die von Rosalind Krauss stark gemachte Unterscheidung zwischen den Begriffen *abject* (nach Kristeva) und *informe* (nach Bataille) sei hier nur verwiesen (vgl. Bois et al. 1994; Krauss 1996; Sedofsky 1996). An diese Unterscheidung war ein Methodenstreit um die Frage nach der angemessenen Interpretation von Kunst geknüpft. Der Begriff des *informe* diene dabei der Verteidigung einer formal-strukturalistischen Herangehensweise, die sich von den inhaltistischen Konzeptionen des Abjekten unterscheiden sollte. In ihrem Buch *The Optical Unconscious* schlägt Krauss vor, das *informe* als das zu verstehen, «what form itself creates, as logic acting logically to act against itself within itself, from producing a heterologic. Let us think it not as the opposite of form but as a possibility working at the heart of form, to erode it from within» (Krauss 1993b, 167). Krauss (1993a) kritisierte in diesem Kontext unter anderem Laura Mulveys (1991) feministische Lektüre der «bulimie pictures» von Cindy Sherman (vgl. Rebentisch 1987).

Rückblickend betrachtet Hermann Kappelhoff die Periode des Kinos der 1960er und 1970er Jahre als «eine permanente Attacke auf die Grenzen zwischen den erlaubten und den verbotenen, den sauberen und den schmutzigen Bildern» (2009, 279), die dem Ziel diene, das Feld der visuellen Kultur des Films neu zu vermessen und grundlegend umzustrukturieren.⁵ Auf der Suche nach Darstellungstechniken, die eine existentielle Erfahrung visualisieren sollen, dringt ein junger Kunststudent in Pier Paolo Pasolinis *TEOREMA* (I 1968) immer weiter in die Abstraktion vor, bis er auf ein am Boden liegendes Bild uriniert und die Farbe schließlich direkt aus dem Eimer auf die Leinwand gießt. Verschiedentlich wird diese Szene, die Pollocks Maltechnik aufgreift, als eine Inspirationsquelle für die «Piss Paintings» von Warhol angeführt.⁶

Sie ist aber auch Ausdruck von Pasolinis eigener Anstrengung, eine künstlerische Form zu finden, der mit interesselosem Wohlgefallen nicht mehr zu begegnen ist, weil sie den Betrachter, auch in politischer Absicht, erschüttert und verletzt. In diesem Sinn sind auch die Grenzüberschreitungen zu verstehen, mit denen Pasolini in *SALÓ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA* (I 1975) aufwartet, darunter ein Festmahl der Exkremente, die in Silbergeschirr an weiß gedeckten Tafeln serviert werden. Zu nennen sind nicht zuletzt die Provokationen der Wiener Aktionisten, die gezielt die Konfrontation mit staatlichen Autoritäten suchten

- 5 So ist beispielsweise die berüchtigte Szene aus John Waters' *PINK FLAMINGO* (USA 1972), in welcher der Transvestit Divine in der Rolle der «filthiest person alive» eine Handvoll Hundekot in den Mund nimmt, unbedingt vor dem Hintergrund einer breiteren Strömung anzusehen, der auch Werke der bildenden Kunst angehören. Der an den Zuschauer gerichtete Hinweis, dass das, was er zu sehen bekommt, «a real thing» sei, adressiert dabei die Programmatik, welche die transgressive Lust am Schmutz begründet: das Anliegen, das Phantasma reiner Sichtbarkeit zu überwinden und den Bildern die Erdschwere realer Körperlichkeit zurückzugeben. Natürlich kommen einem auch zahlreiche Beispiele aus dem jüngeren Kino in den Sinn, die im Gedächtnis haften bleiben, weil sie nach wie vor Ausnahmen darstellen: vom demütigenden Verzehr von Hundekot (in *THE COOK THE THIEF HIS WIFE & HER LOVER*, F/GB 1989) über den unfreiwilligen Sturz ins Plumpsklo (in *SLUMDOG MILLIONAIRE*, GB 2008) bis zum immersiven Eintauchen in die öffentliche Toilette (in *TRAINSPOTTING*, GB 1996). Die Darstellungen abjekter Handlungen im Kino sind äußerst heterogen und variieren im Tonfall zwischen dem Komödiantischen und dem Subversiven. Überlegungen zu einer Systematik «fäkaler Ordnungen» im Kino finden sich bei Wulff 2001.
- 6 Über die Entstehung der Idee zu den «Piss Paintings» schreibt Bob Colacello in seiner Warhol-Biografie: «I'm pretty sure that the Piss Paintings idea came from friends telling him about what went on at the Toilet, reinforced perhaps by the punks peeing at his Paris opening. He was also aware of the scene in the 1968 Pasolini movie, *Teorema*, where an aspiring artist pisses on his paintings. 'It's a parody of Jackson Pollock,' he told me, referring to rumors that Pollock would urinate on a canvas before delivering it to a dealer or client he didn't like» (1990, 342).

3 Andy Warhol,
Piss Painting,
1978, Urin auf
Gipsgrund auf
Leinwand, 101,6
x 76,2 cm.



4 *TEOREMA*, Pier
Paolo Pasolini, I
1968.



und den ausscheidenden, besudelten, geschändeten Körper zum Politikum machten. Zu den denkwürdigen Filmen, in denen ihre Aktionen festgehalten wurden, gehören etwa Otto Mühls *SODOMA* (1970, 16mm), der eine äußerst verstörende Szene der Koprophagie enthält, oder Kurt Krens *16/67 20. SEPTEMBER* (1967, 16mm), der auch unter dem Titel «The Eating, Drinking, Pissing and Shitting Film» bekannt

ist und Günter Brus bei diesen Tätigkeiten zeigt. Unverkennbar verfolgen diese Akte auch die Absicht, die bürgerliche Gesellschaft mit zensiertem Begehren, unterdrückter Aggression und verdrängter Schuld zu konfrontieren. So hat Amos Vogel von der öffentlichen Defäkation im Wiener Aktionismus als Angriff auf die herrschende Ordnung gesprochen, «die Gewalt und Völkermord billigt, den Körper und seine Funktionen jedoch verleugnet» (2000, 284).⁷

Kunst aus Abfall und Dreck, aus Exkrementen und Körpersekreten ist mitunter mehr als nur eine lustvoll infantile Provokation,⁸ welche die Rüge irgendeiner Autorität, sei dies die der konservativen Kunstkritik, der Kirche oder des Staats, bereits einkalkuliert. Sie ist – wie Winfried Menninghaus in seiner Theoriegeschichte des Ekels darlegt – vor allem der Versuch, in einer Überschreitung der Grenzen des Ästhetischen zu einer realen Erfahrung vorzudringen. Der Kunst wird das Vermögen zugesprochen, «die Mauer der kulturellen Formationen, auch die der eigenen Medialität, zugunsten einer Präsenz der ‹Sache selbst› bzw. ‹der Natur› zu durchbrechen» (Menninghaus 2002, 564). Wo dies gelingt, bestätigen die Akte der Überschreitung noch die ihnen zugrunde liegenden Grenzen und bestärken die «unerhört verschleißfesten Ekel-Tabus, die zugleich eine rein innerästhetische Betrachtung verhindern» (ibid., 565). Das, was als Ästhetisches am Kunstwerk wahrgenommen wird, tritt in einen merkwürdigen Kontrast zur Präsenz des Realen.

Besonders anschaulich wird dieser Kontrast in den Ekelbildern, die Cindy Sherman in den Fotografien der Serie *Molding Foods* in den 1980er Jahren präsentiert. Wie Pollocks *Drip Paintings* betonen sie die Horizontale (vgl. Krauss 1993a), richten den Blick auf den Boden, wo sich Essbares und Verdorbenes, Natürliches und Künstliches, Lebendiges und Totes bis zur Unkenntlichkeit vermischt. Es sind bewusste Konkretisierungen malerischer Abstraktion, die Sherman in diesen Fotografien sucht, wenn sie den «falschen Effekt abstrakter Malerei» zum Ausgangspunkt nimmt, um die abstoßende Wirkung, welche die Bilder beim näheren Hinsehen entfalten, umso effektvoller vorzubereiten.

7 Amos Vogel bespricht in seinem Buch eine Reihe weiterer Filme, die in den Motivkreis des Abjekten fallen, darunter so unterschiedliche Produktionen wie Otmar Bauers *OTMAR BAUER ZEIGT* (BRD 1970), in dem sich der Aktionskünstler, bekleidet mit Anzug und Krawatte, auf einem Küchentisch übergibt und das Erbrochene wieder zu essen versucht, oder Wim Wenders' *IM LAUF DER ZEIT* (BRD 1976), der Rüdiger Vogler beim Defäkieren am Elbufer zeigt (2000, 220f u. 288f).

8 Über diese Perspektive hinaus zielen auch die Überlegungen Hal Fosters, wenn er fragt: «Is this, then, the option that abject art offers us – Oedipal naughtiness or infantile perversion? To act dirty with the secret wish to be spanked [...]?» (1996a, 118).



5 Cindy Sherman, *Untitled*, #235, 1987/1990, Farbe, 228,6 x 152,4 cm.

Die Fotografien sollten «einen penetranten Geruch expressiver Malerei vortäuschen, dann aber mit dem konfrontieren, was ich fotografiert habe, Schimmel, Blut, Erbrochenes und Verfaultes» (Sherman zit. n. Dumont/Dickhoff 1995, 56). Ihre ästhetische Ambivalenz lässt sie zu tückischen Vexierbildern werden, die den Eindruck reiner Abstraktionen erwecken, um ihn auf denkbar radikale Weise zu durchkreuzen. Es sind Beiträge zur Entsublimierung der Kunst, die das Bild mit dem Ballast einer anhängenden Substanz beschweren, um es in «unreine Sichtbarkeit» zu transformieren – nicht indem sie Schmutz abbilden, sondern indem sie über den vermeintlich «höchsten» Sinn des Sehens gezielt auch die anderen, «niederen» Sinne adressieren. Es zeichnet sich hier bereits ab, dass die unreine Sichtbarkeit weniger eine Eigenschaft bestimmter Bildmotive als vielmehr eine Relation zwischen Bild und Betrachter meint. Sie bezeichnet die Involvierung des Zuschauerleibs,

der mit dem konfrontiert wird, was er auch im Sinne einer sozialen Handlung verworfen, weggeschmissen, ausgeschieden hat.

Dirty Protest

Selten sind das Reine und das Unreine in eine so spannungsvolle Koexistenz gebracht worden wie in Steve McQueens *HUNGER* (GB 2008), einem Film über das nordirische Maze Prison zur Zeit des von Bobby Sands angeführten Hungerstreiks, angesichts dessen in der Kritik von «painterly purity» (Ebert 2009, o.S.) ebenso wie von einem «visceral assault on the senses» (Buckle 2010, o.S.) die Rede war. Der Versuch, die Nursichtbarkeit der Bilder auszustellen und zugleich zu überschreiten, zeigt sich hier in einer Radikalität, die dem Film eine Sonderstellung im zeitgenössischen Kino verleiht. Der visuelle Stil, den der britische Videokünstler und Turnerpreisträger⁹ McQueen für sein Spielfilmdebüt¹⁰ wählt, favorisiert lange und kontemplative Einstellungen, die immer auch ihre Autonomie gegenüber der narrativen Montage behaupten. Jedes dieser Tableaux will noch im Fluss der Erzählung *für sich* betrachtet werden. Hatte sich McQueen in seinen Film- und Videoarbeiten für das Museum häufig einer Bildästhetik bedient, die als dokumentarisch beschrieben wurde (Demos 2005, 65), so betont er in seinem Kinofilm das Arrangierte der Bilder. Die formale Strenge der visuellen Komposition, der wohlüberlegten Kadrierungen und geordneten Szenenfolgen kaschiert an keiner Stelle, dass es sich um eine kunstvolle Inszenierung handelt.

