

3 Veronese filmt in der Villa Barbaro (doch was macht in- dessen Mizoguchi?)

Bausteine zu einer Theorie filmischer Präsenzbildungen, Teil 1

für Heidi

3.1 Eine Herzensangelegenheit

L'état auquel je me trouvai dans cet instant est trop
singulier pour n'en pas faire ici la description.
*Jean-Jacques Rousseau*¹

An einem der letzten sonnigen Oktobertage des Jahres 2004 überfiel mich aus heiterem Himmel ein Herzkammerflimmern, das tödlich gewesen wäre, hätte da nicht auf Armlänge Entfernung jener dramaturgisch vollkommen unwahrscheinliche Kardiologe gestanden, der mich mittels Elektroschock in diese in mehr als einer Hinsicht einmalige Welt zurückkatapultierte. Ich erzähle das hier, weil gerade diese Rückkehr auch aus kunsttheoretischer Warte nicht uninteressant war.

Soweit er überlebt wird, weist der plötzliche Herztod für den Betroffenen drei außerordentlich kurze, aber dennoch deutlich unterscheidbare Phasen auf. Da macht sich zunächst ein Schwindelgefühl bemerkbar, auf das eine Ohnmacht folgt, die allerdings ebenso umgehend wie spurlos aus der Erlebniszeit des Opfers kippt. Die (so man Glück hat) anschließende Rückkehr des Bewusstseins stellt sich paradoxerweise als die einzig wirklich unangenehme Bewegung im ganzen Dreisprung heraus, denn sie ist von einem Gefühl großer Panik begleitet. Gerade dieses Entsetzen aber wird sich, ästhetisch betrachtet, als der fruchtbarste Moment erweisen.

In meinem Fall entstand an dieser Stelle nämlich eine direkt cineastisch zu nennende Parallelmontage zweier Einstellungen. Die erste führte mich in ein Zimmer, das von jenem herbstlichen Licht durchflutet wurde, das ich bereits vor der Attacke bewundern konnte. Im Hintergrund sah und hörte ich meine Frau, aber was sie plauderte, blieb unverständlich, weil sie dabei immer wieder in einen entlegenen Raum hinüberwechselte.

Die zweite Einstellung war wesentlich irrealer. Als erstes fielen hier zwei kleine Gemälde ins Auge, deren Rahmen sich stechend scharf von jener Wand absetzten, an der sie hingen. Wesentlich weicher schwebte dafür in meiner unmittelbaren Nähe ein gutes Dutzend Augenpaare, die mich hemmungslos angafften.

So unterschiedlich beide Einstellungen daherkamen, so ähnlich waren sie sich in Sachen Präsenzbildung; beide wiesen etwa die gleiche Intensität auf.²

Wer auch immer diese Parallelmontage geschnitten haben mag, er muss besoffen gewesen sein, denn die Einstellungen wechselten einander aufs Willkürlichste ab. Etwas derart narrativ Gelockertes wird konventionellerweise auf Musik geschnitten, aber nichts dergleichen war der Fall. Hier wechselten die zwei Szenen einander ab, als ob sie an einer schlecht geölten Schaukel hingen. Es geht hier um wenige Sekunden, denn kaum stieg die Montage aus

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris 1964, (Seconde promenade), S. 48

² Präsenzbildend nenne ich all jene Wahrnehmungsphänomene, die ein Gefühl von Aktualität vermitteln, das – und hier wird die Sache zu einem ästhetischen Phänomen – graduell unter dem üblichen Realitätsempfinden liegt. Darauf wird noch klärend zurückzukommen sein.

dem Schwarz der Bewusstlosigkeit auf, strebte etwas in mir, über das ich keinerlei Kontrolle hatte, mit Macht in Richtung der auf den beiden Bildrähmchen wie Fettaugen auf einer Suppe treibenden Blicke. Und genau dort setzte die Panik ein. Verfügte ich doch über keinerlei Handhabe, meine Bewusstseinsmaschine aktiv in die andere oder irgendeine Richtung zu lenken. Es war, als habe mein Fahrzeug kein Lenkrad, als sei ich ein Freistilkletterer, der in einer Steilwand plötzlich auf Speckstein stößt. Dann stabilisierte sich alles, und ich landete in der unwahrscheinlichsten der beiden Einstellungen, jenem Ort der gaffenden Augen. Die Wirklichkeit hatte mich wieder.

3.2 Ein Besuch in der Villa Barbaro

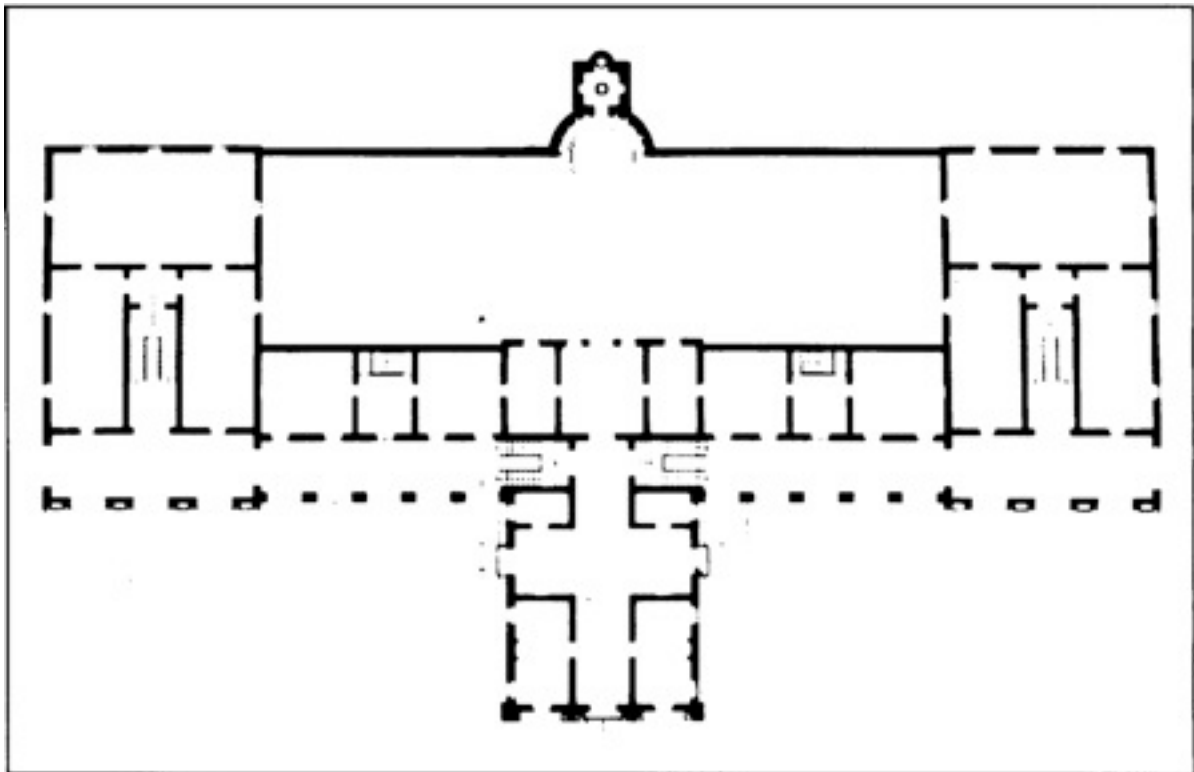
Let me seek, then, a spot not far from a populous city –
whose vicinity, also, will best enable me to execute my plans.
*Edgar Allan Poe*³



Abb. 3.1

Es war ein heißer Julinachmittag, als ich, nach einer nicht allzu unbequemen Fahrt durch die Hügellandschaft des Treviso, die der Villa Barbaro erreichte. Wir schrieben das Jahr 1564. Da ich meinen Besuch einige Tage zuvor angekündigt hatte – ich wollte der Hausherrin die ersten Entwürfe zu einem Collier mit Jagdmotiven vorlegen –, war ich leicht irritiert darüber, dass außer dem Burschen, der meine Kutsche in die Stallung leitete, niemand zum Empfang erschien. Nachdem ich einige Zeit gewartet hatte, beschloss ich, mir selbst Zutritt zu verschaffen, und sah mich nach dem Eingang der Villa um. Allzu schwer dürfte das nicht sein, denn das Gebäude war klar strukturiert (Abb. 3.1 und Grundriss 3.1): Ein mit der Stirnseite in den

³ Edgar Allan Poe, *The Domain of Arnheim* (1850) in: *Poe's Tales of Mystery and Imagination*, London 1962, S. 39



Grundriss 3.1



Vorgarten ragendes Herrenhaus war symmetrisch von zwei Nutzbauten gerahmt, die als ausgreifende Seitenflügel die Anlage auf der Längsachse ausrichteten. Das ganze Untergeschoss diente als Wirtschaftsteil, während der erste Stock als *piano nobile* krönend den Wohnteil enthielt. Entsprechend hielt ich nach einer Treppe Ausschau und war nicht wenig überrascht, als ich sie nirgendwo fand. „Nanu,” spöttelte ich, „hat der große Baumeister Palladio, dem wir dieses architektonische Meisterwerk verdanken, sie etwa vergessen?” Dann würde es immerhin einleuchten, warum keine der Herrschaften zur Begrüßung herausgetreten war. Wie sollten sie dies auch bewerkstelligen? Etwa jedes Mal, wenn Besuch kommt, aus dem Fenster springen? Der Witz erstarb mir aber auf der Zunge, als ich mich ernsthaft auf die Suche nach dem Eingang machte. Er schien tatsächlich zu fehlen!

Ich hatte bereits mehrmals den Mitteltrakt abgeschritten, als mein Blick auf eine Doppeltür fiel, die gut versteckt unter den Arkaden des Wirtschaftsteils lag, exakt an der Schnittstelle zwischen Hauptbau und Seitenflügel (Abb. 3.2). Die Konstruktion sah verdächtig nach

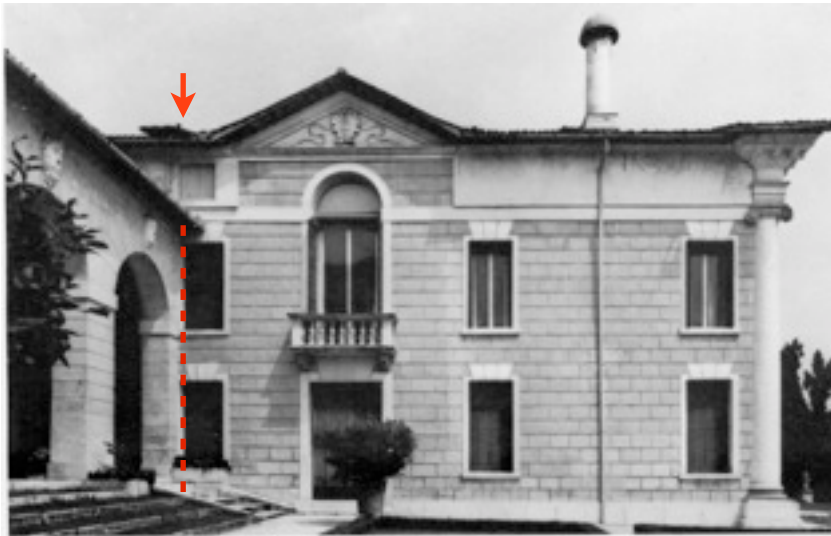


Abb. 3.2

einem architektonischen Nachgedanken aus. Denn ein benachbartes Fenster hatte, um Platz für die augenscheinlich später eingefügte Türöffnung zu schaffen, zur Hälfte wieder zugemauert werden müssen, so als hätte Europas größter lebender Architekt keine bessere Lösung gefunden, um einen bautechnischen Patzer zu kaschieren. Mir war sofort klar, dass das ein Ding der Unmöglichkeit war. Palladio ein Stümper? Nie im

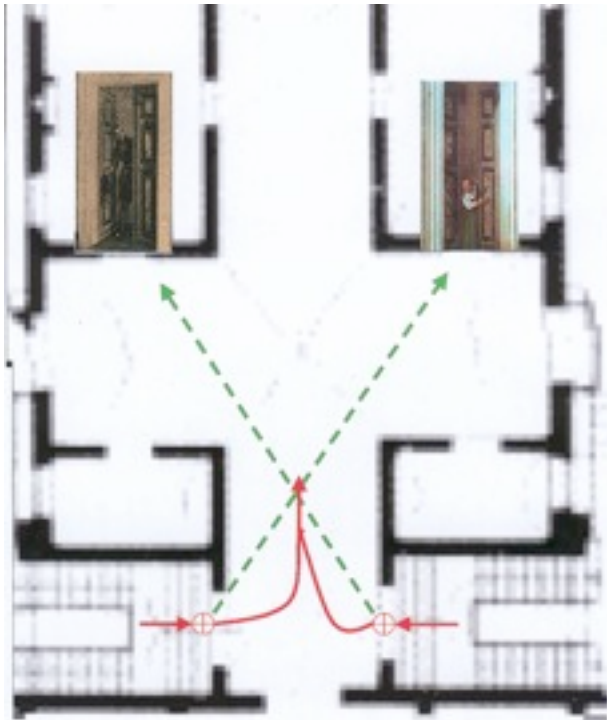
Leben! Wäre es somit möglich, dass der große Baumeister sich hier ein manieristisches *con-cetto* à la Buontalenti⁴ erlaubt hatte? Ich schauderte genüsslich bei dem Gedanken, öffnete die Tür, fand eine Innentreppe vor und stieg hinauf in den ersten Stock.

Oben angekommen, blickt man unwillkürlich auf eine weitere halb geöffnete Tür, hinter der, je nachdem – wie ich später merke – ob man die Treppe am linken Arkadengang oder am rechten gewählt hat, entweder eine kindliche Kammerzofe oder ein alter Bediensteter auf einen wartet; diskret, aber eine Spur zu zurückhaltend für meinen Geschmack (Abb. 3.3 und 3.4, Grundriss 3.2). Aber erst als ich dem Personal leicht irritiert näher trete, bemerke ich, dass ich einer optischen Täuschung zum Opfer gefallen bin. Die von der Dienerschaft halb geöffneten Türen sind in Wahrheit zwei listig in eine Scheinarchitektur eingepasste Gemälde. Sie verkünden, wie draußen bereits, denselben Kniff: „Hier wirst du erwartet und nicht erwartet zugleich.“ Was also bleibt mir, dem unerwartet Erwarteten, anderes übrig, als – zu warten. Das allerdings wird einem hier leicht gemacht. Ist doch das Kuppeldach in diesem *Saal des Olymp* von oben bis unten aufs Üppigste ausgemalt, und so schweift der Blick bald umher, nicht ohne diskret vom Maler gesteuert zu werden. Denn dank der piktorialen Pracht werde ich



Abb. 3.3

⁴ Bernardo Buontalenti (1536–1608). Die Stufen zu dem von ihm in der San-Stefano-Kirche zu Florenz gebauten Altar etwa scheinen wie üblich hinaufzuführen, bis man bemerkt, dass sie gar nicht vorhanden sind. Siehe auch: John Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth 1969, S.106 ff



Grundriss 3.2



Abb. 3.4

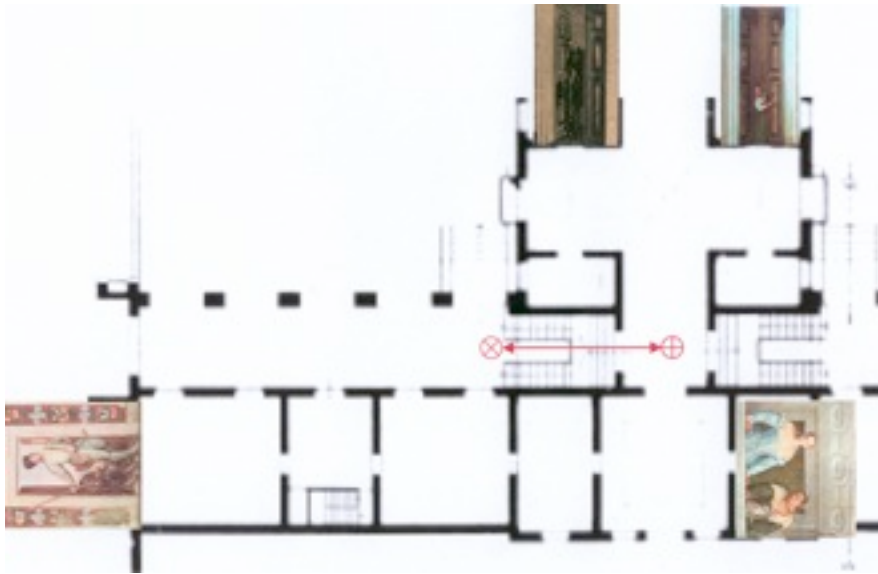
erst auf den zweiten Blick gewahr, dass es zwischen den Wandgemälden rundum und dem eigentlichen Kuppelfresko noch einen Zwischenraum gibt, hinter dessen täuschend echt wiedergegebenen Balustraden unter anderem zwei Frauen zu sehen sind. In der jüngeren von beiden – da ist kein Zweifel möglich – erkenne ich die Dame des Hauses (Abb. 3.5).

