

montage

AV...

20/2/2011

Zeitschrift für Theorie und Geschichte
audiovisueller Kommunikation

[Bildspannung]

SCHÜREN

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 Ehle: 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 *bild-theoretisches* 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 aufbläht? 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 Kadrate 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.

Dekadrierungen*

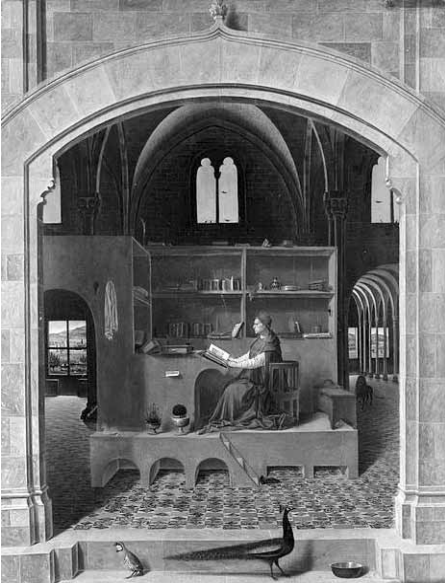
Pascal Bonitzer

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, Vertiges* 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 Gegenschuss 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 gezeigt 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 PROBABLEMENT (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 Zum schrägen Blickwinkel und zur «Suture» der subjektiven Position des Zuschauers im klassischen Film vgl. Oudart 1969a und 1969b.

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 Kadens 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.