Der wortkarge, beinahe mit Stummheit geschlagene Film macht wenig Mitteilung von den politischen Umständen, die die dargestellten Ereignisse ausgelöst und begleitet haben. Eine verknappte Darstellung muss hier genügen: Mit dem Ausbruch der blutigen Unruhen im Jahre 1968 und der Inhaftierung republikanischer Aktivisten stieg die Zahl der Häftlinge in den nordirischen Gefängnissen beträchtlich an. Infolge von Protesten wurde ihnen 1972 noch der Sonderstatus politischer Gefangener zugestanden, der sie von der Pflicht befreite, eine Gefängnisuniform zu tragen und Gefängnisarbeit zu verrichten. Als die wachsende Zahl der politischen Gefangenen jedoch die Legitimität der britischen Politik und Justiz in Nordirland zunehmend infrage stellte, wurde

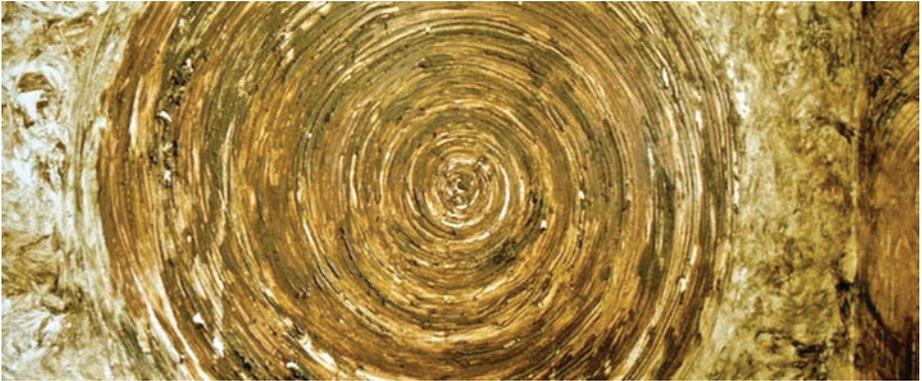
9 Steve McQueen erhielt den Turner Prize des Jahres 1999 für seine Videoinstallation *DEADPAN* (1997), worin er eine Szene aus Buster Keatons *STEAMBOAT BILL JR.* (USA 1928) variiert.

10 Der Film wurde in Cannes mit der *Caméra d'Or*, dem Preis für den besten Debütfilm, ausgezeichnet.

der sogenannte *Special Category Status* abgeschafft, so dass alle nordirischen Aktivisten, die man nach dem 1. März 1976 verurteilte, als gewöhnliche Kriminelle behandelt und öffentlich adressiert wurden. Bis zu den Hungerstreiks im Jahre 1981, die im Zentrum des Films stehen, erstreckte sich eine mehrjährige Phase von Protesten der politischen Aktivisten gegen die Kriminalisierung, in denen ihr Körper zu einer symbolischen Matrix des Widerstands avancierte. Am Beginn der Proteste stand die Verweigerung der Gefängniskleidung, die den Unterschied zwischen den politischen und allen anderen Gefangenen einebnen sollte. Nackt und nur provisorisch in eine Decke gehüllt, wurde dieser Unterschied von den republikanischen Häftlingen sichtbar verteidigt, die darin – wie ein ehemaliger Gefangener berichtet – ein unverwechselbares Merkmal ihres Sonderstatus ausprägten: «We had a status symbol. We had the blanket and we were naked. That became our badge, our blanket. We became known as the Blanketmen. By eighteen months we had already won that much. The whole system knew that we had taken our stand» (zit. n. Feldman 1991, 160). Was hier als Ausprägung eines Statussymbols beschrieben wird, beruht auf einem Akt der Resignifikation, bei der die mit Scham und Niedrigkeit behaftete Nacktheit in ein offensives Zeichen des Widerstands umgewandelt wird.

Auf die widerständige Nacktheit der Blanketmen reagierten die Aufseher mit verschärften Sanktionen, indem sie die Macht des «zwingenden Blicks» am Körper der Gefangenen bis unter die Haut exerzierten. In den Waschräumen wurde den Häftlingen zeitweise nur ein einziges Handtuch gestattet, das sie, um sich abzutrocknen, unter den Blicken der Aufseher von den Hüften nehmen mussten. Auf den Waschstreik, den sie daraufhin antraten, folgten in einer grausamen Logik der Überbietung demütigende Leibesvisitationen, darunter auch Durchsuchungen des Darms mit einem Spiegel, die den Gefangenen drohten, wann immer sie die Zelle verließen, um zur Toilette zu gehen. Als sie sich fortan weigerten, die Toilette aufzusuchen, war der Weg für den *dirty protest* geebnet, der schockierende Ausmaße annahm, als das Gefängnispersonal die Fenster verriegelte, durch welche die Gefangenen ihren Kot entsorgt hatten, und den Urin, der in die Gänge abgelassen wurde, unter den Türen durch in die Zellen zurückschüttete. Das großflächige Verschmieren auf den Wänden blieb als einzige Möglichkeit, die Exkremente in irgendeiner Weise zu beseitigen.

Wer sich dieses zeitgeschichtlichen Stoffes im Kino annimmt, darf keine verschämten oder allzu diskreten Kamerablicke auf das Geschehen werfen, sondern muss die Zustände in ihrem schockierenden Ausmaß konfrontieren. McQueen tut dies zumal in drastischen Nahaufnahmen



auf kotbeschnutzte Wände, verfallende Essensreste und offene Wunden oder auf die vom Dreck angelockten Fliegen und Maden, die über Hände und Gesichter der Schlafenden kriechen. Aber es sind gerade diese Nahblicke, in denen die Bilder die Schwere physischer Realität zumindest vorübergehend abstreifen, etwa wenn sich die flächig fotografierten Zellmauern und Bettlaken scheinbar in weiße Leinwände verwandeln, auf denen die Flecken wie abstrakte Malerei anmuten. Wer einen genauen Blick riskiert, wird erstaunt feststellen, dass es sich bei den Schmierereien an den Wänden um pastos aufgetragene Farbe in Braun- und Weißtönen handelt. Einmal fokussiert die Kamera sogar ein skatologisches Gemälde, das in säuberlichen Kreisbewegungen gearbeitet ist, so dass die Reinigung der Zelle mit einem Dampfstrahl der Ausradierung eines Kunstwerks gleichkommt. Eine Weißblende vollendet die Arbeit einer Reinigungskraft, die zuvor noch das Visier des Schutzanzugs hochgeklappt hatte, um das Bild ratlos zu bestaunen. In diesem Moment erfüllt die Figur eine Stellvertreterfunktion für den Betrachter, der sich verunsichert fragt, ob er es mit Kot oder mit Kunst zu tun hat.

In diesen Bildern interpretiert McQueen die Gefangenen als politisch motivierte «Action Painters», die Exkrement in ein künstlerisches Ausdrucksmedium zwischen Schrift und Bild verwandelten. Tatsächlich wurden die Schmutzmalereien an den Wänden des Maze Prison auch als Farbgrund benutzt, in den geheime Botschaften geritzt wurden, so wie der Darm oder die Mundhöhle als Verstecke für Briefe mit winziger Schrift dienen. Im Laufe der Zeit hatten sich zahlreiche Zellwände in Tafeln verwandelt, in die sich die Erfahrungen und das Wissen der Häftlinge mit skatologischer Schrift einschrieben.¹¹ Um

6 HUNGER, Steve
McQueen, GB
2008.

11 Allen Feldman hat die Zellen der H-Blocks als historische Membran beschrieben, in

über die Köpfe der Wächter hinweg zu kommunizieren und die architektonisch erzwungene Isolation aufzubrechen, eigneten sich die Gefangenen auf diese Weise Gälisch an, das als «language of purification» zudem in besonderer Weise geeignet war, um Schmutz in Sprache zu verwandeln und die Körper damit symbolisch zu reinigen. Diese Verwandlung des Körpers in Schrift grundiert noch die Nahrungsverweigerung, die in einer intimen Beziehung zum Schreiben steht. Angesichts der beachtlichen Textproduktion der Hungerstreikenden will es Maud Ellmann regelrecht so scheinen, als habe die Prosa das Fleisch ihrer Verfasser ausgezehrt (1994, 43 u. 151). Es ist diese Diskursivität des Körpers, die McQueen an der Geschichte Bobby Sands' in besonderer Weise interessierte: «the whole idea that this person, in order to be heard, stopped eating, the whole idea that he got louder through refraining to eat» (zit. n. Dollar 2009, o.S.).¹²

Wiederholt kontrastiert McQueen die dunkle Farbigkeit der Exkremente mit reinem Weiß. Geradezu emblematisch wirkt eine wiederholte Einstellung, die einen Gefängniswärter, breitbeinig aufgestellt und rauchend, vor einer schneebedeckten Ziegelsteinmauer zeigt, während feine Flocken vom Himmel schweben. In Großaufnahme ist zu sehen, wie eine dieser Schneeflocken auf seine blutig geschlagenen Fingerknöchel fällt und bei der Berührung mit der warmen Haut schmilzt. Die schmerzenden Wunden, die selbst den Prügelknecht als Gezeichneten erscheinen lassen, und die beruhigende Kälte der Schneeflocke – all das überträgt sich als Empfindung auf den Zuschauer.¹³ Die sinnliche Färbung der Bilder durchwirkt noch die formalsten Kompositionen, so dass der gesamte Film unweigerlich am Zuschauerleib erfahren wird. Zum Ende setzt sich das Weiß, das zuvor nur Inseln der Ruhe im Lärm der gepeinigten Körper markierte, gänzlich durch.

Die letzten Wochen seines Lebens verbringt Bobby Sands (Michael Fassbender), gebadet und in weiße Laken hüllt, auf der Krankenstation, wo ihm die Fürsorge eines Arztes zuteil wird, der seinen wundgelegenen Leib auf ein weiches Lammfell bettet und ein Drahtgestell vorsich-

die sich die Erinnerungen der Gefangenschaft mit skatologischer Schrift einschrieben: «An entire genealogy of resistance was etched with pain and endurance into the material of imprisonment. Both the mind and the bodies of the prisoners passed into this cell membrane through the media of their writing and the fecal transcription of their political condition» (1991, 217).