Ein pikantes Spiel der Sinnestäuschungen hat mich eingesponnen, seit ich das Gelände der Villa Barbaro betreten habe. Die Frau muss mich bereits einige Zeit still und leise beobachtet haben. Nervös wechsele ich den Platz, aber ihr gemalter Blick lässt sich nicht abschütteln, wohin ich im Raum auch gehe.



Abb. 3.5

Neben der Hausherrin steht eine alte Amme (wenn Sie mich fragen, die Vettel ähnelt verdächtig einer venezianischen Kupplerin) und hebt den Finger, aber weder aus moralischen Gründen (das wäre auch heuchlerisch), noch um auf mich zu zeigen. Horch! sagt vielmehr diese Hand. Horch? denke ich. Und da erinnere ich mich vage, in der Eingangshalle einige Musikantinnen gesehen zu haben. Rasch werfe ich einen Blick dorthin zurück, und tatsächlich: Sechs sind es an der Zahl, und alle halten ein Instrument in der Hand, doch – seltsam – keine macht Anstalten, darauf zu spielen. Dennoch höre ich ein Rauschen, als komme es



Grundriss 3.3

von Zupfinstrumenten, nur ertönt es aus der Richtung des Olympsaals. In die Bilder versunken, hatte ich es gar nicht bemerkt, jetzt aber, abermals eintretend, höre ich, dass es von draußen kommt, vom geschlossenen Innenhof. Ich trete ans Fenster, und der Klang wird zum Plätschern. Draußen in diesem *giardino segreto* steht üppig ein Brunnen.



Abb. 3.6

Aber ist es wirklich dessen Klang, den die Kupplerin meint? Gebannt mache ich mich auf die Suche nach einem möglichen weiteren, nach einem verlorenen Klang sozusagen. Da verliert sich mein Blick umgehend in den Raumfluchten von Zimmern, die links und rechts die Seitenflügel des Stockwerks bilden. Und an deren Ende sehe ich eine Tür und darin erneut eine Person (Abb. 3.6 und Grundriss 3.3). Diesmal ist es, dem Aussehen nach, ein Jäger, der lärmend mit seinen Hunden die Villa betritt.⁵ Unwillkürlich atme ich auf, denn immerhin bin ich jetzt nicht länger der einzige Besucher, wenn auch immer noch – ich sage es nicht ohne Stolz – der einzig leiblich anwesende. Amüsiert werfe ich wieder einen Blick zurück auf die beiden Damen oben. Und tatsächlich, von der gemalten Empore aus bleibt ihnen der Blick auf die Tür des Jägers versperrt. Nur akustisch vernehmen sie die Ankunft des Schönlings. Hatten die beiden Bediensteten etwa nur den Anschein erweckt, mich willkommen zu heißen, während sie in Wahrheit diesen Gigolo ...? Schwang in ihrem ostentativen Verharren

⁵ Am Ende der gegenüberliegenden Zimmerflucht tritt eine Fresko-Gärtnerin ein. Bedenkt man die Tatsache, dass die Ehre der Hausherrin weniger von einer etwas dubiosen Zofe als durch den im gleichen Haus wohnenden Bruder des Besitzers, den Kardinal Daniele Barbaro, begutachtet wurde, dann lässt sich das frivole Spiel mit dem Jäger spiegelbildlich auch auf die zölibatäre Standhaftigkeit des Geistlichen übertragen.

deshalb Enttäuschung mit, weil sie statt meiner den jungen Herrn erwarteten? Dieser dürfte so Mitte zwanzig sein und somit auffallend jünger und hübscher als der Herr des Hauses. Ich weiß nicht, ob Sie den Eigentümer dieses Anwesens kennen, Marcantonio Barbaro? Er mag jetzt auf die fünfzig zugehen, der Gatte, und steht seit Jahr und Tag in Venedigs diplomatischen Diensten. Wenn ich recht informiert bin, weilt er derzeit in Paris. Er ist demnach der Einzige in der Runde, von dem wir *sicher* wissen, dass er abwesend ist. Ein großer Förderer und Bewunderer Palladios – wenn er auch selbst in Abwesenheit des Maestros an dieser Villa herumgeflickt haben soll. Der recht beachtliche Alters-

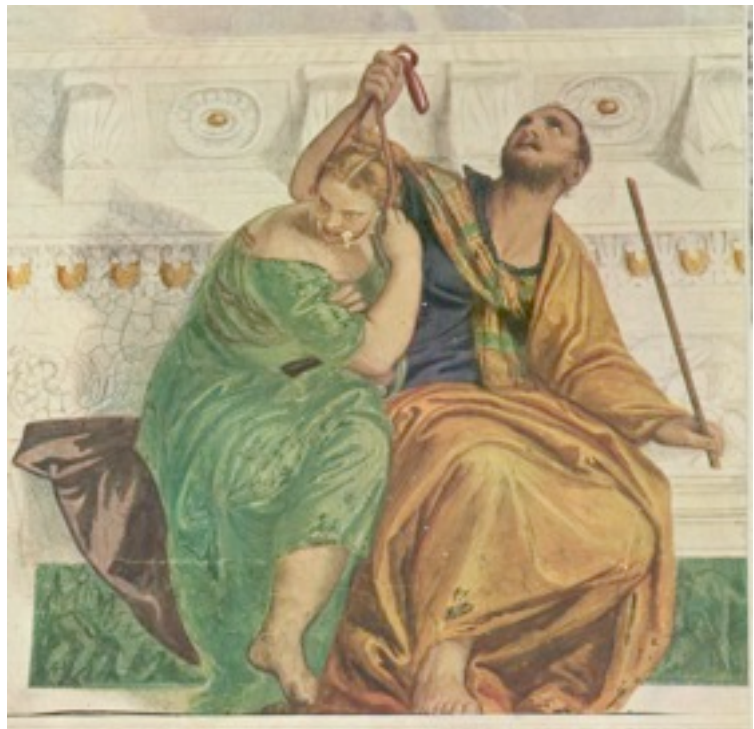


Abb. 3.7

unterschied zur Dame des Hauses ist für die hiesigen Verhältnisse übrigens nichts Besonderes. Für gewöhnlich heiraten Venezianer im 16. Jahrhundert deutlich jüngere Frauen; ein bei ihrer notorischen Eifersucht allerdings nicht ganz harmloser Umstand. Und tatsächlich, einen Saal weiter malt Paolo Veronese – denn so heißt unser Maler – eine passende Allegorie, in der ein alter Mann einer Frau ein Pferdegeschirr anlegt (Abb. 3.7). Es gilt eben, das allzu junge Blut im Zaum zu halten. Aber jetzt ist der Gatte verreist, und ausgerechnet da betritt, von Veronese treulich geführt, ein fescher Jäger das stille Anwesen – von mir ganz zu schweigen.

Und wie war das damals, als der Mann mit dem Pinsel hier herumzauberte? Unter uns gesagt, für seine nicht nur malerische Potenz gibt es an den Wänden der Villa Barbaro einen pikanten Fingerzeig, der nur erklärbar ist, wenn wir merken, dass viele Allegorien eine karnevalleske Zuspitzung besitzen. (Die junge Braut in Pferdegeschirr, ich bitte Sie!) In einem der beiden Salons, die den *primo piano* des Wohntrakts bilden, im Saal nämlich des Liebesgerichts wird eine Frau am Vorabend ihrer Hochzeit entkleidet und von ihrem zukünftigen Gatten auf ihre Unberührtheit überprüft (Abb. 3.8). Es geht hier auf den Wänden zu wie auf einem Viehmarkt. Und da die Heirat im Hause Barbaro vollzogen wurde, wird die Braut die Prüfung wohl bestanden haben. Nur, was heißt schon unberührt, muss sich Veronese gedacht haben; habe ich die Frau nicht gerade nackt unter meinem Pinsel gehabt? Und so ermalt er sich eine kleine Ferkelei. Auffallend hervorgehoben stehen die goldenen Sandalen der Braut vor ihr auf einem Wölkchen, und so pinselt Veronese zusätzlich seine verklecksten Malschuhe in das Gleichnis hinein (Abb. 3.9). Nicht direkt auf das Hauptbild natürlich, das wäre ja plump! Nein, etwas abseits, dort neben dem realen Fenster des Saals auf einem vorgetäuschten Gesims, dort malt der Schalk als beredtes Stillleben seine Schuhe mitsamt Pinsel. Versteckt winkt so die eigentliche Pointe und flüstert der Bildreim zotig „Iucundi acti labores“, nach getaner Arbeit ist gut ruhn.



Abb. 3.8 und 3.9

3.3 Aspekte des venezianischen Manierismus

Die Ohnmacht der Bilder ist ihre größte Stärke.
*Hans Dieter Huber*⁶

Ich lege hier einen kurzen Zwischenhalt ein, um meine Befunde am Ort kunstgeschichtlich ein wenig zu untermauern. Dies betrifft sowohl den karnevalesken Charakter einiger zentraler Teile der Fresken dieser Villa als auch deren architektonische Manierismen, die im direkten Gegensatz stehen zum heute kolportierten Bild Palladios als strengem ‚Klassizisten‘. Doch der Reihe nach. Die gewagten Zoten, die an mehreren Stellen auf diesen Wandgemälden zu sehen sind, werden nur jene wirklich überraschen, die die kulturelle Sonderstellung Venedigs in jener Zeit nicht kennen oder nicht mitbedenken. In dieser Stadt, die gerade im 16. Jahrhundert berühmt für ihre „verbotenen Vergnügen“⁷ wurde und vom spanischen Gesandten noch 1619 als „in ihrer Gesamtheit der Venus gewidmet“ charakterisiert wurde⁸, herrschte eine Freiheit und Ungezwungenheit, die auch im Umgang zwischen den Geschlechtern weit größere Toleranz vorsah als sonst in Europa üblich. Eine gewisse Unabhängigkeit in sexuellen Belangen wurde sogar den Frauen zugestanden und vor allem jenen der herrschenden Klasse, zu der ohne Zweifel Frau Barbaro gehörte. Zwar war die Verführung verheirateter Frauen auch in Venedig ein Delikt, aber wenn wir die inkriminierte Stelle in Veroneses Gemälde genauer anschauen, werden wir bemerken, dass hier das Gesetz streng eingehalten wird. Die nackte Frau auf dem Fresko steht zwar stellvertretend für die Reinheit der Hausherrin bei Antritt ihrer Ehe, aber das ist eine ausschließlich symbolische Stellvertretung. Real ähnelt dieser Akt der Frau des Hauses keineswegs, sodass Veroneses Pinsel sie auch nicht berührt haben kann. Die Insinuation ist rein karnevalesk.

Derart fastnächtliche Zuspitzungen, die die Alltagsnormen einen Augenblick lang Kopf stehen lassen, finden wir oft in der venezianischen Kunst dieser Zeit. Das radikalste Beispiel dafür ist wohl die Oper *L'Incoronazione di Poppea* (1642) von Claudio Monteverdi, wo Europas politisches Obermonster, der römische Kaiser Nero, zu einer großherzigen Scipio-Figur unfunktioniert wird, während der philosophische Abgott jener Zeit, Seneca, bis in den Tod verhöhnt wird. (Ironischerweise entspricht, wie wir heute wissen, diese Inversion weit eher den historischen Tatsachen.) Bezeichnenderweise ist Poppea in Monteverdis Oper, im Gegensatz zur historischen Wahrheit, nicht verheiratet, als Nero sie trifft. Denn mag die Welt in diesem Meisterwerk auch Kopf stehen, die republikanischen Gesetze der Stadt werden dabei ausdrücklich nicht verletzt.

Auch die Mentalität ihrer Dichter und Denker war unverwechselbar venezianisch. „Because agreement of essentials went so deep“ – schreibt William Bouwsma in seiner Untersuchung des venezianischen Freiheitskonzepts – „freedom and difference (which the enemies of Venice called *license*) were possible to an unusual degree.“⁹ Und er analysiert Paolo Parutis *Della perfezione della vita civile* (1579), ein für die Mentalität der Dogenstadt ebenso ty-

⁶ Hans Dieter Huber, *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*, München 2005, S. 374

⁷ „Venice, a city that was to become (in the sixteenth century and beyond) famed for its illicit pleasure.“ Guido Ruggiero, *The Boundaries of Eros, Sex Crime and Sexuality in Renaissance Venice*, Oxford 1985, S. 10

⁸ „The whole city is [...] dedicated to Venus.“ Zit. nach: William J. Bouwsma, *Venice and the Defense of Republican Liberty*, Berkeley 1968, S. 501

⁹ Ebd., S. 93



Abb. 3.10: *Abendmahl im Hause Levis* (Ausschnitt)

pisches wie einflussreiches Buch. Das Primat der Sinne, ja der Sinnlichkeit ist hier zentral. Die Schrift „celebrates the life of the senses, the passions, and society as a necessary reflection of man’s true essence”¹⁰. Der Zufall will es, dass auch unser Villenbesitzer darin zu Wort kommt. In einem der Dialoge unterstreicht Barbaro die sensualistische Ausrichtung des damaligen Denkens in dieser außergewöhnlichen Stadt: „If we will consider all the movements of our soul, it will be clear that the first impressions made there, which are properly affections, precede the discourse of reason [...]. The appetitive power is the first to be moved.”¹¹ Da bewegt sich das gute Benehmen gewandt in Richtung seiner Ränder, oder wie es der spanische Dramatiker Lope de Vega damals auf den Punkt brachte: „Oft befriedigt, was sich nicht schickt, gerade deshalb den Geschmack.”¹² Dass sich Veronese mit diesen Spielregeln bestens zurecht fand, zeigt sein Gemälde, das heute den Titel *Abendmahl im Hause Levis* trägt, in Wahrheit aber *Das letzte Abendmahl* darstellt. Hier, in dieser für das Christentum so zentralen Szene, tummeln sich Narren, Betrunkene, Zwerge sowie einige der römischen Kirche besonders verhasste deutsche Landsknechte. Als der Maler wegen dieser angeblichen Blasphemien vor das Inquisitionstribunal zitiert wurde, gab er eine ebenso listige wie für die Fresken in der Villa Barbaro aufschlussreiche Antwort. Er sagte nämlich, „dass er sie (die genannten Figuren) gemalt habe, weil er angenommen habe, dass diese *außerhalb des Ortes* seien, an dem das Abendmahl stattfindet.”¹³ (Abb. 3.10) Tatsächlich sind auch die aufwendigen Foppereien, die den Besucher der Villa an der Nase herumführen, nicht Teil der verrätselten Bildallegori-

¹⁰ Ebd., S. 206

¹¹ Barbaro zit. nach: Bouwsma (wie Anm. 8), S. 207. Der französische Philosoph François Julien zitiert, leider ohne Quellenangabe, eine andere bezeichnende Aussage Barbaros, dass es nämlich auf Gemälden Dinge zu sehen gibt, „die Präsenz besitzen, ohne anwesend zu sein“ („d’une fuite adoucie des objets dans les lointain de notre vision, qui sont présent sans être présents.“) Daniele Barbaro, zit. nach: François Julien, *La grande image n’a pas de forme, ou du non-objet par la peinture*, Paris 2003, S. 103

¹² Zit. nach: Fritz Rudolf Fries, *Lope de Vega*, Leipzig 1977, S. 143

¹³ Zit. nach: Huber (wie Anm. 6), S. 246

en. Dass sich die kirchliche Gerichtsbarkeit für ein Gemälde mit ähnlicher Bildstrategie interessierte, macht verständlich, warum Veroneses Fresken als private Angelegenheit in nicht öffentlichen Räumen angesehen wurden, sodass der immer wieder als Verärgerung interpretierte Umstand, dass Palladio in seinen *Quattro Libri* die Fresken seines Freundes mit keinem Wort erwähnt, im Grunde nicht überraschen sollte. Dabei gibt es eine bewusst allgemein gehaltene Passage in diesem Buch, wo exakt der Witz des von Veronese parodierten Empfangsrituals als vorbildlich gelobt wird.¹⁴

Auch die Tatsache, dass Palladio im Buch über seine Architektur auf den dort publizierten Grundrissen der Villa einige Manierismen stillschweigend wieder rückgängig gemacht hat, kann nicht als Kritik gewertet werden. Das Verstecken des Eingangs mit einem bautechnischen Witz, der es so aussehen lässt, als seien die Türen vom Architekten vergessen und erst später in das fertige Gebäude eingeflickt worden, ist eine karnevaleske Pointe, die nur beim realen Erleben der Anlage zündet und auf dem Papier keinen Sinn ergibt. Darum ist die Feststellung viel entscheidender, dass dem angeblichen Klassizisten Palladio mit der Villa Barbaro ein Meisterwerk des Manierismus gelungen ist. Dem widerspricht allerdings die gängige Meinung.

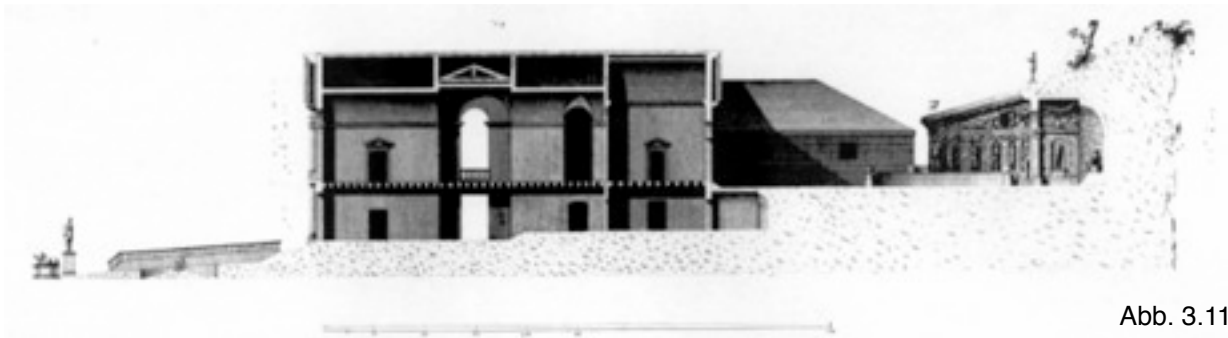


Abb. 3.11

Die Villa ist am Fuße eines Hügels in leicht erhöhter Lage gebaut und geht bruchlos aus dem Berg hervor (Abb. 3.11). Experten vermuten, dass an dieser Stelle einst ein römischer Tempel stand. Die Wasserquelle, die hier entspringt, wird von Palladio im Sinne der Antike glorifiziert, indem er, als wäre es ein heidnischer Tempel, ein Nymphäum um einen kleinen Teich errichtet. Dieser Ort, der sozusagen das Herz der Villa bildet, bleibt schwer erreichbar, deshalb auch der Name *Giardino segreto*. Im vorspringenden Mitteltrakt des Gebäudes erinnert der kreuzförmige Grundriss des großen Saals an den einer Kirche, was ebenfalls von außen nicht auf den ersten Blick sichtbar ist. Seit Edgar Wind sein wunderbares Buch über die heidnischen Rituale in der Renaissance geschrieben hat¹⁵, weiß man, dass dies für die damaligen Humanisten keine Blasphemie war. Wenn dabei von ‚segreto‘ (geheim) die Rede ist, heißt das nicht, dass die Leute unter dem Mantel des Christentums irgendwelche griechischen Götter angebetet hätten. Vielmehr forschten sie intensiv nach Synthesen. Es gab viele Bücher, in

¹⁴ Für eine Darstellung der angeblichen Palladio-Veronese-Kontroverse siehe: Lionello Puppi, *Andrea Palladio. Das Gesamtwerk*, aus dem Italienischen von Heinrich Helfenstein, Stuttgart 1977, Textband, S. 314–317. Palladio selbst meinte durchaus im Sinne Veroneses: „Nach Vitruv bräuchten große Edelleute weiträumige, verzierte Säle, damit sich an solchen Orten jene mit Vergnügen aufhalten können, die darauf warten, von dem Herrn [des Hauses] begrüßt zu werden.“ Zit. nach: Gottfried Kerscher, *Kopfräume – Eine kleine Zeitreise durch virtuelle Räume*, Kiel 2000, S. 153

¹⁵ Edgar Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt am Main 1987

denen antike Texte in christliche Ideologie uminterpretiert wurden. Ficinios Plato-Deutung ist dafür ein herausragendes Beispiel.

Beim Überblicken der Anlage von der Frontseite aus bekommen wir den Eindruck, dass sie im Grunde aus zwei Gebäuden besteht, die kreuzförmig ineinander geschoben sind. Dieser äußere Eindruck stimmt allerdings überhaupt nicht mit dem Inneren überein. Dort, wo die beiden Gebäude aneinandergesetzt sind, existiert innen keine solche Trennung. (siehe 3.1a Grundriss) Andererseits ist es unmöglich, vom Herrenhaus direkt in die Wirtschaftsräume zu gelangen, obwohl an der Schauffassade die Arkaden weitergeführt werden. Im Innern setzt Veronese seinen Jäger und die Gärtnerin genau an diese Trennwände in zwei scheinarchitektonische Türverbindungen, die direkt nach draußen in die Landschaft zu führen scheinen, obwohl sie dazu zwei nicht unerhebliche Abschnitte des Wirtschaftskomplexes räumlich negieren müssen. Folglich spielt uns Palladio außen etwas vor, das im Innern keine Entsprechung findet, und sein Freund Veronese nimmt diesen Witz auf, indem er mittels eines *trompe l'œil* einen Teil des Gebäudes im Pfefferland verschwinden lässt. Dass die beiden Baukörper seltsam aneinander gefügt sind, konnten wir auf der Suche nach dem Eingang bereits feststellen. Tatsächlich stoßen die beiden Arkadentrakte aufs brutalste an zwei Fenster des Mitteltraktes, so als sei das Querhaus durch einen Erdbeben ein Stück weit nach vorne geschoben. Das ist, der Palladio in Ehren, ein höchst manieristischer Einfall. Und damit sind die *concetti* dieses Bauwerks noch gar nicht alle erwähnt, aber wir sind schon zu weit von unserer kinematografischen Route abgekommen, sodass die Rückkehr dringend ins Auge gefasst werden muss.

3.4 Die Inszenierung von Präsenz

Allzu viele Worte sind der Präsenz nicht günstig.
*Hans Ulrich Gumbrecht*¹⁶

Schauen wir die Strategie Veroneses etwas genauer an. Lautet doch nunmehr die Frage: Wie lässt sich ein Besucher steuern, über dessen Bewegungsapparat der Künstler wenig bis keine Macht hat? In der Villa Barbaro wird dazu mit schier Hitchcockscher Ingeniosität vorgegangen. Bekanntlich tüftelte auch der britische Meister in seinen Filmen unablässig an der Herausforderung herum, wie ein erwachsenes und somit reichlich entscheidungsfreies Publikum so zu manipulieren sei, dass seine Reaktionen und Empfindungen ausreichend präzise voraussehbar und dementsprechend steuerbar werden? Möglichst unmerklich soll der Betrachter an den Fäden eines Marionettenspielers geführt werden, der mehr als unsichtbar, weil tatsächlich nicht länger anwesend ist. Das ist wahrlich die hohe Schule der Verführung und braucht alles an Raffinement, was nur aufgeboten werden kann. Für mich steht deshalb außer Frage, dass entgegen der gängigen Ansicht, Veronese und Palladio hier aufs engste zusammengearbeitet haben, damit dieser *coup de force* im und am Hause Barbaro überhaupt gelingen konnte.

Alfred Hitchcock stützte sich bei seinen Lösungen stark auf das Prinzip der subjektiven Kameraeinstellung. Vorrangig ist sie es, die den Betrachter in die filmische Falle lockt, indem sie ihm den Blick des Protagonisten – und sei es der des Mörders! – verpasst. Für das Zauberduo Palladio/Veronese ist das Problem ungleich schwieriger, da sie ihren Rezipienten nicht im dunklen Kinoraum gefesselt halten können. Bei ihnen kann man sich mehr oder weniger frei bewegen. Und wenn die Tatsache in Baukreisen auch nur hinter vorgehaltener Hand

¹⁶ Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt aM 2004, S. 156

kolportiert wird, der freie Wille ist der natürliche Feind jeglicher architektonischen Planung. Wenn es gelingt, gelingt das Kunststück nur dank der Macht der Gewohnheit, dank einer rücksichtslosen Lotsung und dank entsprechender Blickführung. Die anscheinend spontane Orientierungsarbeit des Besuchers, inklusive aller dabei anfallenden Reorientierungen, verstricken den Gast der Villa Barbaro ungewollt in eine Geschichte, bei der der Erzähler durch Abwesenheit glänzt und der Hauptdarsteller, der Besucher selbst, nie auf einer Probe war, ja oft gar nicht weiß, dass er im Stück mitspielt. „Um zu wissen, was das ist, worin man ist“, sagte Wolfgang Iser einmal, „muss man es inszenieren.“¹⁷

Noch heute hegen Architekten die hehre Utopie, die Benützer ihrer Anlagen durch das Gebäude lotsen zu können, als seien die Gänge dort festgelegt wie in einer Filmmontage. Sobald wir aber einen Schritt von der palladesken Projektionsfläche, von dieser Bühne Barbaro zurücktreten, werden die Lenkungsstrategien sichtbar, die hier das Kabinettstück ermöglichen:

1. Das erste (Doppel-)Gemälde mit dem Begrüßungspersonal ist so plziert, dass es genau im Blick des die Zugangstreppe hochsteigenden Besuchers erscheint.
2. Im ersten Stock wird, eingekreist von den Fresken der *nicht* spielenden Musikantinnen, Wassergeplätscher hörbar, das aus der Richtung des anschließenden Olymphaals kommend, den Umschlag vom aktuellen in gemalten Klang inszeniert.
3. Die diese akustische Fokussierung verfestigende Horch-Geste der Zofe.
4. Die die Pointe verzögernd darbietenden Zimmerfluchten, die Jäger und Gärtnerin erst bei genauerer Erforschung der ganzen Raumkonstellation entdecken lassen.
5. Und nicht zuletzt der Umstand des versteckten Entrees, das den Besucher ein Stück weit zum Eindringling werden lässt und somit seinen Gang durchs Haus narrativ auflädt.

Aber so virtuos der ganze friedliche Schlachtplan auch gelingt, er bildet nicht das Zentrum meiner Analyse. Dafür ist es notwendig, den Begriff der Präsenzbildung zu erklären. ‚Präsenzbildend‘ nenne ich all jene Wahrnehmungsphänomene, die ein Gefühl von Aktualität vermitteln. Als ästhetisches Phänomen unterscheidet sich diese Art der Vergegenwärtigung aber von der alltäglichen Wahrnehmung. In Kunstwerken geht nämlich just jene Präsenz verloren, die unsere Alltagserfahrung prägt. Deshalb müssen dort Ersatzstrategien entwickelt werden. Dazu ein Beispiel aus der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts: Als Eugène Delacroix die Skizzen seiner Marokko-Reise zu Ölgemälden verarbeitete, fallen diese gegenüber den lichtüberfluteten ersten Impressionen auffallend dunkler aus. Die Erinnerung erzeugt in den Gemälden demnach eine erneute Vergegenwärtigung, die aber angesichts der ursprünglichen Lichtverhältnisse unrealistisch ist.¹⁸

Auch Veroneses Fresken stecken voller Präsenzbildungen, die die Gattungsbezeichnung *Trompe-l'œil*-Malerei wie eine bedenkliche Verniedlichung erscheinen lassen. Selbstverständlich ist das *Trompe l'œil* auch eine Form ästhetischer Vergegenwärtigung, aber das Phänomen an sich ist, wie wir gleich sehen werden, erheblich reicher und in seinen vielfältigen Ausformungen komplexer. Durchschreiten wir das Kabinett der abwesenden Anwesenheit ein weiteres Mal und beginnen im Saal, wo Paolo seinen Pinsel vergessen hat. Das halbversteckte Häufchen privater Utensilien ist nicht nur eine autobiografische Variante von Präsenz-

¹⁷ Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main 1991, S. 107

¹⁸ Siehe Ernst Strauß, *Zur Frage des Helldunkels bei Delacroix* in: ders., *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*, München 1983, S. 137. Strauß sieht darin allerdings einen Prozess der Entgegenwärtigung, was den Vorgang ästhetisch wohl auf den Kopf stellt.

bildung; in seinem zweideutigen Bezug zur nackten Frau über dem Kamin wird darüber hinaus eine zweifache Berührung evoziert. Durch die Parallelisierung des ausgezogenen Schuhwerks, das bei der Frau ihre Blöße unterstreicht und folglich präsenzbildend intensiviert, wird auch eine amouröse Engführung nahegelegt. Der Pinsel steht, neben seiner phallischen Konnotation, für das Berührt-worden-Sein des weiblichen Körpers; eine taktile Suggestion gewiss, wie es sie oft auch im Film gibt. Dort verlangt das fehlende Haptische womöglich noch dringender nach einer Kompensationsstrategie als in der Malerei, wo sie durch die Körperlichkeit des Farbauftrags oft bereits geleistet scheint.¹⁹ Am Beispiel dieser Fresken zeigt sich exemplarisch, dass ein ästhetisches Dasein immer ein reales Nicht-Dasein ist; ja, in diesem konkreten Fall ist es sogar die Voraussetzung dafür, dass ein Witz entsteht und kein Skandal. Für die Konventionsdurchbrechung der Normen, die wir immer wieder in Kunstwerken beobachten können, ist eben wesentlich, dass sie nicht real stattfindet. Der Erkenntniswert der Kunst hängt in beachtlichem Maße, wenn nicht primär von dieser fiktiv behaupteten Amoralität ab. Zugespitzt gesagt handelt es sich dabei um so etwas wie einen ethisch ausscherehenden *Trompe-l'œil*-Effekt, der nicht nur das ästhetische Vergnügen steigert, sondern zugleich die Basis dafür bildet, was Kunstwerke an Einsichten zu bieten haben. Demnach unterscheidet sich die Kunst von allen anderen Formen der Erkenntnis dadurch, dass sie keine moralischen Grundlagen benötigt, ganz im Gegenteil: Sie produziert nur deshalb Einsicht, weil sie einen verantwortungslosen Blick auf die Welt wirft. Manchmal hat man allerdings das Gefühl, die Künstler selbst sind die Letzten, die dies wissen, und so verpacken sie die ethische Ungerührtheit ihres Mediums oft in moralische Watte.