12 Zum Verhältnis von Körper und Sprache in den Werken Steve McQueens vgl. Mac Giolla Léith 2008.

13 Vgl. hierzu die Aussage McQueens: «If you see a drop of rain on someone's knuckle, you feel it because you know that physical sensation [...]. That sensory experience brings you closer to an emotional one» (zit. n. Lim 2009, o.S.).

tig darüber stülpt, so dass das Laken die über die Knochen gespannte Haut nicht berührt. McQueen setzt den Hungerstreik als ein allmähliches Verschwinden in Szene, als Leichtwerden, das heftig durchzuckt wird von Momenten, in denen sich der schwache Körper noch einmal aufbäumt. Einmal fällt eine weiße Daunenfeder zu Boden, während das Krankenbett im Hintergrund schwerelos zu schweben scheint, bis sich auch die meist statische Kamera aus ihrer Verankerung löst und zittrig durch den Raum gleitet. An keiner Stelle jedoch, selbst in den reinsten Imaginationen des Weißen, streift der Film seine Körperlichkeit ab. Das Zarte, Transparente, Schwebende appelliert an die Sinne ebenso wie das Drastische, Opake, Erdschwere; die Berührung einer Schneeflocke auf der Haut wird vom Zuschauer nicht weniger intensiv erlebt als die Zwangswaschungen mit einem Besen. So evoziert der Film eine unreine Sichtbarkeit längst nicht nur in den Darstellungen des *dirty protest*, sondern sucht sie als durchgängiges Prinzip.

Skatologische Kunst

Die H-Blocks des Maze Prison waren in der Vergangenheit zwar durchaus Gegenstand künstlerischer Darstellung,¹⁴ doch konfrontiert kaum eine davon den Betrachter mit dem *dirty protest*, den McQueen in viszeralen Bildern inszeniert.¹⁵ In merkwürdigem Kontrast stehen die skatologischen Bilder seines Films zu den dokumentarischen Fotografien Donovan Wylies, der nach der Schließung des Gefängnisses eine Architektur vorfand, in der die Spuren der gelebten Geschichte gänzlich getilgt waren (vgl. White 2010). Wylies zweiteiliger Fotoessay zeigt unter anderem 24 Zellen aus dem B-Flügel des H-Block 5, die einander auffallend gleichen: reinweiße Betten mit ordentlich gefalteten Laken auf den Kopfkissen, darüber jeweils ein zur Seite gezogener Vorhang aus bunt gemustertem, gestreiftem und geblütem Stoff, der den Zellen eine merkwürdig unpassende, puppenstubenhafte Häuslichkeit verleiht. Aus den vertikalen Fensterschlitzern über dem Kopf-

14 Beispielsweise in den Werken des Künstlerehepaars Richard Hamilton und Rita Donagh, die 1983 in der gemeinsamen Ausstellung *A Cellular Maze* in der Orchard Gallery in Londonderry gezeigt wurden.

15 Eine Ausnahme ist Richard Hamiltons großformatiges Diptychon *The Citizen* (1981–1983). Basierend auf einem Einzelbild aus einer Fernsehdokumentation zeigt die rechte Seite die lebensgroße Figur eines Gefangenen, der sich in seiner Zelle dem Betrachter zuwendet, während auf der linken Seite die mit Kot beschmierte Wand zu sehen ist. Den Impuls für die Arbeit an dem Gemälde gab eine 30-minütige Reportage über den Hungerstreik im Maze-Gefängnis, die den Titel *The H-Block Fuse* trug und in der Reihe «World in Action» am 24. November 1980 ausgestrahlt wurde.

7 Donovan
Wylie, *Maze I*,
Fotografie aus
der Serie «H-5, B
wing, Twenty-
four cells»,
2002/03.



ende fällt helles Tageslicht herein, unter dem die Geister der Vergangenheit, wie Murnaus Nosferatu, scheinbar zu Staub zerfallen sind. Nichts an diesen weiß und hellblau gestrichenen Räumen zeugt mehr von den skatologischen Wandmalereien von einst. Der in Belfast geborene Magnum-Fotograf Wylie verbrachte in den Jahren 2002/03 beinahe hundert Tage vor Ort, um die verlassene Gefängnisstätte mit der Großformatkamera zu fotografieren. 2007/08 kehrte er dorthin zurück, um die Abrissarbeiten zu dokumentieren: als einen Prozess des Abtragens von Schichten, die das Verschwinden festhalten, aber keine Antworten freilegen.¹⁶

Die wenigen Archivbilder, die während der Recherchen zum Film gefunden wurden, gewährten kaum Einblick in die konkreten Umstände des *dirty protest*, für die sich McQueen in besonderer Weise interessierte. Angesichts der spärlichen Berichterstattung in den britischen Medien darf zu Recht von einer «historischen Amnesie» (Leech 2008, o.S.) die Rede sein, auf die der Film bei seinem Erscheinen

¹⁶ Im Nachwort zum zweiten Band seines Fotoessays schreibt Donovan Wylie: «As each layer fell one had the sense of getting closer to something, and the falling of each layer became, for me, a moment to contemplate why all of this happened. But the further one penetrated, the less seemed to be revealed, as if there were no answers at all» (2009, o.S.).

trifft. McQueen füllt die Leerstellen der Berichterstattung mit visuellen Details, die wohl kaum eine Chance gehabt hätten, den Weg in die Geschichtsbücher oder Abendnachrichten zu finden, weil ihre schockierende Sinnlichkeit den Informationswert weit übersteigt. Geleitet von Fragen wie «What's it like waking up with maggots all over your body? What's it like with all these bluebottles dancing around your cell? At what point do you get used to all the feces on the wall?» (McQueen zit. n. Lim 2009, o.S.), richtet er die Kamera vor allem auf den Körper, dessen Verunreinigung er schonungslos sichtbar macht. Somit bringt er den Decken- und Hungerstreik nicht nur in Erinnerung, indem er das fast drei Jahrzehnte zurückliegende und in den Medien kaum mehr beachtete Ereignis öffentlich thematisiert, sondern verhilft ihm darüber hinaus zu einer in dieser Form noch nicht dagewesenen Sichtbarkeit.

Sichtbarkeit meint hier Einschreibung in das kollektive Gedächtnis, aber auch Errichtung einer bestimmten Blickordnung, in der sich Machtverhältnisse formulieren. In seiner Abhandlung zum Panoptismus der Gefängnisarchitektur hat Michel Foucault die Sichtbarkeit als eine besonders wirksame Technik der Machtausübung beschrieben. Ihr Prinzip beruht darauf, dass sie die Gefängniszelle in ein «kleines Theater» verwandelt, in dem der Gefangene permanent zu sehen ist, um auf diese Weise überwacht, kontrolliert, diszipliniert zu werden, während der Aufseher selbst unsichtbar bleibt (Foucault 1995, 257ff). Auf dieser systematisch errichteten Komplizenschaft von Sichtbarkeit und Disziplinierung beruhen auch die in McQueens Film geschilderten Zustände im Maze Prison. In seinem Buch *Formations of Violence* (1991), das die Erfahrungsberichte von 25 ehemaligen Häftlingen kommentiert, stellt Allen Feldman einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem *dirty protest* und dem zwingenden Blick der Disziplinarmacht her. Im Anschluss an Foucault liest er die Beschmutzung der Körper und Zellen als Widerstand gegen die vom Gefängnis aufgezwungene Sichtbarkeit, als Rückzug in das Versteck des eigenen Darms, dessen Inneres nach außen gestülpt wird:

The No Wash Protest by the prisoners re clothed their naked bodies with a new and repellent surface of resistance. The fecal cell, which the guards tended to avoid and mainly entered to inflict quick terror, also interrupted compulsory visibility. In its soiled condition the cell was no longer a unidimensional and totally transparent optical stage. The stained walls and the stench endowed the cells with a sensory opacity, resistant depth, and blackness within which the prisoners could shelter. There was a strong analogue

between the hiding of contraband by the prisoners in their rectal cavity and the withdrawal of the Blanketmen into the repelling depth of the scatological cell (Feldman 1991, 175).

Die Verschränkungen biologischer und politischer Dimensionen werden besonders deutlich, wenn Feldman hinsichtlich der rituell durchgeführten Spiegeldurchsuchungen des Afters von einer «optical colonization of the captive body» (ibid., 174) spricht, bei der sich die Kolonialgeschichte Nordirlands in die Körper der Häftlinge einschreibt.¹⁷

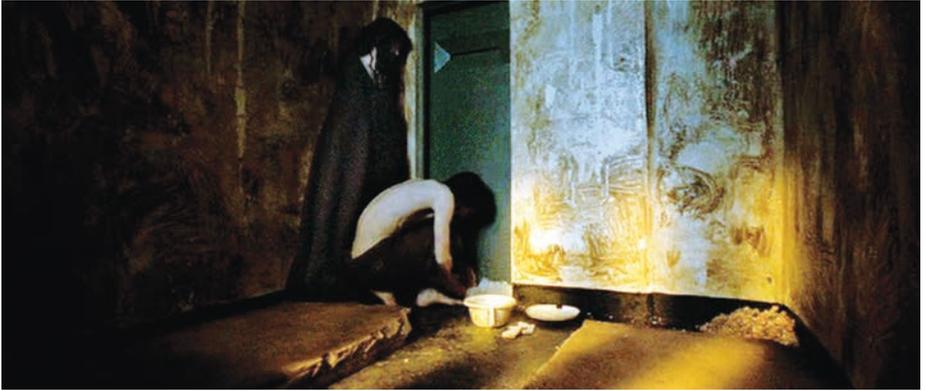
In der jüngeren Bilddebatte hat sich unter anderem W.J.T. Mitchell für die Mechanismen visueller Machtausübung interessiert, die speziell das Verhältnis von Betrachter und Bild grundieren.¹⁸ Wollte man Bildern, wie Mitchell vorschlägt, den fiktiven Status von Subjekten zuerkennen, so wären sie Verwandte des «Schwarzen Mannes» und des «Weibs»: «Subalterne, deren Körper mit dem Stigma der Differenz gezeichnet sind und die im sozialen Feld menschlicher Visualität sowohl als «Vermittler» als auch als Sündenböcke dienen» (2008, 66). Die den Blickverhältnissen inhärenten Machtbeziehungen haben auch in der Geschichte der Filmtheorie verschiedentlich Beachtung gefunden, etwa bei Laura Mulvey, die eine Opposition zwischen der «Frau als Bild» und dem «Mann als Träger des Blicks» errichtet (2003, 397),¹⁹ oder bei Christian Metz, der das «skopische Regime» des Kinos um einen voyeuristischen Zuschauer konstruiert, der ein Schauobjekt betrachtet, das diesen Blick nicht autorisiert hat (2000, 58ff).²⁰ Mitchell

¹⁷ «Colon» bedeutet im Englischen auch «Darm».

¹⁸ Hatte David Freedberg (1989) noch von der «Macht der Bilder» gesprochen, so nimmt Mitchell eine signifikante Verschiebung zum «Begehren der Bilder» vor, womit er dem Gedanken Rechnung trägt, dass Bilder möglicherweise schwächer sind, als man ihnen zuweilen zugesteht, wenn man sie zu Agenten ideologischer Manipulation, politischer Propaganda oder persönlicher Schädigung stilisiert. Diese Verlagerung der Perspektive führt «vom Modell der herrschenden Macht, der es sich zu widersetzen gilt, zum Modell des Subalternen, das es zu befragen bzw. (noch besser) auf ein Gespräch einzuladen gilt» (Mitchell 2008, 52).

¹⁹ Siehe zum Blickregime des Kinos aus aktueller gendertheoretischer Perspektive Silverman 1996.