Sogar in den klanglichen Evokationen zeigen Veroneses Fresken höchst unterschiedliche Qualitäten von Präsenzbildung.



Abb. 3.12–14

¹⁹ Siehe das Kapitel *Vom Tastsinn im Kino*.

Das raffinierte Changieren zwischen gemalten Zupfinstrumenten und dem Plätschern des Brunnens im Innenhof, das dem rauschenden Klang eines Instrumentalensembles der Renaissance nicht unähnlich ist, führt den Rezipienten in eine Art Interregnum zwischen Realität und Kunst, das ein seltsam erhöhtes Gefühl des ‚Zugegenseins‘ produziert; es bereitet auf den diesmal ausschließlich gemalten Lärm der bellenden Jagdhunde vor (Abb. 3.12–3.14). Die Synästhesie der gesamten Spielanordnung lässt neben der gezielten Verzauberung eines Real-klangs die Präsenzbildung eines bloß imaginierten Lärms treten.

Ein ähnlich reiches Feld an Präsenzbildungen gerät zwischen eintretendem Jäger, Besucher, Horchfinger und Blick der Hausherrin auf den Gast ins Kreisen. In einem Prozess feinmaschiger Sensibilisierungen tritt der reale Ankömmling zu seinem gemalten Pendant in ein spiegelbildliches Verhältnis. Bei dieser Begegnung, die sich zwangsläufig in einem Zwischenbereich der ästhetischen Vergegenwärtigung abspielt, wird zwischen den beiden männlichen Protagonisten eine gegenseitige Abhängigkeit etabliert, die auch meine Identität als ahnungsloser Besucher in Mitleidenschaft zieht. Erstaunlicherweise macht die spiegelbildliche Interdependenz der beiden Eintretenden auch aus mir ein Stück weit eine fabulierte Spielfigur, einen Nebenbuhler um die Gunst der Hausherrin.

Ein Konglomerat von Präsenzbildungen, von künstlichen Vergegenwärtigungen ist entstanden, das die reale Begrenzung des Lebens nicht länger akzeptiert. Da reichen sogar die Filzpantoffel, die heutige Besucher des Anwesens anzuziehen haben, nicht aus, um die ästhetisch Empfindsamen unter ihnen arg ins Rutschen zu bringen. Vergleichen wir nun dieses Ereignis mit meinen anfangs geschilderten persönlichen Erlebnissen, so zeigen sich bemerkenswerte Parallelen.

Die bei der Wiederkehr des Bewusstseins auftauchende Erlebnismontage zweier klar voneinander unterscheidbarer Szenen ließ Präsenzprägungen von unterschiedlicher Intensität entstehen, mehr noch, jene friedlich-häusliche Szene, die bei meinem Aufwachen den höchsten Wirklichkeitsgehalt zu haben schien, zog gegenüber ihrer fast surrealen Konkurrenz am Ende den kürzeren und stellte sich als eigentliche Phantombildung heraus. Wie im Falle der einander konkurrierenden Besucher in der Villa Barbaro ist mit dem Phänomen ihrer Präsenzbildung die Frage nach dem Wirklichkeitsgehalt des Ereignisses noch keineswegs beantwortet. Vielmehr wird – so zeigte sich ebenfalls – die Realität des Rezipienten selbst ein Stück weit durch die reduzierende²⁰ Gewalt einer Präsenzbildung unterspült und seinem künstlichen Äquivalent tendenziell angeglichen. Wie an der Schilderung meiner Herzkrise gut beobachtbar, schlägt erst von einem bestimmten Grad an Intensität an ein Präsenzerlebnis in eine Daseinserfahrung um. Dies wiederum legt den Schluss nahe, dass es innerhalb eines lebendigen Menschen bereits Ebenen von Präsenzbildung gibt, die dem Seinsstatus von Kunstfiguren ähnlich sind und sich nicht nur auf den Bereich des Traums beschränken. Anders gesagt: Vergegenwärtigungen jedweder Art besitzen nicht die übliche Trennung zwischen Innen- und Außenwelt, nicht den Dualismus zwischen einem Wahrnehmenden hier und dem, was er wahrnimmt, dort, wie es im Bereich des Ästhetischen für Projektionen, Repräsentationen und Widerspiegelungen typisch ist.

Und eine zweite Erkenntnis lässt sich aus einem Vergleich der beiden Ereignisse ziehen: Erst von einem bestimmten Intensitätsgrad an schlagen Präsenzbildungen in Realitätserfahrung um. Diese Qualitätssprung fehlt in Kunstwerken gemeinhin, für alle anderen Bereiche aber ist sie, wie mein eigenes Erleben mit ausreichender Drastik zeigte, überlebenswichtig. Höchst selten stößt ein Kunstwerk in Seinszustände wie diesen vor, wo es im Grunde auch

²⁰ Wir kommen auf diese Eigenheit bald zurück.

nichts verloren hat. Die Fresken in der Villa Barbaro sind einer jener seltenen Fälle, wo dies zutrifft, allerdings nur für die kurze Zeit, in der die abgebildete Hausherrin einer lebendigen Person korrespondiert. Ihr leibhaftiges, wenn auch kokett hinausgezögertes Auftreten im Saal des Olymp hätte die narrative Verstrickung des Besuchers in eine (wenn auch ironisch gebrochene) reale überführt. Mit dem Tod von Frau Barbaro aber ist die Kunst wieder in ihre angestammte Domäne zurückgekehrt. Und diese Domäne können wir jetzt genauer als einen Bereich des erfahrungslosen Erlebens definieren. Denn „kein Mensch [macht] eine Erfahrung, an der er nicht unmittelbar beteiligt wäre“²¹. Präsenzbildungen sind somit nichts anderes als eben dies: erfahrungslose Erlebnisse. Fehlt doch bei künstlerischen Erlebnissen die primäre Eigenschaft einer Erfahrung, sich in das Leben des Betroffenen als Lernvorgang einzuschreiben, wenn nicht gar einzubrennen. Wir haben den exakt gleichen Unterschied zwischen Erleben und Erfahren bei der Beschreibung meiner akuten Herzkrise feststellen können. Die beiden ‚Filmeinstellungen‘, die sich unmittelbar nach dem Aufwachen aus dem Koma konkurrierend als Bild der Wirklichkeit aufdrängten, erreichten zunächst ein unzureichendes Niveau der Vergegenwärtigung, das jenem eines ästhetischen Erlebnisses entspricht, aber unter dem einer realen Erfahrung blieb. Genau dieses Defizit verursachte ja die Panik. Auf die Kunst bezogen können wir sagen, dass ästhetische Ereignisse nicht *mit* uns – sie wären sonst Erfahrungen –, sondern *für* uns veranstaltet werden. Somit sind sie den Erfahrungen bloß ähnlich.

In *Der Himmel über Berlin* (1987) findet Wim Wenders einige treffende Sinnbilder für diese Eigenart von Kunstwerken – wenn auch seine Einfälle im Kontext der dort erzählten Geschichte auf den ersten Blick eine ganz andere Funktion zu haben scheinen. Zwei Engel sind die Protagonisten dieses Films, deren besondere Beziehung zum Leben sie von Normalsterblichen trennt. Aber genau dieser Bezug zur Realität ähnelt aufs Haar jenem, den Menschen eingehen, wenn sie ein Kino besuchen oder fernsehen: An dem Geschehen vor ihnen, sei es auf der Leinwand, sei es auf diesem Erde genannten Stern, nehmen sie faktisch nicht teil. Beide Beobachter sind ‚nur‘ noch für die Erschütterungen der Empathie offen, bündig gesagt: Für Engel wie Zuschauer reduziert sich Teilnahme auf Anteilnahme.²² Wenigstens einem der Engel ist das nicht genug, und so unternimmt er eine Grenzüberschreitung, um ganz und gar in die Welt hineinzugeraten. Wie der kindliche Soldat in Godards *Les Carabiniers* (1963) macht er sich auf, die Seite zu wechseln; er will, wie er sagt, „in den Fluss steigen“²³. Wenders‘ Film realisiert den Vorgang als ein Durchdringen der Berliner Mauer. So entwaffnend naiv die Metapher, so voller Finessen und (da sie sich mehrfach ereignet) schönen Varianten ist dabei die Umsetzung. Die Sperrzone zwischen Ost und West ist sanft stilisiert worden, sodass sich dieses Brachland mit Hilfe behutsamer Geometrisierungen weg von der weltpolitischen Bühne in Richtung eines ästhetischen Nichtortes wandelt. Dass dabei die zeitgeschichtlichen Implikationen absichtlich aus den Angeln gehoben werden, zeigt sich am

²¹ Andrej Bitow, *Das Puschkinhaus*, aus dem Russischen von Rosemarie Tietze, Frankfurt am Main 2007, S. 84. Übrigens: Die von mir hier vertretene Definition von Erfahrung ist deutlich enger als diejenige, die dem Wort im Alltagsgebrauch gemeinhin zufällt. Dadurch liess es sich nicht immer vermeiden, dass hier, zumal in den Zitaten, beide Bedeutungen nebeneinander stehen bleiben werden. Eine von mir angestrebte grössere Trennschärfe würde, wie sich bald herausstellte, zu mitunter höchst uneleganten Formulierungen führen. Deshalb empfehle ich, jedes Mal, wenn das Wort ‚Erfahrung‘ in unmittelbarem Zusammenhang mit einem ästhetischen Erlebnis auftaucht, das Geschehen an sich stets als ein Erlebnis-ohne-Erfahrung aufzufassen.

²² In einem Interview zu *In weiter Ferne, so nah!* (1993), der Fortsetzung von *Der Himmel über Berlin*, prägt Otto Sander, der in beiden Filmen einen der Engel spielt, das schöne Bonmot: „Engel sind Experten ohne Erfahrung.“ (Bonus-Scheibe der DVD-Fassung in der Wim-Wenders-Edition.)

²³ Das Dialogzitat aus *Der Himmel über Berlin* wurde nach der Tonspur transkribiert. Für eine Analyse der Szene aus *Les Carabiniers* siehe das Kapitel *Vom Tastsinn im Kino*.



Filmbeispiel 3.1: *Der Himmel über Berlin*

livepage.apple.com deutlichsten in jener Szene, wo die beiden Engel zunächst in mehreren streng austarierten Bewegungswinkeln eine Brücke wie vermessend mehr aus- als überschreiten, um dann durch die anstoßende Grenzmauer geisterhaft zu verschwinden (Filmbeispiel 3.1) und sich unmittelbar daran eine subjektive, offensichtlich den Blick der Engel wiedergebende Fahrt durch Ostberliner Straßen anschließt, als liege dort das wirkliche Leben. Bei der zweiten, für einen der Engel jetzt definitiven Grenzüberschreitung wird die Intensität der Ortswechsel noch weiter zugespitzt. Nicht nur dass der Übertritt mit einem Wechsel von Schwarzweiß- zu Farbfilm einhergeht, nicht nur, dass ein Kostümteil, der nachkullernde Brustpanzer, den Engel leicht verletzt und ihm so die erste real körperliche Erfahrung beschert: Mit drei zusätzlichen Maßnahmen zeigt der Regisseur, dass das Zentrum seiner Dramaturgie zugleich eine Reflexion über die Eigenart des ästhetischen Erlebens enthält. Wunderbar etwa ist der Einfall, die Abdrücke der Schuhe des durch die Mauer verschwindenden Engels nicht von der Kamera weg, sondern gerade auf sie (und uns) zugehend zu zeigen. Es ist das gleiche Paradoxon einer sich im Entziehen vollziehenden Präsenzbildung, die in derselben Szene einen Blick direkt in die Kamera mit einem Wegblenden eben jener uns (anscheinend) anschauenden Person koppelt. Stärker noch als bei der Stilisierung des Niemandslandes auf der Brücke, wird die Künstlichkeit der Sperrzone bei diesem entscheidenden Übertritt herausgestellt. Das blendende Weiß der Mauer und der wie in einem Zen-Garten zu Linienebenen geharkte Sand kontrastieren nicht nur scharf der im Hintergrund sichtbar werdenden, recht maroden Häuserfront, nein, all dies deklariert den Spielort auch unübersehbar als einen Filmset. Zwangsläufig bleibt der Übergang in die wirkliche Lebenserfahrung eine ästhetische (wenn auch durchaus legitime) Behauptung. Und auch dies verraten die Bilder mit unaufdringlicher Insistenz, etwa in der Szene des Selbstmörders. Dessen Sturz vom Hochhaus des Europa-Centers erlebt deshalb gar zwei Anläufe und einen überraschenden Nachschlag. Eingeleitet wird der Sprung in den Tod bezeichnenderweise in einem Film-im-Film, wo zwei Stuntmänner sich in die Tiefe stürzen, um auf sicherem Polster zu landen. Dann ist die Reihe am Suizidenten. Doch auch dessen Sturz zeigt sich zunächst als ein durch die Kameraposition bloß suggerierter. Erst beim zweiten Ansatz springt der junge Mann, zumindest innerhalb der filmischen Dramaturgie, ‚wirklich‘ in den Tod. Diese dreifache Sequenzbildung bezeichnet präzise den Unterschied zwischen realer Erfahrung und künstlerischem Erleben, wobei letzteres interessanterweise in diesem extrem selbstreferentiellen Rahmen nichts an emotionaler

Intensität einbüßt. Aber die Abfolge ist vierteilig, und so schließt sie mit einem Sturz jenes Engels, der das Geschehen hilflos hat mit ansehen müssen. Traurig auf einem der Flügel des in Bronze gegossenen Kollegen oben auf der Berliner Siegersäule sitzend, stürzt auch er sich plötzlich in die Tiefe. Erneut setzt Wenders, wie bei der ersten Mauerdurchschreitung, eine subjektive Kamera ein, um den Fall miterlebbar zu machen. Doch dann zeigt sich ebenso subtil wie entscheidend der Unterschied zwischen Kunst und Wirklichkeit: Der vertikale Sturz verwandelt sich bruchlos in einen horizontalen, umgebogen zu einem Rasen durch bodenloses städtisches Elend. Dass in der Kunst das Erleben um die reale Erfahrung gebracht wird, erlaubt eine Modulation von Seinszuständen, die der Wirklichkeit verwehrt ist. Dieser Engelssturz wechselt nicht nur die Fallrichtung, er purzelt damit zugleich ins Reich der Metapher. Wie überhaupt die Grenzüberschreitungen in diesem Film immer auch als solche funktionieren. Das könnte zu der Fehlannahme verführen, dass das ästhetische Umwandlungsgetriebe selbst nichts anderes als eine einzige Metaphernmaschine sei. Dem ist aber nicht so, obschon beide Vorgänge sich verführerisch ähneln, zumal dann, wenn wir das Erzeugen von Sinnbildern nicht länger als linguistisches Phänomen verstehen, sondern, wie es George Lakoff und Mark Johnson in ihrem einflussreichen Buch *Metaphors we live by* vormachen, primär als einen kognitiven Vorgang, der „vordringlich eine Sache des Denkens und Handelns ist und nur indirekt eine der Sprache“²⁴. Zu einem fundamentalen Denkvorgang erweitert, kann von Metaphern gesagt werden, dass sie „unsere subjektive Erfahrung und Urteilskraft mit unserem sensomotorischen Erleben verbindet“²⁵. Das genau ist der Antrieb hinter jenem in die Horizontale abgelenkten Sturzflug in *Der Himmel über Berlin*. Doch wenn wir diese Verkopplung mit einem weiteren Schritt verallgemeinern, erkennen wir sofort, dass genau so wie zuvor die Metapher dem Bereich der Sprache entzogen wurde, jetzt das metaphorische Denken selbst sich nur als eine spezifische Ausprägung eines viel grundlegenderen Wirkungsmechanismus unseres Gehirns herausstellt. Schauen wir nur mal Johnsons weitere Radikalisierung seiner eigenen Metapherdefinition an: „[T]he metaphor consists in the projection of structure from one domain [...] onto another domain of a different kind.“²⁶ Denn was heißt das anderes, als dass die Technik des einleuchtenden Sinnbildes nur ein weiterer Beweis dafür ist, dass wir es beim Gehirn mit einem unverfroren agierenden Feinmechaniker für Prothesen zu tun haben und dass nichts unser Denken besser charakterisiert als die Virtuosität des spontanen Behelfs. Unbekanntes tauscht es gegen Bekanntes aus und versieht so das Unhandhabbare solange mit handlichen Griffen, bis alles wieder läuft und einen Sinn ergibt. Und genau dieser mentale Umbaukasten erlaubt uns, im Kunstwerk dann die Phantombilder unserer Erfahrung zu bestaunen. Es ist ein nicht geringes Verdienst von Wenders' Film, dass er uns in einer seiner ersten Szenen den Unterschied zwischen Metaphern und dem filmischen Ersatzteillager schlagend vor Augen führt. Eine Montagesequenz reiht mehrere fahrende Autos aneinander. In elegant gesetzten Schnitten fahren sie an der mitfahrenden Kamera vorbei; wir erhalten kurz Einblick nicht nur in das Wageninnere, sondern auch in die Innenwelt der Passagiere. Und so merken wir zunächst gar nicht, dass das nächste Auto nicht fährt, sondern nur noch vom Kameratravelling in Bewegung gehalten wird, während es in Wirklichkeit in einem Verkaufssalon steht. Die im Film generell minimalisierte Differenz zwischen Objekt- und Kamerabewe-