²⁰ Martin Jay hat auf den blinden Fleck bei Christian Metz hingewiesen, der sich bei der Konstruktion einer einseitigen und unumkehrbaren Blickbeziehung im Kino ausgerechnet auf Lacan stützt, der die Möglichkeit des zurückblickendes Bildes diskutiert hatte: «Metz could write of voyeurism as a one-way process, claiming that the screen does not look back at the spectator, whereas Lacan had claimed that the tin can floating on the water did in some sense «look back» at him, catching him in the scopical field of the «gaze» (Jay 1993, 488f). Er beruft sich dabei auf die von Joan Copjec vorgebrachte These, dass die französische Filmtheorie stärker an Foucaults Konzeption des Panoptismus als an Lacans Theorie orientiert war (Copjec 1989).



8 HUNGER, Steve
McQueen, GB
2008.

geht über diese Positionen insofern hinaus, als er nach dem Begehren der Bilder fragt, dieses Blickregime zu durchbrechen und andere, komplexere und vielseitigere Rollen einzunehmen als diejenigen, die ihnen darin zugewiesen werden.

An einer Destabilisierung eingeübter Blickordnungen arbeiten zumal die Bilder der Abject Art, die den Zuschauer anziehen und gleichzeitig abstoßen. Hinsichtlich der *Molding Foods* von Cindy Sherman hat Hal Foster auch von einem Zerreißen des Bildes gesprochen, das hinter der Repräsentation ein Reales zum Vorschein bringt. Im Anschluss an Lacan denkt er dabei an die Möglichkeit, dass das Bild auf den Betrachter zurückblickt und somit eine bedrohliche Wirkung entfalten kann, die gewöhnlich durch formale und inhaltliche Konventionen künstlerischer Darstellung gebannt wird. Wo diese Konventionen unterlaufen werden, so Foster, zerbricht der Schirm, der den Betrachter vor dem Blick des Bildes schützt: «To this end it [contemporary art] moves not only to attack the image but to tear at the screen, or to suggest that it is already torn» (Foster 1996a, 110).²¹

Nun muss man nicht Apologetin Lacans sein, um die Argumentation nachzuvollziehen, dass das Bild vor allem dort zerreißt, wo es sich als Bild selbst überschreitet und dem Betrachter auf den Leib rückt. Shermans Ekelbilder «blicken zurück», indem sie dem Betrachter den Ballast der anhängenden Substanz ins Gesicht werfen. In ähnlicher Weise gelingt auch McQueen in HUNGER die Errichtung einer alternativen Blickordnung, in der die Sichtbarkeit nicht mehr nur eine Maßnahme der Unterwerfung und Disziplinierung, sondern zugleich auch ein

21 Siehe hierzu ausführlicher Foster 1996b.

Mittel des Widerstands gegen diese Maßnahme ist. Das von den Bildern provozierte Bedürfnis, den Blick von ihnen abzuwenden, wird vor diesem Hintergrund als Ausprägung einer Ästhetik des Widerstands sichtbar, die sich jenseits der erzählten Inhalte manifestiert. Mit dem Verhältnis der Gefangenen und der Wärter steht auch das des Bildes und des Betrachters zur Disposition, sofern das aus psychoanalytischer und feministischer Perspektive beschriebene skopische Regime des Kinos im Horizont der unreinen Sichtbarkeit neu zu fassen wäre: als eines, worin Blicke nicht mehr getragen, sondern ertragen werden.

Coda

Wenn Steve McQueen das Reine und das Unreine – das Sublime und das Abjekte, das Vertikale und das Horizontale, das Körperliche und das Optische – in *HUNGER* zusammenführt, so baut er in seinen Bildern eine Spannung auf, für die Pollocks *Drip Paintings* und ihre Rezeption eine historische Folie abgeben mögen. Mit seiner frühen Arbeit *FIVE EASY PIECES* (1995, s/w, 16mm), einer in unabhängigen Motivsequenzen durchgespielten Studie über Körper in Bewegung, scheint er sich in diese Geschichte regelrecht einzuschreiben. In einer der Sequenzen blickt die Kamera vom Boden aus nach oben, rahmt den Torso des Künstlers, der in Unterwäsche ins Bild tritt, um auf das Objektiv zu urinieren. Anschließend spuckt er in die Lache,²² als gelte es, ein Ausrufezeichen hinter eine Aussage zu setzen, die unverständlich bleibt, weil sie die Operationen des Verstehens selbst in Zweifel zieht – zumindest dort, wo sie sich auf die Formulierung einfacher Oppositionen verlassen.

Literatur

- Adams, Tim (1999) Steve McQueen. In: *guardian.co.uk*, 10. Oktober, www.guardian.co.uk/turner1999/Story/0,,201738,00.html.
- Balázs, Béla (2001a) *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (2001b) *Der Geist des Films* [1930]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bois, Yve-Alain et al. (1994) The Politics of the Signifier II. A Conversation on the «Informe» and the Abject. In: *October* 67, Winter, S. 3–21.

22 Vgl. hierzu die Antwort Steve McQueens auf die Frage, ob er sich als schwarzer Künstler verstehe: «If I spit on the floor here, it is black spit. I can't escape from that, but I don't force it» (zit. n. Adams 1999, o.S.).

- Bottomore, Stephen (1999) The Panicking Audience? Early Cinema and the «Train Effect». In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 19, 2, S. 177–216.
- Buckle, Andrew (2010) Review: HUNGER (2008). In: *suite101*, 8. Dezember, www.suite101.com/content/review-hunger-2008-a318364.
- Cembalest, Robin (1993) Much Ado About «Doodoo». In *Art News*, September, S. 57f.
- Cheetham, Mark A. (1991) *The Rhetoric of Purity. Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Colacello, Bob (1990) *Holy Terror. Andy Warhol Close Up*. New York, NY: HarperCollins Publishers.
- Copjec, Joan (1989) The Orthopsychic Subject. Film Theory and the Reception of Lacan. In: *October* 49, Sommer, S. 52–71.
- Demos, T. J. (2005) The Art of Darkness: On Steve McQueen. In: *October* 114, Herbst, S. 61–89.
- Dollar, Steve (2009) Q&A: Steve McQueen, director of HUNGER. In: *Stopsmiling*, 27. März, www.stopsmilingonline.com/story_detail.php?id=1218.
- Douglas, Mary (1985) *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*. Berlin: Reimer. [Zuerst englisch als: *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge, 1966.]
- Du Mont, Gisela Neven/Dickhoff Wilfried (Hg.) (1995) *Cindy Sherman im Gespräch mit Wilfried Dickhoff* (= *Kunst heute*, Nr. 14). Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Ebert, Roger (2009) HUNGER. In: *Chicago Sun-Times*, 15. April, <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20090415/REVIEWS/904159995>.
- Ellmann, Maud (1994) *Die Hungerkünstler. Hunger, Schreiben, Gefangenschaft*. Stuttgart: Reclam. [Zuerst englisch als: *The Hunger Artists. Starving, Writing, and Imprisonment*. London: Virago, 1993.]
- Fayet, Roger (2003a) *Reinigungen. Vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne*. Wien: Passagen.
- (Hg.) (2003b) *Verlangen nach Reinheit oder Lust auf Schmutz? Gestaltungskonzepte zwischen rein und unrein*. Wien: Passagen.
- (2009) Vom «Nirwana der Reinheit» zur Fäkaliendose. Un/reinheit und Post/moderne. In: Malinar/Vöhler 2009, S. 251–277.
- Feldman, Allen (1991) *Formations of Violence. The Narrative of the Body and Political Terror in Northern Ireland*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Fiedler, Konrad (1991) Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit [1887]. In: ders.: *Schriften zur Kunst*. Bd. 1. Hg. v. Gottfried Boehm. 2. Aufl. München: Fink, S. 81–110.

- Foster, Hal (1996a) *Obscene, Abject, Traumatic*. In: *October* 78, Herbst, S. 106–124.
- (1996b) *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Foucault, Michel (1995) *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. 11. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. [Zuerst französisch als: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.]
- Freedberg, David (1989) *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Greenberg, Clement (1997) *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Hg. v. Karlheinz Lüdeking. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst.
- (1997a) Zu einem neueren Laokoon [1940]. In: ders. 1997, S. 56–81.
- (1997b) *Modernistische Malerei [1960]*. In: ders. 1997, S. 265–278.
- Jay, Martin (1993) *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Kappelhoff, Hermann (2009) *Schmutzige Bilder, glänzende Unterhaltung: die sauberen Trennungen des Postmodernen Kinos*. In: Malinar/Vöhler 2009, S. 279–292.
- Krauss, Rosalind (1993a) *Cindy Sherman: Untitled*. In: *Cindy Sherman 1975–1993*. München/Paris/London: Schirmer/Mosel, S. 17–212.
- (1993b) *The Optical Unconscious*. Cambridge, MA: MIT Press.
- (1996) «Informe» without Conclusion. In: *October* 78, Herbst, S. 89–105.
- Kristeva, Julia (1982) *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York, NY: Columbia University Press. [Zuerst französisch als: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.]
- Leech, Kirk (2008) *A Delayed Appetite for the Facts. Why is the British left so shocked about the events in Northern Ireland portrayed in Steve McQueen's powerful film, HUNGER?* In: *guardian.co.uk*, 21. Oktober, www.guardian.co.uk/comments/free/2008/oct/21/northernireland-northernireland.
- Lim, Dennis (2009) *History Through an Unblinking Lens*. In: *The New York Times*, 6. März, www.nytimes.com/2009/03/08/movies/08lim.html.
- Loiperdinger, Martin (1996) *Lumières Ankunft des Zuges. Gründungsmythos eines neuen Mediums*. In: *Kintop* 5, S. 37–70.
- Lüdeking, Karlheinz (1997) *Vorwort*. In: Greenberg 1997, S. 9–27.
- Mac Giolla Léith, Caoimhín (2008) *Flesh Becomes Words*. In: *Frieze* 117, September, www.frieze.com/issue/article/flesh_becomes_words/.
- Malinar, Angelika/Vöhler, Volker (Hg.) (2009) *Un/Reinheit. Konzepte und Praktiken im Kulturvergleich*. München: Fink.
- Menninghaus, Winfried (2002) *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Metz, Christian (2000) *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus-Publ. [Zuerst französisch als: *Le signifiant imaginaire. Psychoanalyse et Cinéma*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977].
- Mitchell, W. J. T. (2008) Was will das Bild? In: ders.: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. München: Beck, S. 46–77. [Zuerst englisch als: What Do Pictures Want? In: *In Visible Touch. Modernism and Masculinity*. Hg. v. Terry Smith. Sydney: Power Publications, 1997, S. 215–232.]
- Mulvey, Laura (1991) A Phantasmagoria of the Female Body. The Work of Cindy Sherman. In: *New Left Review* 188, Juli/August, S. 137–150.
- (2003) Visuelle Lust und narratives Kino. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hg. v. Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart: Reclam, S. 389–408. [Zuerst englisch als: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen* 16, 3, 1975, S. 6–18.]
- Naifeh, Steven/Smith, Gregory White (1989) *Jackson Pollock. An American Saga*. London: Barrie & Jenkins.
- Raverty, Dennis (2005) *Struggle Over the Modern. Purity and Experience in American Art Criticism 1900–1960*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Rebentisch, Juliane (1996) Abject, Informe und die Frage nach der Angemessenheit von Interpretationen. In: *Texte zur Kunst* 6, 24, November, S. 82–93.
- Sedofsky, Lauren (1996) Down and Dirty. Lauren Sedofsky Talks with Rosalind Krauss and Yve-Alain Bois. In: *Artforum*, Sommer, S. 91–136.
- Silverman, Kaja (1996) *The Threshold of the Visible World*. New York, NY: Routledge.
- Tecklenburg, Nina (2006) How to do Art with Shit. Ekel als ästhetische Erfahrung. In: *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*. Hg. v. Erika Fischer-Lichte et al. München: Fink, S. 247–259.
- Vogel, Amos (2000) *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. [Zuerst englisch als: *Film as Subversive Art*. London: George Weidenfeld & Nicholson, 1974.]
- Wagner, Anselm (Hg.) (2010) *Abfallmoderne. Zu den Schmutzrändern der Kultur*. Wien/Berlin: Lit.
- White, Mo (2010) The Maze Prison in Recent Filmic Representations: Steve McQueen's *HUNGER* and Donovan Wylie's *The Maze*. In: *The Art Book* 17, 2, S. 63f.
- Whitney Museum of American Art (1993) *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*. Ausst. Kat. New York, NY: Whitney Museum of American Art.
- Wiesing, Lambert (2008) *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Neuauf. Frankfurt a. M.: Campus.
- Wulff, Hans J. (2001) Fäkale Ordnungen: Drei erste Überlegungen zu einer Geschichte und Phänomenologie des Pinkelns und Scheißens im Film. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, April 2001, www.derwulff.de/10-7.
- Wylie, Donovan (2009) *Maze*. 2 Bde. Göttingen: Steidl.