²⁴ „primarily a matter of thought and action, and only derivatively a matter of language.“ George Lakoff und Mark Johnson, *Metaphors we live by*, Chicago 1980, S. 153

²⁵ „link our subjective experience and judgments to our sensorimotor experience.“ George Lakoff und Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh. The Embodied and its Challenge to Western Thought*, Chicago 1999, S. 128

²⁶ Mark Johnson, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago, 1990, S. 82

gung ist hier dazu genutzt worden, fließend die Wirklichkeitsebene zu wechseln; aus Fahren wurde Stillstand, aus Naturlicht wurde Kunstlicht, und aus der Welt der Menschen gerieten wir unversehens in jene der Engel. So drastisch und fließend zugleich, dass sogar die Reflexionen in den Fensterscheiben der Autos die sanfte Rückung nachvollziehen, indem sich



Filmbeispiel 3.2: *Der Himmel über Berlin*

die Lichtflecken dort nur um einen – allerdings entscheidenden – Grad stilisieren: Aus der Spiegelung einer weißen Häuserwand wird das abstrakte Muster einer Reihung von Neonröhren. Nur einer der Transformatoren kann im eigentlichen Sinne als Metapher angesehen werden: Das Auto, das unmittelbar vor dem Umschnitt im Autosalon vorbeifährt, hat eine türkische Familie an Bord. Da nicht nur das Auto der Engel, sondern auch das der verhältnismäßig ärmlich gekleideten Türken ein teurer BMW ist, gesellt sich zur Exotik der Engel auf einer eindeutig sinnbildlichen Ebene jene sanft betonte Fremdheit dieser Einwanderer. Aber obwohl sich diese Bedeutungsebene perfekt in den ganzen mehrschichtigen Verwandlungsprozess eingliedert, ist sie nur eine metaphorische (Filmbeispiel 3.2).

Doch kehren wir zurück zu Veronese, um mit seiner Hilfe jetzt auch das ästhetische Verhältnis zwischen Erfahrung und Präsenzerlebnis etwas besser bestimmen zu können. In dem Dreiecksverhältnis, das der Maler zwischen der Hausherrin, dem Jäger und dem (männlichen) Besucher bildet, geht nicht das faktische Erleben eine amouröse Konkurrenzbeziehung ein, sondern ausschließlich das suggestive Erahnen einer solchen. Sich dessen inne zu werden, ist ein wesentlicher Teil der ästhetischen Präsenzbildung und kann als Moment der produktiven Enttäuschung definiert werden, die macht, dass die Erfahrung einem quasi im letzten Moment vom Leibe gehalten und zu einem buchstäblich ausgelagerten und somit beobachtbaren Ereignis wird. Dieser Moment der „Enttäuschung“ ist die ästhetische Voraussetzung für eine Einsicht, die nur die Kunst zu bieten hat, indem hier ein distanziertes Zuschauen suggestiv mit den Eigenschaften von unmittelbarem Beteiligtsein ausgestattet, ja man kann ruhig sagen, aufgeladen wird. Die Filmtheoretikerin Vivian Sobchack hat dafür eine schöne Formulierung gefunden: Innerhalb eines Kunstwerks gebe es immer „jemanden, der die Vision auf intimere Art und Weise besitzt als wir“²⁷. Es gibt dort immer einen Jäger, der uns aussticht.

Dass das Ästhetische dem Erfahren entrückt ist, dass hierin gar die Voraussetzung für ihre Wirksamkeit liegt, widerspricht spätestens seit dem Erscheinen von John Deweys *Art as Experience* (1934) der gängigen Ansicht. Für Dewey – und Ähnliches gilt für Maurice Mer-

²⁷ "...some body that possesses the vision more intimately than we do." Vivian Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992, S. 278

leau-Ponty und andere²⁸ – ist „ästhetische Erfahrung [...] Erfahrung in ihrer Unversehrtheit, [ist] die direkteste und vollständigste Manifestation von Erfahrung *als* Erfahrung“²⁹. In der Nachfolge Walter Benjamins sprechen einige Theoretiker gar von einem Rückzug der Erfahrung aus dem Bereich des Alltags in den der Kunst. So meint etwa Odo Marquard: „[J]e mehr die moderne Wirklichkeit von der Erfahrung zur Erwartung tendiert, um so mehr tendiert – kompensatorisch – die moderne Kunst und ihre Rezeption von Erwartung zur Erfahrung, um die Erfahrung zu retten: ins Ästhetische.“³⁰ Ich halte das für grundfalsch. Vielmehr bin ich mit Mark Johnson der Ansicht, dass „the classical empirist notion of experience as reducible to passively received sense impressions“ nicht den Fakten unseres Erlebens entspricht.³¹ Wenn es stimmt, was Hans-Georg Gadamer über die Erfahrung schreibt, dass nämlich ihr Zustandekommen „ein Geschehen [ist], dessen niemand Herr ist“³², dann ist ihre künstliche Erzeugung eine *contradictio in adiecto* und somit ein Ding der Unmöglichkeit. Der besondere Erkenntniswert der Kunst liegt gerade in der Tatsache, dass sie Erlebnisse jenseits der Erfahrung ermöglicht: „Fictions provoke imaginary desires just as they do imaginary beliefs“, stellte der australische Philosoph Gregory Currie einmal lakonisch fest und brachte die Sache ebenso pragmatisch auf den Punkt: „What’s really happening is that desires are being run off-line, in tandem with pretend beliefs.“³³

Mit dem Begriff des ‚erfahrungslosen Erlebens‘ ist eine weitere Definition von Präsenzbildung gegeben, wie sie Kunstwerke in hohem Maße auszeichnet. Die ästhetische Vergegenwärtigung enthält verschiedene Arten sensorischer Stimulation, die den Eindruck erzeugen, der Rezipient sei miteinbezogen. Der Betrachter ist für ein besonderes Erlebnis artifiziell disponiert, was den Anschein erweckt, er sei Teil der Ereignisse, wodurch nur verborgen bleiben soll, dass diese sich einzig und allein *für* ihn ereignen. Da solche Erlebnisse, wie gesagt, erfahrungslos sind, fehlt ihnen zwangsläufig jede Totalität im Sinne eines wirklichen, d.h. umfassenden Involviertseins, und genau in diese Lücke schlüpft die von jedem wirklichen Beteiligtsein entlastete Beobachtung.

Sieht man von Drogen und ähnlichem ab, so verfügen wir im wirklichen Leben bemerkenswerterweise über kein Steuerungsinstrumentarium, das das Präsenzgefälle unserer Existenz regulierbar macht. Ganz anders in der Kunst. Ohne dass auch dort die Qualität des „Real-da-Seins“ angesteuert werden kann, unterliegen alle anderen Formen des Präsenzerlebens größtenteils der intentionalen Steuerung. Der Grund dafür, dass die Präsenzbildungen der Kunst keinen dialektischen Umschlag innerhalb des realen Erlebens erzeugen können, ist nicht zuletzt darin zu suchen, dass sie samt und sonders reduzierend vorgehen; die Technik der Handhabarmachung eines Erlebnisses besteht also darin, dessen Präsenzmanifestationen zu isolieren und damit mehr oder weniger komplexe Remontagen von Präsenzqualitäten herzustellen. So erzeugt die Kunst eine Verfügungsgewalt über die Intensität des Erlebens, die im wirklichen Leben außerhalb unseres Zugriffs bleibt. Wenn auch diese Intensität damit unter derjenigen der realen Erfahrung bleiben muss, suggeriert gerade das neue Element der Verfü-

²⁸ Vivian Sobchack ist Merleau-Pontys Philosophie zutiefst verpflichtet, sodass auch sie mit dem Begriff der Erfahrung in ästhetischen Fragen etwas herumwildert, wie der Untertitel ihres Buches bereits zu erkennen gibt.

²⁹ John Dewey, *Kunst als Erfahrung / Art as Experience* (1958), aus dem US-Englischen von Christa Velten und Gerhard vom Hofe, Frankfurt am Main 1988, S. 321 und 346

³⁰ Odo Marquard, *Krise der Erwartung – Stunde der Erfahrung; zur ästhetischen Kompensation des modernen Erfahrungsverlustes*, Konstanz 1982, S. 30

³¹ Johnson (wie Anm. 26), S. XVI

³² Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1975, darin: *Der Begriff der Erfahrung*. S. 329 ff

³³ Gregory Currie, *Image and Mind. Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge 1995, S. 150–151

gungsgewalt doch einen Reichtum des Erlebens, der in seiner Suggestivkraft oft das reale Erleben zu übersteigen scheint.

Es ist das Fehlen eines echten qualitativen Umschlagens innerhalb des ästhetischen Erlebens, das erklärt, warum sich in der Kunst, aller Dichte der Manipulation zum Trotz, keine realen Erfahrungen machen lassen. Ja, zugespitzt könnte man sagen, dass Erfahrung eine gewisse Kontrolllosigkeit voraussetzt, die dem Wesen der Kunst, so intuitions gesättigt sie auch sein mag, widerspricht.

3.5 Eine Versuchsanlage zur filmischen Präsenzbildung

In jedem Augenblick bin ich zwar vermischt mit allen Dingen, bin aber ebenso aus ihnen verbannt.
*Paul Valéry*³⁴

An einem der Tage, die unmittelbar auf meine notfallmäßig durchgeführte Bypassoperation folgten, sah ich im Fernsehen einen jener Filme, die ich in gesundem Zustand tunlichst vermeide: *Vanilla Sky* (2001) von einem gewissen Cameron Crowe. Ich erwähne das nur, weil in diesem Streifen versucht wurde, ein ähnliches Erlebnis wie meine schier tödliche Parallelmontage nachzubilden.

Ein Mensch gerät wegen eines Autounfalls in eine Art doppelter Realität, wobei sich, wie in meinem Fall, einander ausschließende Erlebnisse schnittartig ablösen. Dass für den Protagonisten damit ein Albtraum Wirklichkeit wird, muss der Zuschauer gutwillig glauben, da dafür nicht nur die schauspielerischen Fähigkeiten des Hauptdarstellers auf eine zu große Probe gestellt werden, sondern die filmische Realisierung vor allem darum ausgesprochen jämmerlich gerät, weil eine simple Nachbildung der Vorgänge die Erfahrung hoffnungslos verfehlen muss. Die Präsenzbildungen, die dem filmischen Medium zur Verfügung stehen, reichen einfach nicht aus, um das Panikgefühl, das die tatsächliche Erfahrung eines solchen Phänomens begleitet, auch nur annähernd zu erzeugen. Weil ästhetische Präsenzgefühle nicht in eine Daseinsrealisierung umschlagen können – oder anders gesagt: weil diese Art von künstlich erzeugten Erlebnissen sich per se nicht zu Erfahrung verdichtet –, stellt sich das Entscheidende, die Panik erzeugende Machtlosigkeit des Helden, die eine bloß ephemere, kinetische Vergegenwärtigung ist und sich partout nicht ins Reich des Konkreten katapultieren lässt, erst gar nicht ein. Die als große existentielle Krise behaupteten Einstellungswechsel in diesem Film wirken deshalb bloß läppisch.

Die Lösung, die die Kunst für solche Fälle bereithält, heißt schlicht und ergreifend Kompensation. Lücken in der Mimesis werden dabei erfolgreich mit nichtmimetischem Mörテル gestopft, und das seit Menschengedenken. Dabei kommt es zu Ersatzbildungen, Transpositionen und aller Art mitunter kühne Substitute. Trotz seines relativ geringen Alters weist auch der Film ein halbwegs ausreichendes Programm für diesen willkürlichen, aber wirksamen Stellvertreter auf. Das Prinzip der ästhetischen Kompensation funktioniert dabei immer gleich: Wirkungsdefizite werden durch die Eröffnung von Nebenschauplätzen unverfroren ausgeglichen. Sobald sensorische Defizite auftreten, bastelt sich die Kunst immer den passenden Ersatz. Diese Um- und Ablenkungen reichen im Film etwa von Montagestrategien, die den Betrachter in eine bestimmte psychische Disposition versetzen, bis zu Effekten auf der

³⁴ Paul Valéry, *Cahiers/Hefte 4*, hg. von Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeldt, aus dem Französischen von Karin Wais, Frankfurt am Main 1990, S. 550

Tonspur, wo bei primär taktil geprägten Erlebnissen eine Verlagerung ins Auditive stattfindet.³⁵

Im Fall von *Vanilla Sky* liegt der Nachweis zu all diesen Behauptungen überprüfbar auf dem (Schneide-)Tisch, und zwar in Form des spanischen Originals dieses Films. Schließlich ist *Vanilla Sky* bloß das reichlich unbeholfene US-Remake von *Abre Los Ojos* (Alejandro Amenábar, 1997). Obwohl auch *Öffne deine Augen* alles andere als ein filmisches Meisterwerk ist, gelingen hier die Kompensationsgeschäfte halbwegs ausreichend und stilsicher. Die im Falle der sich verdoppelnden Realität ästhetisch nicht darstellbare Panik wird zunächst durch einen recht konventionellen Griff in die Gruselkiste ersetzt: Das makellose Gesicht des Protagonisten scheint mit einem Mal fürchterlich entstellt. (Der Hollywoodabklatsch wird dem Helden, wohl mit Rücksicht auf die Eitelkeit des Hauptdarstellers, bloß ein, zwei Kratzer auf die Wange zu kleben wagen.) Aber noch viel wichtiger ist folgendes: Mit jenem rücksichtslosen Formalismus, den nur Unterhaltungsware sich zu herauszunehmen wagt, wird die alpträumhaft sich verdoppelnde Realität, in die der Protagonist von allem Anfang an geworfen wird, in einer nicht enden wollenden Schleudervorgang um weitere Wirklichkeitskonstrukte erweitert: Die Kompensation einer bestimmten Erlebnisqualität wird rigoros mit Quantität betrieben.