Vom Nutzen und Nachteil der Schleife für die Montage*

Christa Blümlinger

Man unterscheidet gemeinhin sogenannte Videoinstallationen (also Raumskulpturen in der Tradition des *Expanded Cinema* oder auch der *Minimal Art*, in welche elektronische oder digitale Bewegtbilder eingebunden sind) von Filmen oder Videos, die auf Monitoren oder in Form von einfachen Projektionen gezeigt werden. Insbesondere letztere fordern den Vergleich mit dem Kinodispositiv heraus, das sich nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich wesentlich vom Ausstellungsdispositiv dadurch unterscheidet, dass es feste Beginnzeiten vorsieht. Außerdem sehen die Kinogänger selten zweimal hintereinander denselben Film. Doch schon das Kino selbst stellt bekanntlich von den Aufführungspraktiken der Frühzeit bis zum Ohne-Pause-Kino der 1960er Jahre immer wieder entsprechende Formen der Rezeption bereit: etwa einen Film von der Mitte her anzuschauen und den Anfang nach dem Ende zu sehen.

Die Medienkunst hat sich immer wieder mit der Spezifik zeitbasierter Medien auseinandergesetzt, indem sie etwa die Echtzeit mittels Closed-Circuit-Installationen untersuchte oder die Logik von Handlungsabläufen und Signalen durch spezifische Schleifen *ad absurdum* führte. Jack Goldstein etwa lässt als entkoppeltes Symbol einer längst vergangenen Goldenen Ära der Hollywood-Studios in *METRO GOLDWYN MAYER* (USA 1975) in einem 16mm-Loop den mit Farbeffekten versehenen MGM-Löwen unendlich lang brüllen. Es ist dies ein Beispiel für eine

* Dieser Beitrag ist die erweiterte Fassung eines Textes, der zunächst auf Englisch und Französisch erschienen ist: Christa Blümlinger (2009) *De l'utilité et des inconvénients de la boucle pour le montage/On the Uses and Disadvantages of the Loop for the Montage*. In: *HF/RG: Harun Farocki/Rodney Graham*. Hg. v. Chantal Pontbriand. Paris: Jeu de Paume/Black Jack Editions, S. 77–87.

Reihe von Gesten, mit denen die zeitgenössische Kunst auf die Codes des Erzählkinos via Wiederholungsschleife Bezug nimmt.

Der Loop, das soll vorausgeschickt werden, ist jedenfalls keine Erfindung der Videokunst, auch wenn deren technische Grundlage die reflexive Arbeit mit Wiederholungsschleifen nahelegt. Vielmehr ist er als Ausführungsmodus bereits präkinematographischen Apparaten, so etwa der Wundertrommel, eigen. Das Kino hat in seiner frühen Zeit der Attraktionen schon den epistemologischen Effekt des Filmloops als Zeitmaschine (vgl. Doane 2002) oder auch als «narrativer Motor» erkannt (Manovich 2001, 314–322).

Im Folgenden soll jedoch weder eine historische Rekonstruktion der Geschichte von Endlosschleifen im Film und in der Medienkunst nachgezeichnet noch eine Taxonomie zirkulärer Strukturen entwickelt werden, wie sie auch innerhalb von Filmen vorkommen, etwa bei Jean Epstein und Dziga Vertov oder schon bei Lumière. Vielmehr soll der Versuch unternommen werden, beispielhaft die Differenz aufzuzeigen, die sich in der Erfahrung einer Schleife oder der Struktur einer Wiederholung einerseits auf Seiten der Konzeptkunst (Rodney Graham) und andererseits auf Seiten einer vom Film her gedachten Medienkunst (Harun Farocki) niederschlägt, und zwar ausgehend von der Ausstellung *HF|RG*, die 2009 in der Pariser Galerie Nationale du Jeu de Paume stattgefunden hat. Sowohl Graham als auch Farocki arbeiten mit Videoprojektionen, die innerhalb von Installationen oder Projektionsdispositiven als Endlosschleifen laufen. Die ästhetische Form und die Erfahrung der gesehenen *Filme* ist aber, so wird angenommen, jeweils eine gänzlich andere. Im Weiteren soll der ästhetische Effekt der Schleife in Zusammenhang mit unterschiedlichen Formen von Montage und als spezifischer Erfahrungsmodus diskutiert werden.

1.

Jean-Luc Godards berühmtes Diktum: «Wenn Inszenieren ein Blick ist, dann ist Schneiden ein Herzschlag» (Godard 2011 [1956]),¹ gilt für die Position eines Autors, der den Film in Personalunion schreibt, dreht und schneidet, ja sogar produziert. Den entsprechenden Begriff vom Filmkünstler als Demiurgen wertet Serge Daney Jahrzehnte später als romantisch und angesichts des sich verflüchtigenden Kinopublikums auch als Pyrrhussieg (Daney 1984, 7). Harun Farocki, der sich als cinephiler

¹ Es heißt im Original: «Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur».

Nachfahre Godards ein ganzes Buch lang über dessen Werk geäußert hat (Silverman/Farocki 1998), hält als sich selbst produzierender Filmemacher und Künstler bis heute an dessen *Auteur*-Programm fest. Dabei ist er sich der Krise des Kinos sehr wohl bewusst, einer Krise, die ihn letztlich in den Kunstraum getrieben hat. Dort gibt es noch Experimentierfelder, anders als bei Filmförderung und Fernsehen, wo sie nicht mehr hinreichend finanziert werden. Mit dem historischen Bewusstsein eines aus dem kritisch-materialistischen Geist der 1960er Jahre geborenen Filmmemachers schreibt Farocki über die Kunstwelt von heute, in der die Künstler für das Zeigen ihrer Werke nicht bezahlt werden: «Kuratoren als Produzenten sind Auteur-Produzenten» (Farocki 2007, 24).

Der Dispositivwechsel vom Kino in den Kunstraum bringt neben der ökonomischen auch eine ästhetische Herausforderung mit sich. Beide Ebenen stehen bei Farocki miteinander in Verbindung. Doch wäre es zu kurz gegriffen, etwa die Arbeit mit Archivmaterial als Einsparung von Dreharbeiten oder als Abspaltung des *Herzschlags* vom *Blick* zu betrachten. Videos und Installationen wie *AUGE/MASCHINE 1–3* (D 2000–2003), *GEGEN-MUSIK/CONTRE-CHANT* (D/F 2004) oder *AUFSTELLUNG* (D 2005) entspringen aufwändigen Materialrecherchen und rücken die Frage der Blickanordnung ins Zentrum. Es geht bei Farocki auch nicht nur darum, einen Film einfach statt im Kino im Kunstraum zu zeigen. Vielmehr radikalisiert der Akt des Ausstellens bestimmte formale Prinzipien, insbesondere jene der Abfolge der Bilder.

Die für seine Filme so entscheidende Frage der Montage wird in den Installationen ins Performative gewandt und als virtueller Entstehungsprozess vorgeführt: Es gilt, aus jeweils zwei oder mehr Bildern eine sinnvolle Reihe zu bilden. «Man kann dies so auffassen, als ob hier ein Bild das andere kommentiert», sagt des Künstlers Off-Stimme in seiner ersten Installation *SCHNITTSTELLE* (D/F 1995). Das performative Programm beinhaltet diese Doppelprojektion emblematisch schon im Titel. Wie bei Godard zeigt sich hier die Montage als zentrale Erfindung und kraftvollste Qualität des Films. Als «Manifestation der sinnhaltigen Zusammenhanglosigkeit», wie sie Hanns Zischler (2002, 9) in seinem Vorwort zu Farockis und Silvermans Godard-Buch fasst, gerät sie zum Prinzip auch von Farockis filmischem und installativem Werk.

Um in seinem großen Essayfilm *BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES* (BRD 1988) verschiedene technikgeschichtliche, kulturelle und kriegshistorische Motivstränge durch komplexe Wiederholungen miteinander zu assoziieren, wandte Farocki ein mathematisch inspiriertes Montagemodell an. Dazu bemerkt er in seinem Selbstporträt *SCHNITTSTELLE*: «Als ich diesen Film montierte, legte ich ein

einfaches Programm zugrunde, nach dem die Einstellungen kombiniert und rekombiniert wurden.» Das Prinzip der Permutation ist, so Farocki, Kompositionsregeln der Musik oder Rotoren von Spielautomaten nachempfunden. In *BILDER DER WELT* wird es metaphorisch durch die Bildproduktion eines Computerprogramms dargestellt, das mithilfe von Algorithmen aus verschiedenen Gesichtsteilen Phantomporträts für polizeiliche Erkennungsdienste zusammensetzt. Das dreigeteilte Gesicht ist hier zunächst thematischer Angelpunkt einer weit angelegten Reflexion über fotografische Dispositive des Vermessens, sodann Sinnbild für eine Montage, die auf Wiederholung und Variation fußt, und schließlich auch Verweis auf die Fähigkeit der bildlichen Komposition, über den *Blick* den *Herzschlag* zu stützen. Die Zusammensetzung eines Phantombilds steht nämlich in einer Reihe ähnlicher Gesten, die sich auf das Abdecken oder Hervorheben eines Gesichts beziehen (das professionelle Schminken einer Frau, die Reklage eines kolonialen Porträtfotos durch die Hand des Filmemachers, später Details einer NS-Aufnahme von Menschen, die an der Rampe von Auschwitz ankommen). Diese im weitesten Sinne ikonologisch und diskursanalytisch verführende Bildreihe entsteht aus der Permutation von Motiven aus den Bereichen Kunst, Bauwesen, Kriminalistik oder mediengestützte Kriegsführung. Neue Zusammenhänge bilden sich auf einer übergeordneten Stufe, auf der die Bedeutungen metaphorisch expandiert werden.