Ein Held, der sich in eine Frau verliebt, die sich dann in eine andere Frau verwandelt, aber eigentlich tot ist, weil in einem Auto-unfall gestorben, den auch der Held nur knapp überlebt hat, mit schwer entstelltem



Filmbeispiel 3.3: *Abre Los Ojos*

Gesicht, weshalb er beschließt, um nicht als Monster durch die Welt gehen zu müssen, von nun an eine Maske zu tragen. Mit dieser Maske finden wir ihn im Gefängnis wieder, wo er beschuldigt wird, eine Frau ermordet zu haben, während eine andere Frau, seine Geliebte, sich als nicht existent erweist. Ihn aber plagt jetzt ein nahezu kompletter Gedächtnisverlust. Nur so viel wird ihm klar: Die Realität scheint aus den Fugen geraten zu sein. Nicht nur wechseln das Auto des Helden die Marke und die Freundin die Identität, auch bestimmte Szenen wiederholen sich mit jeweils anderen Vorzeichen, das eine Mal als Wunschtraum, das andere Mal als Albtraum. Aber der schlimmste Wechsel ist wohl der zwischen einem Gesicht, das den Helden mal Adonis, mal Frankenstein's Monster ähneln lässt (Filmbeispiel 3.3). Doch das Ende der narrativen Atemlosigkeit ist bei weitem noch nicht in Sicht. Da endet ein Feuergefecht mit der Polizei mit dem Tod jenes Psychiaters, der als einziger zu helfen bereit scheint und sich am Ende gar als Schutzschild vor seinen Patienten wirft. Doch auch das wird sich als Illusion erweisen, und die am wenigsten glaubwürdige Wirklichkeit, deren Details ich dem

³⁵ In dem im Film nur scheinbar komplett nachgebildeten Bereich des Sensorischen kommt es am häufigsten zu Ersatzlösungen, wobei ein Sinneseindruck einen fehlenden anderen ersetzt. Ich würde in ähnlichen Fällen von parametrischen Verschiebungen sprechen. Weil das filmische ‚Gesamterlebnis‘ vor allem im Taktilen arge Leerstellen aufweist, wird das Kino zumal hier zu einem wahren Tummelplatz der Kompensationen. (Siehe Anm. 10)

Leser hier erspare, wird sich am Ende als die einzige (halbwegs) zuverlässige entpuppen. Aber dazu muss der Held erst vom Dach eines Hochhauses springen, worauf der Film ... nun ja, von neuem anfängt.

Bei so viel Ersatzhandlung wird das eigentlich zentrale Gefühl von Panik dramaturgisch überflüssig und kann mittels einer Charade von Purzelbäumen spurlos aus der Plot-Konstruktion hinauskomplimentiert werden. All diese üppigen Wucherungen werden im Remake, wohl aus einer falsch verstandenen Erzählökonomie heraus, bis zur narrativen Mager-sucht zusammengestrichen; aber dadurch gerät die Handlung erst wirklich und rettungslos in die Bredouille. Das Original produziert dagegen eine schier unabsehbare Menge an formalen Exzessen, die als Instrumente einer Kompensationsstrategie ein wahres Netz an Fluchtlinien bilden.

3.6 Möglichkeiten der filmischen Präsenzbildung

A Rapid – footless Guest –
To offer whom a Chair
Were as impossible as hand
A Sofa to the Air –
*Emily Dickinson*³⁶

Was hier ‚Kompensationsgeschäfte‘ genannt wird, ist die Summe der Ersatzmaßnahmen, die für all jene Wirkungen getroffen werden, die streng genommen außerhalb des eigentlichen ‚Machtbereichs‘ eines Mediums liegen. Im Film gehört dazu, wie gesagt, der ganze Bereich der Taktilität, in der Musik sind es nicht selten die Erzählgesten und visuellen Evokationen, die auf Umwegen erzeugt werden müssen, und auch für die Anschaulichkeit in der Literatur gibt es entsprechende Techniken der Präsenzsimulation. Wenn ich es richtig sehe, hat dieser Bereich die Forschung bislang bestenfalls am Rande interessiert, und auch hier werde ich das damit einhergehende Erkenntnisdefizit nicht beheben können. Denn in diesem Kapitel bin ich primär um eine grundsätzliche Klärung des Phänomens ‚Präsenzbildung‘ bemüht, und so muss die Analyse der reich bestückten Trickkiste der Kompensation, die alle unter dem Begriff ‚Auslagerung‘ zusammengefasst werden können, wohl oder übel einer späteren Arbeit vorbehalten bleiben.

Die Frage, was es ausmacht, irgendwo oder bei irgendetwas präsent zu sein, hat infolge der Experimente mit ‚virtuellen Wirklichkeiten‘ neue Aktualität gewonnen. Allerdings konnten sich die betreffenden Wissenschaftler noch nicht auf eine allgemein akzeptierte Definition von Präsenz einigen, und viele ihrer Ansätze neigen nach wie vor zu Zirkelschlüssen, etwa wenn es heißt, „presence“ sei „the sense of being present in a particular environment“³⁷. Soweit die Charakterisierung nicht im Hinblick auf zu entwickelnde Software rein technisch bleibt, lässt sie sich beschreiben als „a psychological state characterized by perceiving oneself to be enveloped by, included in, and interacting with an environment that provides a continuous stream of stimuli and experiences“³⁸. Präsenz wird demnach charakterisiert, indem sich

³⁶ Emily Dickinson, *Dichtungen*, hg. Werner von Koppenfels, Mainz 1995, S. 58

³⁷ Milton P. Huang, *Presence as an Emotional Experience*. Als Thesenpapier veröffentlicht im Internet unter: www.emotrics.com/people/milton/papers/presenceEmot/

³⁸ Witmer und Singer, *Measuring Presence in Virtual Environments: A Presence Questionnaire* (1998), zit. nach: Huang (wie Anm. 33)

eine Umgebung wesentlich durch die physische Aktivität des Subjekts in ihrer Gestalt ändert. Das aber war bereits in Palladios Villa nicht gegeben. Dort ist die Position des Subjekts vielmehr paradox, wobei der Besucher eingebunden wird in eine künstlerische Strategie, die auf Vergegenwärtigung pocht, aber ihn dennoch klar außerhalb des gemalten Geschehens lässt. Veronese macht den Rezipienten seiner Kunst zum Zentrum eines Geschehens, das diesen zugleich ausschließt. So wird das lebendige Subjekt des Betrachters zum stillen Auge eines Orkans. Aber genau diese Position erlaubt den Einblick in das Ingenium dieses *trompe l'œil*, ermöglicht erst Genuss.

Nun sind Filme in noch geringerem Maße interaktive Konstrukte als Veroneses malerische Fallgruben, und rein physisch gesehen ist die Rolle des Rezipienten erheblich passiver. Doch auch im Bereich der mentalen Involviertheit ist das Gefühl, unmittelbar dabei zu sein, nicht so eindeutig und allumfassend wie lange Zeit angenommen. Vor allem Noël Carroll kommt das Verdienst zu, hier für Klärung gesorgt zu haben. Er beschreibt die Situation des Zuschauers im Kino mit der für ihn typischen analytischen Nüchternheit:

„Were we to suspend our belief that what we see is fictional and take it to be actual, the normal and appropriate pleasures of fiction would become impossible.”³⁹ „In assimilating the situation, I [...] take an external view of it. [...] I see the situation not only from the viewpoint of the protagonist, though I know that viewpoint, but rather, I see it as one who sees the situation from the outside as well – I see it as a situation involving a protagonist who has the viewpoint she has.”⁴⁰

Und dennoch sind Präsenzgefühle im Film vorhanden, und zwar reichlich, nur weder im Sinne der Versuchsanordnungen einer ‚virtuellen Wirklichkeit‘ (oder, korrekter gesagt, einer ‚virtuellen Umgebung‘) noch als ein vordringlich emotionales Einbezogenensein, auf die sich das fiktive Gefühl von Zugegenensein bislang hauptsächlich stützte. Aber dazu muss ich meine anfängliche Definition von Präsenzbildung, wenigstens für den Film, etwas präzisieren. Dabei werde ich, um dem Besonderen filmischer Vergegenwärtigung auf die Spur zu kommen, das Phänomen von zwei Seiten einzukreisen versuchen, einerseits von der Leinwand her und andererseits von der Position des Zuschauers im Kinosaal. Beginnen wir mit letzterem.

Die komplette Verdunkelung des Saals scheint das ‚Eintauchen‘ in den Film entscheidend zu befördern, mildert es doch die Aktualität des realen Ortes zugunsten jener auf der Leinwand. Aber das ist nur die halbe Wahrheit. In Wirklichkeit findet im Kinosaal eine überaus komplexe Verwandlung unserer üblichen Präsenzerfahrung statt. Sie wird weniger in ihrer Intensität herabgesetzt als erheblich umfunktioniert. Zum einen bringt die Dunkelheit eine spontane Erhöhung unseres haptischen Empfindens mit sich, was sich für die taktile Simulation als höchst ergiebig erweist. Aber das nur nebenbei, denn das noch wichtigere Phänomen ist das reichlich seltsame einer Elevation, die bei jedem Zuschauer während der Projektion stattfindet (Abb. 3.15).

Die zwangsläufig von höchst unterschiedlichen Winkeln aus stattfindende Filmbeobachtung macht im Zuschauer eine spontane neurologische Korrektur notwendig, um die positionsbedingten Verzerrungen im Gehirn zu korrigieren. Und von den eigenen Denkdärmen aufs angenehmste getäuscht, meinen wir bald, den Film aus schier optimaler Lage anschauen zu können. Da die Leinwand in Wirklichkeit aber von den meisten Plätzen aus gesehen *über*

³⁹ Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York 1990, S. 68

⁴⁰ Ebd., S. 95. Einige Seiten zuvor präzisiert Carroll seinen Befund: „there is an asymmetry between the emotional states of characters and those of audiences.[...] because the audience has emotions (suspense, concern, pity, etc.) that the characters do not, while protagonists have emotions and fears that the audience lacks (e.g. fear of extinction).“ S. 91–92

den Zuschauern angebracht ist, bewirkt diese zerebrale Korrektur eine quasi astralleibige Erhebung der von uns erlebten Blickposition: Wir schweben während der Vorführung psychisch einige Meter über unseren Sesseln. Und weil zusätzlich die Horizontlinie des projizierten Bildes mit fast jedem Einstellungswechsel springt, hüpfen unsere abgehobenen Filmleiber synchron dazu auf und ab und hin und her. Da ist es, das alltägliche Wunder der kinematografischen Elevation!

Und spätestens dort zeigt sich auch, welch ein ästhetischer Primitivismus in jenem ästhetischen Slogan des „Kinos in Augenhöhe“ steckt. Einer seiner Urheber, Howard Hawks, begründete seine Faustregel, die Kamera bevorzugt in Kopfhöhe zu plazieren, damit, dass dadurch „der Zuschauer es so [sieht], als wäre er dabei“⁴¹. Welch eine Naivität angesichts all der im Dunkel des Kinosaals herumschwebenden Phantomleiber, die dort mit den nicht weniger in ihrer Präsenz veränderten Abbildern der Außenwelt konfrontiert werden! Mit Hilfe dreier Beispiele möchte ich eine Besonderheit dieser Situation zu klären versuchen. Jeweils schaut eine Person direkt in die Kamera und erzeugt so scheinbar einen Akt unmittelbarster Präsenzbildung.

In *Abre Los Ojos* tritt der Protagonist nachts im Badezimmer vor seinen Spiegel. Die Einstellung ist als Subjektive gedreht, sodass nur das Spiegelbild des entstellten Helden zu sehen ist. Er schaut dabei direkt in die Kamera. Subjektiven haben, zumal in einem Horrorfilm, den Vorzug, das Objekt des Grauens möglichst unvermittelt dem Zuschauer präsentieren zu können. Das im Film anwesende Opfer fällt dadurch als ablenkender Dritter weg oder aber, wie in diesem Fall, mit seinem Spiegelbild zusammen. Aber der Filmemacher zielt hier offensichtlich noch auf zwei weitere Effekte, glaubt er doch, mit Hilfe einer Subjektiven den entstellten Kopf des Mannes, weil er ihn im Spiegel zeigt, suggestiv zum Abbild des Gesichts des Zuschauers zu deklarieren, so als seien Leinwand und Spiegel ein und dasselbe. Natürlich bleibt das naive Wunschdenken. Und auch ein zweites Begehren geht nicht in Erfüllung; die Spiegelsubjektive tut nämlich gar nicht, was sie zu tun vorgibt, denn keineswegs erhöht sie beim Zuschauer das Gefühl, dass sich die Anwesenheit des Mannes dadurch steigere.

Das zweite Beispiel findet sich in *Orphans of the Storm* (D.W. Griffith, 1921). Die von Lilian Gish gespielte Heldin hat ihre Schwester im Großstadtgewühl verloren. Plötzlich hört sie von draußen ihren Gesang. Da sie aber in ein Gespräch verwickelt ist, spielt sich ihre

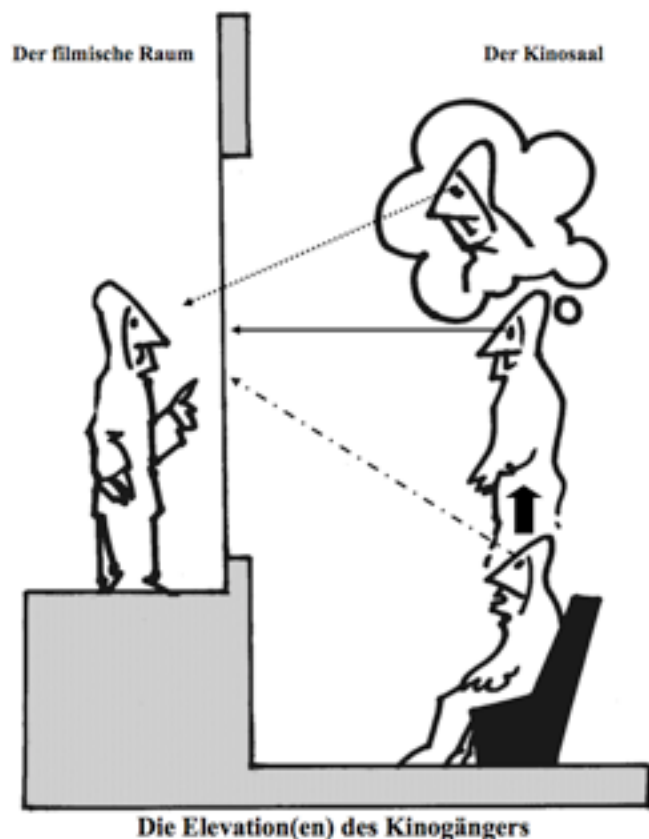


Abb. 3.15

⁴¹ Howard Hawks in: Peter Bogdanovich, *Wer hat denn den gedreht?/ Who the Devil Made It?*, aus dem US-Englischen von verschiedenen Übersetzern, Zürich 2000, S. 317

Wahrnehmung nun auf zwei Ebenen ab. Mit ihrer Gesprächspartnerin plaudert sie weiter, während sie gleichzeitig und intensiver der Stimme von draußen nachhört. Eigentlich müsste das zu einem unmittelbaren Abbruch des Gesprächs führen, schließlich sucht sie seit langem ver- zweifelt ihre Schwester. Aber irgendetwas filtert jene Erkenntnis aus ihr heraus, dass das da draußen die Stimme ihrer Schwester ist. Was Griffith hier zeigt, ist eine temporäre Amnesie. Er lässt Lilian Gish dazu zwar



Filmbeispiel 3.4: *Orphans of the Storm*

im Zimmer weiterreden, sie aber gleichzeitig direkt in die Kamera schauen (Filmbeispiel 3.4). Überraschenderweise wirkt das keineswegs als Decouvrierung weder der filmischen Technik noch der Illusion; vielmehr verstärkt der Blick in die Kamera die Nichtanwesenheit der Schauspielerin zur Zeit der Kinoprojektion, anders gesagt: Der Vorgang hebt ihre suggestive Vergegenwärtigung ein gutes Stück auf. Eben *weil* sie uns anschaut, werden wir darauf aufmerksam gemacht, dass sie uns real gar nicht anschauen kann, dass sie eben nicht im Saal anwesend ist. Das Bewusstsein von ihrer faktischen Entrückung wird potenziert, und dies ist genau das, was mit ihr in diesem Moment auch psychologisch geschieht.⁴²

Im dritten Falle steigert sich dieses Spiel mit der Präsenz sogar noch. In *La chute de la maison Usher*, den Jean Epstein 1927 drehte, blickt der Protagonist ebenfalls mehrmals in die Kamera, diesmal sogar in einer Großaufnahme. Dabei bewegt er sich so heftig auf sie zu, dass er jedes Mal in den Unschärfereich des Objektivs gerät; ein Vorgang, der durch



Filmbeispiel 3.5: *La chute de la maison Usher*

⁴² Dieses zweite Beispiel findet sich bereits in ähnlicher Formulierung in: Fred van der Kooij/Alfred Messerli, [Das Füllen der Leere] *Ein Gespräch über Theorie und Praxis der Schauspielkunst im Film*, in: Alfred Messerli/Janis Osolin (Hg.), *Filmschauspielerei. Cinema 38. Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift*, Basel 1992, S. 30–56, hier S. 48

einen raffinierten Einsatz der Zeitlupe noch verstärkt wird. Natürlich bringt auch der Blick in die Epsteinsche Kamera keine Präsenzerhöhung der Person. Im Gegenteil, das Licht ist so gesetzt, dass die Augen des Mannes seltsam blind wirken. Dafür aber erzeugt ausgerechnet der synchrone Gang in die Unschärfe eine spürbare Präsenzerhöhung (Filmbeispiel 3.5). Das überrascht, weil Unschärfen die Tendenz haben, den fotografierten Gegenstand in seiner Körperlichkeit aufzulösen. Des Rätsels Lösung scheint mir folgendes: Das Unschärf-Werden zeigt in diesem Fall nichts anderes an als die Annäherung eines Körpers an einen anderen, in diesem Fall an jenen der Kamera. Genau daraus resultiert wohl unser Empfinden, ein abgefilmter Körper erhalte die Betonung seiner Anwesenheit ausgerechnet in dem Moment, wo er sich verflüchtigt. Genauer noch: Anwesend- und Abwesendwerden fallen auf seltsame Weise zusammen. Das ähnelt sehr dem Stil klassischer chinesischer Malereien, wo ebenfalls eine raffinierte Vermischung von Abbildung und Auslassung das Gefühl einer atmenden, dabei höchst fragilen Anwesenheit erzeugt.