Im Hinblick auf die große Heterogenität und Unabhängigkeit einzelner Einstellungen, aber auch im spezifischen Einsatz visuell markanter Bilder steht diese Methode in der Tradition der «Attraktionsmontage» von Sergej Eisenstein. Dort werden «nicht Einstellungen, sondern Assoziationsketten miteinander gekoppelt» (Eisenstein 1988, 19). Nicht auf die Bedeutung einer einzelnen Einstellung, sondern auf deren Kontext und Bedeutungswandel im Verlauf des Films oder der Videoschleife kommt es an. Das Werden des Films, auch das war schon Eisensteins Vorstellung, wird durch die Montage nachvollziehbar. Die Zusammenhänge stellen sich nicht unmerklich her, weil das Verfertigen neuer Konstellationen sichtbar gemacht wird.

Das Prinzip der Wiederholung und Variation kommt in einfacher Form in Farockis Video *AUFSTELLUNG* erneut zur Anwendung, das formal sehr reduziert nur mit unbewegten Bildern, nämlich Grafiken und Piktogrammen aus Schulbüchern und Informationsblättern zum Thema *Migration* arbeitet. Farocki nennt dieses Video «Stummfilm»: Umso wesentlicher ist hier die Lektüre nicht nur von herausvergrößerten Bildteilen, sondern auch von Schriftdetails. Die schematischen Dar-

stellungen von Migrationshintergrund, Religion und Geschlecht werden dabei als grafische Mythologeme augenfällig; ebenso treten durch Farockis Reihung und Häufung die ideologische Einschreibung und der binäre Code der entsprechenden Sprachregelung zutage. Ohne verbalen Kommentar gelingt es allein durch die Montage, eine Zeichen- und Diskursanalyse zur pädagogischen Darstellung des Fremden, des *Ausländers* in Deutschland anzufertigen, deren historischer Horizont der Vertrag von Versailles und die Propaganda des NS-Regimes sind.

2.

Rechnerisches Kalkül und Wiederholungsstrukturen finden sich auch in einer Reihe konzeptueller Arbeiten von Rodney Graham. Doch bei Graham steht die Notation nicht (wie bei Farocki) metaphorisch für den Bau eines Werks, sondern wird zu seiner tatsächlichen Grundlage. Beispielhaft dafür ist etwa die auf die ersten Takte von Wagners *Parsifal* bezogene Permutation von Orchesterstimmen in Form versetzter Reprisen, in Grahams *PARSIFAL* (1882 – 38.969.364.735) (1990), *FULL SCORE* (2000) oder auch die typografisch ausgeklügelte Textschleife aus Büchners *Lenz* (in Grahams gleichnamiger Installation). Hier werden die Künste Musik und Literatur als allografisch im Sinne von Nelson Goodman², also notationsgebunden ausgewiesen: Sie konstituieren sich in der bildnerischen Transposition von Graham allein über ihre Strukturmerkmale. Grahams Werk realisiert sich seinerseits – wie die beiden Ausgangsschriften – erst im performativen Akt seiner Betrachtung oder Lektüre, allerdings nicht als Aufführung der notierten Musik oder des gedruckten Textes, sondern als Nachvollzug der konzeptionellen Dimension der Installation bzw. Bearbeitung. Deren Rezeption – so sich der Betrachter ernsthaft mit der Installation auseinandersetzt und genügend Zeit aufwendet, sie zu studieren – gestaltet sich derart komplex, dass es ausführlicher Erläuterungen und Kommentare (zur Aufführungsgeschichte von *Parsifal* oder zur Lektüererfahrung von *Lenz*) bedarf, um die tiefere Logik der jeweiligen Notation nachvollziehen zu können. Meist veröffentlicht der Künstler diese Kommentare andernorts, etwa in Katalogen oder Beiheften.

Graham geht es hier also nicht bloß um das Sichtbarmachen allografischer Kunstwerke als auf Basis einer Notation wiederholbare, in der Phase ihrer Aufführung jeweils aktualisierte ästhetische Kon-

2 Zur sehr komplexen Unterscheidung zwischen allografischen, auf Notation beruhenden und autografischen, auf Einmaligkeit beruhenden Künsten vgl. Goodman (1997).

strukture. Er insistiert auf die Buchstabierbarkeit dieser Werke, um die eigentliche Dimension seiner Intervention zu theatralisieren, die in der Konzeption einer virtuellen Aufführung, einer Variation, Lektüre oder Interpretation des Ausgangswerks liegt. Die Arbeiten über Wagner und Büchner haben strukturell eines gemeinsam: Sie produzieren keine linearen Formen, sondern Endlosschleifen. Im Falle der Erzählung *Lenz* beruhen diese Schleifen auf der grammatischen Iterabilität von Wörtern («den Wald herauf»/«through the forests»); im Falle der Oper *Parsifal* auf dem Einsatz von musikalischen Wiederholungszeichen und auf der möglichen Aufführungsvorschrift «All Parts Repeat Until Orchestra is Synchronised at Bar 1» (was nach Grahams Permutationsformel eine Spieldauer von fast 39 Milliarden Jahren ergibt). Die Installation *READING MACHINE FOR LENZ* (1993) sieht ein entsprechendes Lesedispositiv vor, das die von Graham konzipierte Schleife innerhalb der ersten Seiten der Erzählung als performatives Programm festlegt: Die erste Seite steht fest, während die folgenden durch Rotation einer Doppelseite variiert und endlos wiederholt werden können.

Der Bezug auf Notation gestaltet sich anders, wenn Graham Film einsetzt, eine Kunst, die weniger eindeutig den Goodmanschen Kriterien folgt und als entweder autografisch oder allografisch einzuordnen ist. Denn Film beruht in seiner klassischen Form sowohl auf der Einmaligkeit einer vorfilmischen Wirklichkeit (den Dreharbeiten) als auch auf seiner technischen Reproduzierbarkeit (der Vorführung). In der 35mm-Installation *VEXATION ISLAND* (1997), einem 8-minütigen Film, der als Endlosschleife projiziert wird, sind wie in Grahams Objektinstallationen Wiederholbarkeit und Zirkularität Strukturmerkmale. Technicolor und Cinemascope unterstreichen die mediale Selbstreferentialität des Pastiches, eine im Stil des Piratenfilms gehaltene einfache Erzählung. Die für den klassischen Film konstitutiven Prinzipien «formaler Wechsel» und «narrative Geschlossenheit» werden hier kurzgeschlossen: Allein die Variation der Einstellungsgrößen erlaubt es, einen einsamen Helden auf einer Südseeinsel in ein ewig wiederkehrendes Spiel zwischen Erwachen und Ohnmacht zu verfangen. Ähnlich verfährt Graham in der kurzen Endlosschleife *HOW I BECAME A RAMBLIN' MAN* (1999), in der er selbst wie in *VEXATION ISLAND* die Figur des männlichen Helden spielt, diesmal im Genre des Western. Die Form des klassischen Films wird durch die verdichtende Übertreibung der figurativen und narrativen Spiegelstruktur (ein Cowboy reitet herbei, singt ein Lied und zieht wieder ab) *ad absurdum* geführt.

In beiden Fällen geht es weniger um das von Godard angesprochene Verhältnis von *Mise en scène* und *Montage* als um den Nachweis

der Iterabilität filmischer Codes. Dass Graham auch in seinen installativen Arbeiten mit Film das Prinzip der Schleife beibehält, ist nur konsequent: Er stellt damit die Wiederholbarkeit auch des Akts der filmischen Aufführung aus. Wie die klassische Musik auf Notation und die Literatur auf Schrift beruht, so hat auch der projizierte Film seine materielle und mediale Speicherbasis, den Filmstreifen. Genau deshalb steht der Projektionsapparat bei Graham häufig im Zentrum der Installation. Die narrative Schleife ist hier nur mehr Beiwerk, entleerte Zeichenhülle. Damit stellt sich wie bei Farocki die Frage der Signatur, doch nicht vom Autorenfilm her gedacht, sondern von der Konzeptkunst. Die Negation der singulären Autorschaft, verkörpert im Akt der dezidierten Aneignung, wurde bekanntlich von Marcel Duchamp (1957) durch Einbeziehen der Aktivität des Betrachters in den kreativen Schaffensprozess programmatisch vorgegeben. Bei Graham zielt das kurze, in einem unendlichen Regress verfangene Narrativ des Pastiches schließlich auf das Bewusstsein um das Begehren des Ausstellungsbesuchers nach ewiger Wiederkehr ab.

3.

Die Montageschleifen beziehen sich bei Farocki ebenfalls auf die technischen Dispositive der Ausgangsbilder, zum Beispiel Computer, Simulatoren, Überwachungskameras. Paradoxerweise sagen allerdings die von ihm verarbeiteten funktionalen Kontrollbilder aus der polizeilichen, militärischen und zivilen Welt (in ICH GLAUBTE, GEFANGENE ZU SEHEN/I THOUGHT I WAS SEEING CONVICTS, D 2000, in AUGE/MASCHINE 1–3 oder auch in DEEP PLAY, 2007) mehr über die Wirklichkeit aus als Grahams postmoderne, selbstreferentielle 35-mm-Inszenierungen. Welthaltigkeit entsteht bei Farocki nämlich nicht als Effekt von Authentizität, sondern aus der Logik der Montage. Sie beruht auf dem Zwischenraum, den er zwischen den Bildern, aber auch zwischen Schrift und Bild entstehen lässt, um eine kulturhistorische Bewegung aufzuzeigen. Sein metahistorischer Ansatz liest der Sprache technischer Bilder die zunehmende Ersetzung menschlicher Sinnesorgane und die Auflösung der industriellen Einheit Mensch-Maschine ab.

Eher als Eisenstein, dessen theoretisches Hauptaugenmerk auf der *Naht* zwischen benachbarten Einstellungen liegt, ist bei Farocki letztlich der von Artavazd Peleschjan stammende Begriff der *Distanzmontage* am Platz. Der armenische Filmemacher definiert diese über das Prinzip von Reimen und Reprisen, die in größerem Maßstab erfolgen. Eine solche Montage wird demnach von sogenannten «Leitein-

stellungen» rhythmisiert (Peleschjan 1999), wobei es nicht darum geht, etwas Heterogenes zusammenzuflicken, sondern im Gegenteil um das «Auftrennen» der Einstellungen. In Farockis *AUGE/MASCHINE* haben die immer wiederkehrenden *Subjektiven* von Raketenköpfen aus dem Ersten Golfkrieg eine solche Leitfunktion. Sie werden durch andere, ebenfalls wiederkehrende Einstellungen historisch perspektiviert, wie etwa das Bild eines Fließbandarbeiters aus einem deutschen Propagandafilm über die Waffenindustrie.