Der französische Philosoph François Jullien hat in seinem Buch über die Ästhetik dieser Malerei, *La grande image n'a pas de forme, ou du non-objet par la peinture*⁴³, die Beziehung von Präsenz und Abwesenheit näher untersucht, und seine Befunde sind für die Eigenart der filmischen Vergegenwärtigung nicht minder aufschlussreich. In dieser Malerei, so Jullien, seien

„la présence et l'absence continuellement mêlées et que, loin de prétendre se démarquer de l'absence, la présence s'étend et se décante à travers elle.” (33) „Cela pour retrouver un tissage continu, processif, non disjonctif, qui soit celui du cours 'des choses', mêlant indistinctement la présence et l'absence, et vague et diffus comme il apparaît.” (28) „Entre l'‘il y a’ accaparat de la présence et sa complète dissolution dans l'absence, le peintre saisit les formes et les choses à la fois surgissant et s'effaçant.” (21) „[C]es formes qui vont se confondant appellent à dépasser leurs individuations temporaires pour rejoindre le fonds indifférencié des choses.” (20)

Gerade die sichtbar gemachte Latenz ihres möglichen Verschwindens erzeugt eine besondere Qualität der Vergegenwärtigung der Dinge, „en ouvrant les choses sur leur absence, [...] de sorte qu'elles paraissent à la fois 'présentes-absentes’.” (30) Und tatsächlich hängen auch die Wirkungen der filmischen Vergegenwärtigung – die nachfolgende Analyse von Kenji Mizoguchis *Ugetsu Monogatari* (1953) wird es konkret unter Beweis stellen – in nicht geringem Maße von der Tatsache ab, dass das Empfinden für die Flüchtigkeit des filmischen Eindrucks latent im Zuschauer aktiv bleibt. Nicht umsonst spielt die Unschärfe bei den Präsenzbildungen in Epsteins Filmen eine so große Rolle. Sie ist technisch vergleichbar mit den von heftigen Kamerabewegungen ausgelösten Bildverwischungen bei Abel Gance. Der französische Kunstwissenschaftler Eli Faure hat dies etwa zur gleichen Zeit, als beide Regisseure ihre Experimente durchführten, sogar als eine ins Auge springende Eigenart des Filmischen hervorgehoben: „Unaufhörlich erneuert, unaufhörlich zerbrochen und von neuem hergestellt, sich verflüchtigend und wieder auflebend, eine Blitzsekunde lang gigantisch und vage nur im nächsten.”⁴⁴ (Filmbeispiel 3.6)

⁴³ François Jullien, *La grande image n'a pas de forme, ou du non-objet par la peinture*, chap. I, *Présence-absence*, Paris 2003. Die in Klammern gesetzten Seitenangaben verweisen auf diese Ausgabe.

⁴⁴ „Ceaselessly renewed, ceaselessly broken and remade, fading away and reviving and breaking down, monumental for a flashing instant, impressionistic the second following.“ Eli Faure, *The Art of Cineplastics* (1922), zit. nach der englischen Übersetzung in: Richard Abel, *French Film Theory and Criticism 1907–1939. A History/Anthology*. Bd 1, S. 261

Wir sahen bereits, dass im Unterschied zu den Erlebnismaschinen der ‚virtuellen Wirklichkeiten‘ die persönliche Involviertheit weit weniger im Zentrum des filmischen Erlebens steht, als lange angenommen wurde. Dasselbe gilt für den beliebten Vergleich des Kinoerlebnisses mit einem Traum. Er zeigt den entscheidenden Unterschied an der gleichen Schnittstelle, wie der australische Philosoph Gregory Currie feststellen konnte: „Dreamers, like film



Filmbeispiel 3.6: *Napoléon*

watchers, usually are physically passive while watching or dreaming. But the *experience* of dreaming is usually one that involves action – sometimes ineffectual – on the dreamer’s part, while the experience of film watching, our reflex responses aside, rarely moves us to physical action.”⁴⁵ Nebenbei gesagt: Derselbe Umstand, nämlich dass das Kino aktives Eingreifen ausschließt, bewirkt auch, dass filmische Erlebnisse ohne Erfahrung bleiben. Denn nur in Situationen, wo das Subjekt körperlich anwesend ist, also über die Möglichkeit verfügt, aktiv ins Geschehen einzugreifen, kann sich so etwas wie Erfahrung überhaupt in einem Menschen festsetzen.

Welche Art der Präsenzbildung bleibt also für das Kino übrig? Offensichtlich kann es keine sein, die primär von der Einbezogenheit des Zuschauers ausgeht. Die Antwort ist dennoch einfach: Das Kino dreht in Sachen Präsenzbildung die übliche Rollenaufteilung weitgehend um. Statt wie üblich das Subjekt der Wahrnehmung ins Zentrum zu stellen, dieser Person ein Gefühl des ‚Dabeiseins‘ zu suggerieren, nimmt der Film umgekehrt die notwendigen Manipulationen an den Objekten der Wahrnehmung vor. Das heißt, anstelle des Gefühls eines Involviertseins auf Seiten des Zuschauers treibt die filmische Vergegenwärtigung vielmehr die Suggestion voran, das andere sei auf beunruhigende Art anwesend; eine Suggestion, die zunächst völlig selbstzweckhaft auftritt, weil sie das unerwartete Geschenk des Aufnahmevorgangs selbst ist. Jean Epstein hat in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wohl als erster darauf aufmerksam gemacht, dass die Gegenstände der Welt eine eigenartige animistische Belebung durch die filmische Aufzeichnung erfahren. „L’une des plus grandes puissances du cinéma est son animisme”, schreibt er in einem Text aus dem Jahr 1926. „A l’écran, il n’y a pas de nature morte. Les objets sont des attitudes, les arbres gesticulent, les montagnes signifient. Chaque accessoire devient un personnage.”⁴⁶ Das liegt daran, dass das Kameraobjektiv sich in wesentlichen Aspekten vom menschlichen Auge unterscheidet. In einem zentralen Text aus dem Jahr 1935, *Photogénie de l’impondérable*, präzisiert Epstein seine Befunde:

⁴⁵ Gregory Currie, *Film, Reality, and Illusion*, in: David Bordwell und Noël Carroll (Hg.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison 1996, S. 325-346, hier S. 333

⁴⁶ Zit. nach: Pierre Leprohon, *Jean Epstein*, Paris 1964, S. 119

„Où notre œil ne voit que repos, [la clairvoyance du cinématographe] découvre des mouvements. (9) Un animisme étonnant est rené au monde. Nous savons maintenant, pour les voir, que nous sommes entourés d’existences inhumaines. (11) Evoquées à l’écran, les premières de cette foule immesurable d’existences confuses et secrètes, synthétiques, supérieures en puissance et en durée, ont approché l’âme du visible et de l’audible. [En cinéma] la frontière [...] entre la vie et la mort elle n’existe pas.” (13)⁴⁷

Im Kino zieht an einem körperlich stillgelegten Subjekt eine Welt auf eine Art und Weise vorbei, die es völlig unerheblich macht, ob die dabei sichtbar werdenden Bewegungen der Gegenstände und Personen von ihrer eigenen Mobilität herrühren oder von jener der Kamera. Im filmischen Abbild wird auch die Welt der Dinge suggestiv zu einer inneren Lebendigkeit erweckt, die die *nature morte* der realen Welt so nicht besitzt. Dort flimmert jenes alchemistische Elixier, aus dem sich die filmische Präsenzbildung speist. Sie ist somit das Ergebnis eher der Verformungen als der Abbildtreue ihrer Aufzeichnungsmechanismen.

Das wird sehr deutlich im Werk eines Regisseurs wie Abel Gance, der mit einer schier unerschöpflichen technischen Fantasie im Grunde immer nur eines versucht hat: das Einbezogensein des Zuschauers ins filmische Geschehen so unvermittelt wie nur möglich zu gestalten. Denn auf nichts anderes zielt seine ‚entfesselte Kamera‘, die mal auf den Sattel eines galoppierenden Pferdes montiert ist, mal an einer seilbahnähnlichen Konstruktion über hohes Gras schwebt, wie eine Schaukel über die Köpfe einer politischen Versammlung saust oder so in ein Unterwassergehäuse gesteckt ist, dass die Meereswellen sich direkt am Objektiv brechen. „Gance also wanted the audience – via the camera – to be punched on the nose and pelted with snowballs.”⁴⁸ Dabei betonen seine Subjektiven immer die technisch-mechanische Seite seiner unzähligen Innovationen. Zudem zeigt ein Blick auf Gance’ berühmteste ‚Präsenzbildung‘, sein Triptychon der drei Leinwände am Schluss von *Napoléon*, dass seine Abbildungsnaivität nicht den Kern seiner Ästhetik bildet. Zwar ist in mehreren Einstellungen das Triptychon zu atemberaubenden Panoramen synchronisiert, in den meisten Fällen aber wird die so gewonnene Projektionsfläche zu einer hochkomplexen Montage von nicht zentralperspektivischen Symmetriebildungen genutzt. Es erscheinen bis zur Selbstaflösung getriebene Zeichenüberlagerungen sowie eine am Ende in reine Abstraktion umkippende Symbolik (Film-



Filmbeispiel 3.7: *Napoléon*

⁴⁷ Jean Epstein, *Photogénie de l'impondérable*, Paris 1935. Seitenangaben im Zitat

⁴⁸ Kevin Brownlow, *Napoléon. Abel Gance's Classic Film*, London 1983, S. 76

Alle diese Extravaganzen und einige mehr gibt es bekanntlich in Gance’ Meisterwerk *Napoléon* (1927). Die Tonexperimente in seinem *Un grand amour de Beethoven* (1936) zielen übrigens in die gleiche Richtung, nämlich die eines möglichst unvermittelten Einbeziehung der Rezipienten in die Erlebniswelt seiner Protagonisten.

beispiel 3.7). Die ursprünglich naturalistische Intention lässt in all diesen Innovationen, gerade weil sie mit äußerster Konsequenz betrieben wird, eine Ästhetik des maschinellen ‚Blickes‘ entstehen, die auch das, was wir in der Realität als Präsenzerfahrung bezeichnen, zu einem ganz und gar filmischen Phänomen werden lässt. Diese Entwicklung kann auch in den Schriften von Gance verfolgt werden. Sprach er 1926 noch davon, dass „das Publikum kein einfacher Zuschauer sein sollte [...], sondern ein Mitspieler“⁴⁹, so ersetzte er drei Jahre später in einem fast gleichlautenden Satz das Wort ‚Publikum‘ durch ‚Kamera‘ und präzisierte, dass dabei „die meisten unserer Sehgewohnheiten verletzt werden“ müssen.⁵⁰

Sucht man Vergleichbares im aktuellen Filmschaffen, so kämen wohl an erster Stelle die Filme der Gebrüder Quay in Betracht. Zögerliche Schärfeverlagerungen, die einen Blick erzeugen, der nicht allwissend auf ein Geschehen gelenkt wird; betont mechanische Schwenks und wischartig schnelle Fahrten; all das macht in ihren Filmen aus der Kamera zugleich einen ebenso betont subjektiven wie mechanisch reagierenden Beobachter. Gerade weil der „Animismus“ ihrer Objektwelt das beunruhigende Ergebnis eines technischen Paradoxes ist – sie selbst sprechen ironisch von der Kamera als „the third puppet“⁵¹ in ihren Animationen –, sind ihre Filme ausgezeichnete Beispiele, an denen die Besonderheit einer dem filmischen Medium inhärenten Präsenzbildung studiert werden kann.

Im janusgesichtigen Vorgang der Bildverwischung tritt die Präsenzbildung in Opposition zum ganz oder partiell vorhandenen Repräsentationscharakter des Mediums. Eine glänzende Beobachtung, die ein späterer Kollege von Faure, Georges Didi-Huberman, in seinem Buch *Fra Angelico – Dissemblance et Figuration* angestellt hat, dürfte darum auch für den Film von größtem Interesse sein. An Bildern von Fra Angelico beobachtet dieser nämlich, „wie sehr das Spiel der Figur das einer ständigen Verschiebung zwischen Präsenz und Repräsentation ist“⁵². Bezieht man diese These nun aufs Kino, fügt sie sich nicht nur bruchlos an Faures gerade zitierte Beobachtung eines in sich schwankenden Abbildcharakters des Kinos, sondern bietet darüber hinaus einen Erklärungsansatz für die seltsamen Vorgänge, die ich am Beispiel von Epsteins *La chute de la maison Usher* zu beschreiben versucht habe. Denn auch Didi-Huberman unterscheidet das Bildliche zugleich „als Spur (Seinsverminderung) und als Intensität (Seinszuwachs)“⁵³. Im Atmen der Bilder äußert sich somit wesentlich die Fragilität ihrer Existenz. Passt deshalb Didi-Hubermans Bezeichnung eines Freskos von Fra Angelico nicht viel besser auf die Kinoleinwand, ist sie nicht am ehesten jene wundersame „Präsenz-Wand“?⁵⁴

⁴⁹ „The audience must not be a *spectator* as it has always been up to now [...] it must be an *actor*.“ Abel Gance in 1924, zit. nach: Norman King, *Abel Gance, A Politics of Spectacle*, London 1984, S. 89

⁵⁰ „The camera was not a witness but an actor in the drama“ (ebd., S. 71.), „[thereby]violating most of our usual ways of seeing.“ (S. 72)

⁵¹ „Through a combination of macro lenses, shallow focal planes and fast pans, the majority of the images within the film appear as point of view shots.“ (James Rose, *Where the dust has settled: The Brothers Quay*, www.zeitgeistfilms.com/directors/tbrothers) Wegen des betont mechanischen Charakters dieser Manipulationen ist es klar, dass diese POV-Einstellungen (sprich: Subjektiven) der Kamera selbst zugeordnet werden müssen, so als wäre sie ein Subjekt. Siehe detaillierter dazu das Kapitel *Die Ästhetik der Verschwendung*, sowie zu den Filmen der Brüder Quay das Kapitel 18.