Wenn Farocki sich als cinephiler Filmmacher oder Künstler der Filmgeschichte widmet, dann gilt sein Interesse oftmals historisch herausgebildeten Pathosformeln, die im Film als prägnante Augenblicke erscheinen. In *ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK* (D 1995) ist es die Ausdruckskraft der Statisten in Streikfilmen; in *DER AUSDRUCK DER HÄNDE* (D 1997) der Einsatz des Taktilen und der Großaufnahme bei Fuller oder Bresson. Farockis Idee eines «Wörterbuchs der filmischen Ausdrücke» (Farocki 2001) zielt auf die Vergegenwärtigung der Geste im bewegten Bild, aber auch auf die Funktion von *Schlagbildern* (weniger im Sinne von Aby Warburg als von Vilém Flusser³). Die installative Version von Farockis vergleichender Methode – etwa *ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK* statt als linearen Film auf einer Reihe von Monitoren über weitaus kürzere Loops zu zeigen – ist somit die Fortsetzung filmisch-analytischer Montage mit anderen Mitteln.

Nicht zufällig verwendet Farocki in seinen Installationen zunehmend Zwischentitel statt Off-Kommentare: Es geht um die Radikalisierung der Montage, ihre weitgehende Autonomie gegenüber dem Ton wie zur Zeit des Stummfilms. Die verdichteten Texte funktionieren strukturell ähnlich wie die Bilder, nämlich über Leitbegriffe. Manchmal sind den Installationen auch Hommagen an alte Meister der Filmmontage eingeschrieben: Farockis symphonische Doppelprojektion *CONTRE-CHANT* ist nicht nur eine Arbeit über die technischen Bilder einer postindustriellen Großstadt, sondern auch eine Variation über Dziga Vertov. *ÜBER DIE BAUWEISE DES FILMS BEI GRIFFITH* (D 2006) widmet sich, ausgehend von einem frühen Biograph-Film, ganz direkt dem Prinzip der filmischen Raumkonstruktion. An der klassischen Figur der Tür verdeutlicht Farocki ein Montageprinzip, das man mit Gilles Deleuze den *rationalen Schnitt* nenne könnte. Die Tür fungiert im Ausgangsfilm als Element sowohl der Verbindung als auch der Trennung von Einstel-

3 SCHLAGWORTE-SCHLAGBILDER. EIN GESPRÄCH MIT VILÉM FLUSSER (BRD 1986) lautet der Titel eines sehr erhellenden Porträts, das Farocki dem in Frankreich viel zu wenig bekannten Theoretiker technischer Bilder 1986 gewidmet hat.

lungen. Immer wieder geht es in Farockis visuellen Analysen um solch ambivalente Beziehungen zwischen den Elementen, auch zwischen Wort und Bild. Die schwarze Leere zwischen den Bildern und Worten ist deshalb in seinen Doppelprojektionen wesentlich. Erst im Hiatu entfaltet sich der «Tumel der Verräumlichung» (Maurice Blanchot): Deleuze nennt solche disjunktiven Beziehungen zwischen den Bildern, aber auch zwischen Ton und Bild, mit Blick auf Godard und in Anlehnung an die mathematische Unterscheidung zwischen rationalen und irrationalen Zahlen den «irrationalen Schnitt» (Deleuze 1991, 235). Der daraus entstehende Zwischenraum ist mit all seinen Uneindeutigkeiten in Farockis prozessualen Video-Montagen bereits dem Ausstellungsdispositiv, nämlich der Doppelprojektion, eingeschrieben.

4.

Liest man Grahams Werk weiter mit Goodman, ausgehend von der pragmatischen Unterscheidung zwischen einmaligen, autografischen Künsten (wie Malerei) und zweiphasigen, allografischen Künsten (wie Literatur und Musik), so stellt sich auch hier immer wieder die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Schrift. Gerade Grahams Film-Installationen, in denen Synchronizität oder Schriftlichkeit eine wesentliche Rolle spielen, arbeiten dieses Verhältnis als ein paradoxes heraus. LOUDHAILER (2003), eine Doppelprojektion, in der die beiden räumlich aneinander grenzenden Aufnahmen, aber auch Bild und Ton asynchron laufen, führt einen Sprechakt ins Absurde. «Schlauchboot aussetzen!» («Send out a dinghy!»), ruft Rodney Graham wiederholt in der Uniform eines kanadischen *Mountie* vom Schwimmsteg eines Wasserflugzeugs, das langsam auf einem winterlichen Bergsee schaukelt, in Richtung Kamera. Der Spalt im Split Screen wird umso deutlicher sichtbar, als die beiden Aufnahmen von einer kanadischen Seelandschaft zwar räumlich ein kontinuierliches Panorama bilden, aber zeitlich leicht versetzt sind. Bild und Ton laufen weder in derselben Maschine noch im gleichen Rhythmus. Mit der Vervielfältigung der Kombinationsmöglichkeiten zwischen den einzelnen Spuren und über die gleichzeitige Anwendung einer Endlosschleife wird die Montage als sinnstiftendes Ordnungsprinzip abgeschafft. Graham insistiert darüber hinaus auf die Differenz zwischen technischer Aufnahme und Wiedergabe. Der *Mountie* ruft in ein Megaphon, dessen Ton nun abgekoppelt von seiner ursprünglichen Quelle reproduziert wird. Diese Installation macht deutlich, dass Film wie das Grammophon ein Speichermedium ist. Medienarchäologisch betrachtet stellt sie den episte-

mologischen Bruch dar, der nach Friedrich Kittler mit dem Wechsel vom Symbolischen (dem geschriebenen Text, der Partitur) zum Realen (dem analogen Abdruck der Welt, vermittelt über ein technisches Aufschreibesystem) vollzogen wurde (Kittler 1986, 352).

Die im 19. Jahrhundert entwickelten Speichertechniken für Akustik, Optik und Schrift entsprechen nach Kittler den besagten Medien Grammophon und Film, aber auch dem «Mensch-Maschinesystem Typewriter». Mit der Feminisierung des Schreibprozesses wird, so Kittlers These, «das Weib zum Schreibzeug» (ibid., 299). Es ist daher kein Zufall, wenn in Grahams Installation RHEINMETALL/VICTORIA 8 (2003) zwei Maschinen – ein realer, speziell adaptierter, laut ratternder 35-mm-Projektor vom Typ *Victoria 8* und eine imaginäre Schreibmaschine auf Leinwand – so ausgestellt werden, dass sie als erotisierte Apparate zur Erzeugung von Bewegung und Schrift figurieren wie zwei miteinander kommunizierende Junggesellenmaschinen. Die zehnmittige Filmschleife ist von ihrem narrativen und von ihrem deskriptiven Gehalt her einfach organisiert: Eine jahrzehntealte, mechanische Schreibmaschine vom Typ *Rheinmetall* wird als glänzendes, wie neu erscheinendes Objekt im Detail präsentiert, langsam mit weißen Flocken berieselt, schließlich von Neuem in ihrer ursprünglichen Pracht enthüllt. Grahams melancholische Konfrontation zweier überkommener Geräte beleuchtet durch den unendlichen Regress ihrer narrativen Konstruktion eine mediale Entwicklung, die auf den Ersatz von Auge und Ohr hinausläuft. Als Schaltpult nimmt die Schreibmaschine, so Kittler, den Computer und das Prinzip Speichern/Übertragen/Verarbeiten vorweg. Die Digitalisierung bringt schließlich die unendliche Datenzirkulation mit sich: «Statt Techniken an Leute anzuschließen, läuft das absolute Wissen als Endlosschleife» (ibid., 8). Wenn also Graham unermüdlich in vielen Variationen die unbegrenzte Fortsetzung von Ursachen darstellt, die selbst wiederum Wirkungen sind, dann steht an seinem archäologischen Horizont das digitale Zeitalter.

5.

Dient die Struktur der Schleife dem einen Künstler zum Sichtbarmachen des Schnitts, so führt sie beim anderen zu dessen Nivellierung. Während Harun Farocki in Mehrfachprojektionen die Montage virtualisiert, um auf das Kino als den anderen Schauplatz seiner Kunst zu verweisen, schließt Rodney Graham seine Filme zu Junggesellenmaschinen kurz, um den Kunstraum als Ort der Ideen und der Entgrenzung der Künste zu feiern. Dieser geradezu gegensätzliche Impuls

überträgt sich auf die ästhetische Erfahrung der jeweiligen Installation: Ist es bei Graham beinahe irrelevant, zu welchem Zeitpunkt der Betrachter in die Schleife eintritt, da es genau auf die Wiederholbarkeit der Zeichen und narrativen Elemente ankommt, so verlangen die meisten Projektionen Farockis dem Besucher letztlich die Berücksichtigung einer Sequenzialität ab, die aus der Logik einer klassischen Filmerfahrung gespeist ist. Auch wenn die Beginnzeiten nicht markiert sind, orientiert sich der Zuschauer bei Farocki an Titeln und Nachspannen, die er bei Graham gar nicht suchen wird, weil hier auch die Narration dem Prinzip der Zirkularität folgt. Während bei Farocki die Idee einer am Kino orientierten Vorstellung aufscheint, setzt Graham auf die Aura des (als obsolet ausgestellten) Objekts und des Konzepts (mithin auf die Kultur des Kunstinteressierten). Für Grahams Schleife wie für so manchen Film im Kunstraum gilt heute, was Theodor W. Adorno über die Historizität und Kontextabhängigkeit der Montage in der Bildenden Kunst Anfang der 50er Jahre bemerkte:

Nachdem dieser [der ästhetische Schock] sich abgestumpft hat, wird das Montierte abermals zum bloßen indifferenten Stoff; das Verfahren reicht nicht mehr hin, durch Zündung Kommunikation zwischen Ästhetischem und Außerästhetischem zu bewirken, das Interesse wird neutralisiert zu einem kulturhistorischen (Adorno 1972, 234).

Es scheint nur konsequent, dass Graham seine Filme in die modernistische Tradition selbstreferentieller Werke einschreibt, während Farocki das berühmte Brechtsche Diktum über die Fotografie, nämlich «dass weniger denn je eine einfache Wiedergabe der Realität etwas über die Realität aussagt» (Brecht 1992, 469), auf die Bilder der heutigen Zeit zu wenden scheint, um zumindest auf die Möglichkeit der Kommunikation zwischen Ästhetischem und Außerästhetischem hinzuweisen. Die ästhetische Erfahrung eines Films ist somit der Singularität eines Werks in ebenso hohem Maße geschuldet wie der Spezifik eines technischen oder architektonischen Dispositivs oder auch dem kulturellen Kontext seiner Aufführung.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1972) *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blanchot, Maurice (1969) *L'entretien infini*. Paris: Gallimard.
- Brecht, Bertolt (1992) Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment [1930]. In: Ders.: *Werke, Bd. XXI*. Hg. v. W. Hecht. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 448–469.
- Daney, Serge (1984) Après tout. In: *La politique des Auteurs*. Hg. v. Autorenkollektiv. Paris: Cahiers du Cinéma, S. 5–10.
- Deleuze, Gilles (1991) *Das Zeit-Bild. Kino 2* [frz. 1985]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Doane, Mary Ann (2002) *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Duchamp, Marcel (1957) The Creative Act. In: *Art News*, 4, S. 28f.
- Eisenstein, Sergej (1988) Montage der Filmattraktionen. In: Ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Hg. v. Oksana Bulgakowa. Leipzig: Reclam/Köln: Röderberg, S. 17–45.
- Farocki, Harun (2001) *Bilderschatz. 3rd International Flusser Lecture*. Hg. v. Vilém Flusser Archiv. Köln: Kunsthochschule für Medien/Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Farocki, Harun (2007) Histoire d'une installation (sur la Coupe du monde de football). In: *Trafic*, 64, S. 18–47. [Dt.: Kaum noch ein Handwerk. In: *New Film Kritik*; <http://newfilmkritik.de>, erstellt am 16.12.2007 (letzter Zugriff 13.5.2010).]
- Godard, Jean-Luc (2011) Schnitt, meine schöne Sorge [frz. 1956]. In: *Montage AV* 20,1, S. 13ff.
- Goodman, Nelson (1997) *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* [amerik. 1969]. Übers. v. Bernd Philippi. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kittler, Friedrich (1986) *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose.
- Manovich, Lev (2001) The Loop as a Narrative Engine. In: Ders.: *The Language of New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, S. 314–322.
- Peleschjan, Artavazd (1999) Distanzmontage oder die Theorie der Distanz. In: *Die subversive Kamera. Zur anderen Realität in mittel- und osteuropäischen Dokumentarfilmen*. Hg. v. Hans-Joachim Schlegel. Stuttgart: UVK Medien, S. 181–203.
- Silverman, Kaja/Farocki, Harun (1998) *Speaking about Godard*. New York: New York University Press.
- Zischler, Hanns (2002) Dialog mit einem Dritten. In: Kaja Silverman/Harun Farocki: *Von Godard Sprechen*. Berlin: Vorwerk 8, S. 6–11.

Zu den Autorinnen und Autoren

Christa Blümlinger (*1963), Dr. phil., ist Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Vincennes–Saint–Denis (Paris 8); 2008/2009 Vertretungsprofessur an der FU Berlin, wo sie 2006 im Fach Filmwissenschaft habilitiert wurde. Sie lehrte von 2002–2010 als Maitre de conférences an der Universität Sorbonne Nouvelle (Paris 3) und von 1999–2002 als Universitätsassistentin an der FU Berlin; davor als Medienwissenschaftlerin, Filmpublizistin, Kuratorin und Kritikerin in Wien und Paris tätig. Zahlreiche Publikationen insbesondere zu Filmtheorie und –ästhetik, Dokumentar-, Essay- und Avantgardefilm und zur Medienkunst. Jüngste deutschsprachige Buchpublikation: *Kino aus zweiter Hand. Formen materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst* (2009); auf Französisch (hg. gemeinsam mit Sylvie Lindeperg, Michèle Lagny u.a.), *Théâtres de la Mémoire, Images en Mouvement*, Reihe Théorème N° 14, Paris, PSN, 2011.

Pascal Bonitzer (*1946), Redakteur, Drehbuchautor und Regisseur; als Filmkritiker arbeitete Bonitzer zunächst von 1965 bis 1985 bei den *Cahiers du Cinéma*, bevor er mit dem Schreiben von Drehbüchern begann. Er gilt als einer der produktivsten Drehbuchautoren Frankreichs, u.a. als langjähriger Stammautor für Jacques Rivette (z.B. LA BELLE NOISEUSE, F 1991) und Andre Techiné. Von 1986 bis 1994 leitete er die Drehbuchabteilung an der Pariser Filmschule FEMIS. Seit 1996 arbeitet er verstärkt als Regisseur, 2011 erschien sein neuester Film CHERCHEZ HORTENSE.

Christine N. Brinckmann (*1937), Dr. phil., em. Prof. für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Ab 1979 eigene Filmarbeit im experimentellen Bereich. Veröffentlichungen zu Filmgeschichte, Stilkonzepten und Erzähltheorie, zum Dokumentarismus, zur Ästhetik des Experimentalfilms und zu feministischen Fragestellungen. 1997 erschien *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Herausgeberin der Zürcher Filmstudien, Mitherausgeberin von *montage AV*. Lebt in Berlin.

Evelyn Echle (*1975), M.A., nach einem Print-Volontariat und mehrjähriger Tätigkeit als Tageszeitungsredakteurin Studium der Film- und Fernsehwissenschaft, Literaturwissenschaft und Pädagogik in Bochum und

Zürich; seit 2008 Doktorandin und Dozentin an der Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf in Potsdam-Babelsberg sowie an der Universität Zürich mit einem Dissertationsprojekt zum Ornament als ästhetisches Prinzip der Raumkonstruktion im Stummfilm; Autorin des Buches *Danse Macabre im Kino. Die Figur des personifizierten Todes als filmische Allegorie* (2009); seit 2007 Mitherausgeberin der Zeitschrift *montage AV*.

Guido Kirsten (*1979), M.A., Studium der Filmwissenschaft (sowie der Soziologie und Philosophie) an der Universität zu Köln, der Sorbonne Nouvelle (Paris III) und der Freien Universität Berlin. Von 2007–2009 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungsprojekt «Zurück zur Leinwand» an der Friedrich-Schiller-Universität Jena; seit Oktober 2009 Mitarbeiter im NCCR Mediality der Universität Zürich mit einem Dissertationsprojekt zur Theorie und Geschichte des filmischen Realismus. Diverse Veröffentlichungen in Fachzeitschriften und Sammelbänden; Herausgeber (gemeinsam mit Karl Sierek) des Sammelbandes *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution* (2011); seit 2007 Mitherausgeber der Zeitschrift *montage AV*.

Fabienne Liptay (*1974), Dr. phil, ist seit 2007 Junior-Professorin für Filmgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Lehre im Rahmen des transdisziplinären Masterprogramms *Aisthesis. Historische Kunst- und Literaturdiskurse*. Studium der Filmwissenschaft, Theaterwissenschaft und Anglistik in Mainz. 1999–2001 Redaktionsassistentin bei *3sat Kulturzeit*. 2002 Promotion mit *WunderWelten. Märchen im Film*. 2002–2007 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Filmwissenschaft in Mainz. Forschung vor allem zur Bildlichkeit und Erzähltheorie des Films sowie den Wechselbeziehungen zwischen dem Film und den anderen Künsten und Medien. Gemeinsam mit Thomas Koebner Herausgabe der Vierteljahresschrift *Film-Konzepte*. Aktuelle Publikationen: *FilmKunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien* (2011, hg. mit Henry Keazor und Susanne Marschall); *Die Passion des Künstlers. Kreativität und Krise im Film* (2011, hg. mit Christopher Balme und Miriam Drewes).

Jelena Rakin (*1982), M.A., Studium der Anglistik und Germanistik in Osijek (Kroatien) und in Essen. Wissenschaftliche Assistentin und Dozentin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich; arbeitet an einer Dissertation zu Ästhetik und Diskursen der Stummfilmfarbe und Farbmedien um 1900. Magisterarbeit zum visuellen Stil und narrativer Form in John Fords Western.

Jörg Schweinitz (*1953) Dr. phil., Professor für Filmwissenschaft an der Universität Zürich. Er wurde 1981 an der Universität Leipzig mit einer Studie zur Filmästhetik promoviert und habilitierte sich 2002 an der Universität Konstanz. Seit 1995 Mitherausgeber von *montage AV*. Neben zahlreichen Aufsätzen ist er unter anderem Herausgeber von *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914* (1992), Hugo Münsterberg *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino* (1996) und Autor von *Film und Stereotyp* (2006), amerikanische Ausgabe: *Film and Stereotype: A Challenge for Cinema and Theory* (2011).

Daniel Wiegand (*1980), M.A., Doktorand und Dozent am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich und wissenschaftlicher Mitarbeiter im NCCR Mediality; arbeitet an einer Dissertation zu Film und Tableaux vivants um 1900. Magisterarbeit und Aufsätze zum Einsamkeitsmotiv im dänischen Stummfilm.

Call for Papers: «bad feelings»

Im Kino der Gegenwart findet sich eine deutliche Tendenz zur Erkundung von negativen Emotionen, von «schlechten» Gefühlen. Ob Scham, Hass, Ekel, Langeweile, Schmerz, Einsamkeit: Regisseure wie Lars von Trier, Catherine Breillat, Gaspar Noë, Michael Haneke, Tsai Ming Liang, Chan-wook Park, Ulrich Seidl, Takashi Miike, Bruno Dumont oder Vertreter der Berliner Schule erproben in ihren Filmen Stimmungen und Emotionen, deren Register vom bloß Unangenehmen bis zum schlichtweg Unerträglichem reicht. Man könnte auch sagen, dass damit Gefühlslagen in den Horizont des Welt(autooren)kinos treten, die im Experimental- und Undergroundfilm mindestens schon seit den 1960er Jahren zum Fächer der filmischen Emotionen gehören, von Andy Warhol über Peter Gidal und Steve Dwoskin bis Valie Export und den Wiener Aktionisten. Die gezielte Evokation von Ekel und empathischem Schmerz zählt aber auch seit alters zu den rhetorischen Strategien bei medizinischen Aufklärungsfilmern oder politischer Agitation. Aber auch das klassische (Genre-)Kino spielte mit dem Reiz unangenehmer Affekte wie Angst, Schock oder Ekel. Manche Filme lösen während oder nach der Sichtung Ambivalenzen oder Gefühle wie schlechtes Gewissen, Trübsal, Ärger oder Aggression aus. Schließlich werden schlechte Gefühle auch im Fernsehen ausgiebig kultiviert, vor allem in den seit fast zwei Jahrzehnten produzierten «Reality»-Formaten.

Die Themennummer «bad feelings» stellt das Bewegtbild als Medium einer «education a-sentimentale» ins Zentrum und erkundet Kino und Fernsehen als Spielräume der Entfaltung schlechter bis scheußlicher Gefühle. Gefragt sind Beiträge monografischer, theoretischer und exemplarischer Natur, etwa zu den «Austrian feel bad movies», zur filmischen Ästhetik von Ekel und Scham oder zur Rhetorik des Gefühlsschocks im Medizin- oder Schulungsfilm. Gefragt sind aber auch kulturtheoretische und kulturhistorische Reflexionen über die gegenwärtige Konjunktur der schlechten Gefühle im Kino. Zur Geschichte der Cinephilie gehört ja immerhin auch die Kehrseite von Liebe und Verehrung: die Ablehnung, ja der Hass auf Regisseure, deren Filme einem zu nahe kommen und denen man ihre vermeintlichen und tatsächlichen Transgressionen nachträgt (vielleicht auch, weil man sie zu sehr liebt, wie Christian Metz einst spekulierte). Und ebenso kann es darum gehen, wie man sich als Zuschauer fühlt, wenn der Rest des Publikums anderer Meinung ist oder ein Freund/eine Freundin ne-

ben einem gefriert, weil ihnen der Film nicht gefällt, zu dem man sie eingeladen hat, oder wenn man sich schämt, weil man dem Film nicht folgen kann, den alle anderen so wunderbar finden – womit die Liste der möglichen Themen keineswegs abgeschlossen sein soll.

Die Redaktion freut sich über die Einreichung von Texten mit maximal 35.000 Zeichen, die gemäß den Vorgaben des Stylesheets der Zeitschrift verfasst sind (http://montage-av.de/Stylesheet_fuer_Autoren.pdf). Einsendungen bitte bis zum 1. Mai 2012 an die Adresse der Redaktion, Email: montage@snafu.de.