⁵² Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico – Unähnlichkeit und Figuration*, aus dem Französischen von Andreas Knop, München 1995, S. 107. Es sei ausdrücklich darauf hingewiesen, dass ich die übliche Charakterisierung eines Films als eine weitere Repräsentationsform für verhänglich ungenau halte.

⁵³ Ebd., S. 94

⁵⁴ Ebd., S. 109

3.7 Das Beispiel *Ugetsu Monogatari*

Die Nacht war schwarz, dicht und klebrig wie schwarzer Honig. [...] Plötzlich drang der Gestank des toten Pferdes in das Zimmer. Ich fühlte, wie der Geruch mich anschaute.

Curzio Malaparte⁵⁵

Wo es Palladio und Veronese gelingt, ihren Erlebnisparcours als eine wahre *tour de force* ausulegen, bleibt die konkrete Führung des Besuchers ein heikles Unterfangen; im Kino dagegen ist die Lenkung des Betrachters alternativlos. Wie wir sehen werden, hat dies unmittelbare Auswirkungen auf die Zeitgestaltung. Während der Rundgang durch die Villa Barbaro zu einer zeitlich sich hinziehenden Entdeckungsreise wird, rafft das Kino bei seinen Steuerungen des Zuschauers mit Vorliebe die Zeit. Auch bei der Raumerfahrung sind Objekt und Subjekt in ihrer Beweglichkeit exakt vertauscht: Während man sich in der Villa Barbaro an einer statischen, wenn auch erzählerisch aufgeladenen Situation entlangbewegt, bleibt der Zuschauer im Kino passiv, und die Geschichte zieht an ihm vorbei. Auch das bleibt nicht ohne Einfluss auf den Rezeptionsvorgang, der im Falle der architektonischen Trickkiste in jener venezianischen Sommerfrische vom Betrachter einen deutlich größeren kognitiven Aufwand verlangt als beim Film, wo zunächst nur ein naives Registrieren, ein gutgläubiges Miterleben vorherrscht. Dagegen wiederum konnten wir bei den Fresken eine unwillkürliche Beteiligung des Besuchers feststellen, während im Kino von einer Identifikationsbereitschaft, ja -erwartung auszugehen ist. Und nicht zuletzt deshalb entwickelt sich die Präsenzbildung jeweils zu einer signifikant anderen: Während in der Villa Barbaro eine künstliche Präsenzbildung über die reale gestülpt wird, kommt es im Kino zu einer Art doppelter Vergegenwärtigung, die sowohl die reale Anwesenheit des Zuschauers als auch den Status der Ereignisse auf der Leinwand betrifft und verändert.

Was ist denn überhaupt noch cineastisch an dem Gemäldekomplex jener Villa, werden Sie fragen. Nun, mag sich die Einbeziehung des Betrachters in den Details der Realisation auch unterscheiden, der seltsame Zustand eines ausgeschlossenen Involviertseins ist in beiden Kunstereignissen derselbe. Zudem gibt es eine Strategie der Präsenzbildung, die oft in der Art der Kompensation, etwa in den Verlagerungen zwischen visuellen und auditiven Bereichen, auffallende Ähnlichkeit besitzt. Aber halten wir uns nicht länger mit Fragen der ästhetischen Verwandtschaft auf, sondern wenden wir uns unmittelbar einem Film zu, der in vielem Ähnlichkeit mit den ‚Ereignissen‘ in der Villa Barbaro hat, *Ugetsu Monogatari*, jenem außergewöhnlichen Film, den Kenji Mizoguchi 1953 gedreht hat.

Das Werk erzählt von zwei Ehepaaren, die jeweils über einen Partner miteinander verschwistert sind. Die kriegerischen Ereignisse, die ihre Existenz gehörig durcheinanderbringen werden, führen uns in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Geschehnisse fallen somit zeitlich mit dem Entstehen der Villa Barbaro zusammen – ein bedeutungsloser, wenn auch nicht unwillkommener Zufall. Der Film basiert auf zwei historisierenden Novellen von Akinari Ueda (1734–1809) aus dessen im Jahr 1776 erschienenem Klassiker *Unter dem Regenmond* (*Ugetsu Monogatari*), in denen sich auf raffinierte Art übernatürliche Ereignisse und Wunschbilder mit hartem Realismus paaren. Mizoguchis Kinobearbeitung steigert diese enge Verklammerung noch und realisiert so ein filmisches Verschwindekabinett, in dem die Wirklichkeits- und Fantasieebenen einander nicht nur durchdringen sondern öfters ununterscheid-

⁵⁵ Curzio Malaparte, *Kaputt*, aus dem Italienischen von Hellmut Ludwig, Wien 2005, S. 41

bar werden. Dadurch entsteht ein Gebilde, das die inhärenten Widersprüchlichkeiten des Mediums, die primär dessen Raumgestaltung betreffen, nicht nur subtil nach außen kehrt, sondern in nachgerade enzyklopädischer Weise durchforscht.

Die Illusionen, in die das oft in parallel geführten Erzählsträngen entwickelte Geschehen abhebt, sind die der beiden Ehemänner. Wie bei Mizoguchi nicht anders zu erwarten, werden die Gattinnen, trotz oder gerade wegen ihres höheren Wirklichkeitssinns, darüber zu passiven Opfern, während ihre Männer reichlich geblendet ins Unglück stolpern. Der eine hofft, vom Krieg wie ein Brechtscher Vater Courage zu profitieren, sieht er doch als Töpfer in einer Zeit, in der alles zerschlagen wird, für seine Schüsseln und Kannen neue Absatzmärkte nachwachsen. Sein Schwager und Nachbar will gar die chaotischen Zeiten dazu nutzen, dem sozialen Gefüge ein Schnippchen zu schlagen und als einfacher Bauer zu einem Samurai-Edelmann aufzusteigen, ein Status, der ihm in der Wirklichkeit versagt bliebe. Entgegen jeder realistischen Erwartung erreichen beide ihr Ziel, zumindest solange es das Schicksal zulässt.

Der Krieg gerät durch zwei höchst divergierende Präsenzbildungen in die filmische Mobilmachung. Während die eigentlichen Kampfhandlungen ausschließlich außerhalb des Bildes bleiben und nur mittels gelegentlicher Schüsse auf der Tonspur wie beiläufig abgerufen werden, ist die Sichtbarkeit des Krieges auf eine plündernde Soldateska beschränkt. Da – von einigen signifikanten Ausnahmen abgesehen, von denen noch die Rede sein wird – die Raubzüge nachts stattfinden, herrscht auch hier das Prinzip reduzierter Präsenzgestaltung. Sie ist im wesentlichen eine Folge der Lichtsetzung. Das als Spitze gesetzte Führungslicht⁵⁶ mit oft wenig Vorderaufhellung, das viele Einstellungen in *Ugetsu monogatari* charakterisiert, hat eine höchst merkwürdige, im vorliegenden Fall gar noch zugespitzte Wirkung: Es verstärkt die Tiefenwirkung der Bilder, um sie im gleichen Moment und *mit den gleichen technischen Mitteln* wieder aufzuheben.⁵⁷

Die Betonung der Silhouette lässt eine scherenschnittartige Zweidimensionalität entstehen, die durch die suggestive Verlagerung der Lichtballung in die Tiefe des filmischen Raumes diesen aber zugleich akzentuiert; ein dialektisch zu nennender Beleuchtungseffekt (Filmbeispiel 3.8), für den ohne Zweifel der Kameramann Kazuo Miyagawa (1908–1999), der bereits im Jahr zuvor für die Brillanz von Akira Kurosawas *Rashomon* verantwortlich zeichnete, zu lo-



Filmbeispiel 3.8: *Ugetsu monogatari*

⁵⁶ Unter Spitzenlicht versteht man ein hartes Gegenlicht, das sich oft nur als helle Kontur auf Personen und Gegenständen abzeichnet.

⁵⁷ Siehe dazu auch das Kapitel *Tiefenfläche*.

ben ist.⁵⁸

Miyagawas Lichtstrategie gehört in beiden Filmen zu den raffiniertesten der Filmgeschichte, aber in *Ugetsu* scheint sie noch eine zusätzliche Dimension durch den fast metaphysischen Umgang mit der filmischen Präsenzbildung zu gewinnen. War in *Rashomon* eines der technischen Glanzlichter das direkt in die Kamera strahlende Sonnenlicht, so wird, was die Filmanalysen bis heute übersehen haben, diese Technik bei Mizoguchi noch transzendiert. Gegen Ende des Films offenbart sich für den Töpfer das Schloss seiner Träume als reiner Spuk, als nackte Ruine. Die die Flächigkeit betonende Filmarchitektur dieses Trümmerhaufens – ein silhouettenhafter Komplex aus Bretterverstreben deutet den Verfall mehr an als dass er ihn realisiert – wird von Miyagawa im harten Gegenlicht der direkt ins Objektiv strahlenden Sonne fotografiert.

Dadurch wird nicht nur der zuvor beschriebenen Tiefensuggestion eine weitere Variante abgenötigt sondern zugleich etwas ganz Neues erzielt. Die Intensität des Sonnenlichtes nämlich macht durch die entstehenden Beleuchtungsschleier auf der Emulsion die Silhouette der Ruine fast transparent und fügt so eine überraschend neue Spielart der einander widersprechenden Präsenzbildungen hinzu: Das Traumbild des Schlosses, in dem der Töpfer weilte, soeben noch durch den plötzlichen Zerfall des Gebäudes entlarvt, erscheint erneut, diesmal aber visionsartig überhöht, als bestehe die Wirklichkeit aus unendlichen (Vor-)Spiegelungen (Filmbeispiel 3.9). Dass das Licht in Miyagawas Händen zum Regulativ für die Intensität der Präsenzbildung wird, zeigen auch einige Kamerafahrten, am deutlichsten – und zugleich virtuosesten – jene eine, die den Bauerntöpel und



Filmbeispiel 3.9



Filmbeispiel 3.10

⁵⁸ Dadurch soll nicht der Eindruck entstehen, Miyagawa sei der Erfinder dieses paradoxen Raumeffekts. Vor ihm hat vor allem Josef von Sternberg diesen Beleuchtungseffekt für den Film perfektioniert, obwohl es – man denke an Beccafumi, Caravaggio und Rembrandt – bereits unter den Malern etliche Vorläufer gab.

Möchtegern-Samurai zum ersten Mal ins Lager eines Kriegsherren führt (Filmbeispiel 3.10). Auch hier herrscht eine kontrasterhöhende Low-key-Beleuchtung vor, aber diesmal wird der Protagonist in einer langen Fahrt durch eine Serie von ebenso harten wie plötzlichen Lichtwechseln geführt. Bleibt die Leinwand anfänglich stark unterbelichtet, so gerät sie vorübergehend in eine von grellem Sonnenschein überstrahlte Passage, um dann in einer silhouettenreichen Bildgestaltung zu enden. So entstehen in der gleichen Einstellung Präsenzfluktuationen, die sich nicht nur quantitativ unterscheiden. Denn wo immer Low-key-Licht eingesetzt wird, neigt der Schwarzweißfilm hinsichtlich Tag- und Nachtzeit zu Mehrdeutigkeit. Würde man Anfang und Ende der Fahrt noch als typische Nachtszenen interpretieren, wirkte der plötzlich lichtüberflutete Mittelteil wie eine sommerliche Mittagsstimmung. Solche Schwankungen finden wir ebenfalls dort vor, wo die zumeist hoch kontrastreiche Lichtsetzung dem entmaterialisierenden Fluidum einer Rauchsäule konfrontiert wird, die entweder von einer Kochstelle oder einem heißen Bad oder auch von Nebel herrührt. Die kantige, weil gegenlichtige Plastizität der Einstellung wird durch das weichzeichnende Gegenstück, das sich konturverwischend zwischen Kameraobjektiv und Szene legt, auf seltsame Weise wieder aufgehoben, als liege eine Art *contradictio in imagine*, ein bildinhärenter Widerspruch vor, der ein dissonantes Präsenzgefälle innerhalb der Einstellung entstehen lässt.

Bildkonzepte wie diese erzeugen in einer Erzählung, die fortwährend zwischen Realität und Traumwelt pendelt, mehrfach rückgekoppelte Grenzverwischungen. So verleiht der Nebel, der in einer frühen Bootsfahrtsequenz über dem Wasser hängt, nicht nur den Bildern schillernde Gegenwart – man beachte, wie die Dunstschwaden mit den harten Reflexlichtern des Wassers konkurrieren – sondern auch den darin auftauchenden Personen (Filmbeispiel 3.11). Und Auftauchen ist hier wörtlich zu nehmen. Weil das Nebelfeld die ganze hintere Mitte der Einstellung einnimmt, kann das Schiffchen mit den Helden dort ebenso aus dem Nichts erscheinen wie auch wieder verschwinden; technisch gesprochen ist das Außerbildliche hier Teil des Innerbildlichen geworden. Die entstehende Unwirklichkeit der Wirklichkeit – die zwei Familien sind ja alles andere als Spukgestalten – wird sofort konterkariert, als ein zweiter Kahn auftaucht, dessen Fracht eine anscheinend dämonische Gestalt ist, die sich aber bald als ebenso real und menschlich herausstellt wie die Hauptfiguren. Mizoguchi, der die Verstrickungen von Fantasie und Alltag aufs Sorgfältigste austariert, hat auch für die nebulösen Erscheinungen des Lebens ein inszenatorisches Pendant parat, indem er Personen – mit Vorliebe Soldaten – in der Nähe der Kamera aus dem unteren Off auftauchen und dadurch wie aus dem Nichts zu plötzlich sich verkörpernden Erscheinungen werden lässt. Der



Filmbeispiel 3.11

Reichtum der Einfälle bei diesem Tanz der Anwesenheiten erlaubt hier jedoch nur eine Auswahl: Beschränken wir uns auf zwei weitere Beispiele.

Die Ehefrau des Töpfers versteckt sich auf der Flucht mit ihrem Kind in einer Scheune. Einen Moment lang fällt Mondlicht von vorn auf beide und verleiht ihnen Plastizität, doch sobald sich die Frau ins Innere zurückzieht, lösen sich die Gestalten im Nichts auf. Und exakt in diesem Augen-



Filmbeispiel 3.12

blick erscheint im Fenster an der Hinterwand der Scheune ein Soldat. Der auf die Zehntelsekunde genau kalkulierte Wechsel wirkt wie ein Präsenztasch, ein nahezu spiritistischer Umschlag von der Opfer- zur Tätergestalt (Filmbeispiel 3.12).

Auf der Flucht sehen wir dieselbe Frau mit einer Helferin links aus dem Bild eilen. Es ist Nacht, und darum fällt nicht sofort auf, dass die beiden Frauen, die in klassischem Bewegungsumschnitt in der nächsten Einstellung von rechts (also in Kontinuität der Bildachse) ins Bild rennen, zwei ganz andere Personen sind. Dieser überraschende und anscheinend willkürliche Identitätstasch trägt wenig dazu bei, das Präsenzgefühl hinsichtlich der Protagonisten hochzuhalten. Und das genau scheint die dramaturgische Absicht zu sein. In Kriegswirren wie diesen hält Mizoguchi sogar den Übergang zwischen Helden und Statisten fließend und erhöht so auf unrealistische Weise den Realismus seiner Weltsicht.

Wir haben gesehen, dass Präsenzbildungen auf höchst vielfältige Art sowohl intensiviert als abgeschwächt werden, ja dass sogar Schwächung und Stärkung filmisch zusammenfallen können. Aber es gibt noch ein weiteres Prinzip, das zuvor ‚Kompensation‘ genannt wurde, aber ebenso gut ‚Austausch‘ oder ‚Stellvertretung‘ genannt werden kann. Ein Beispiel: Am Anfang des Films – und das wird sich als symptomatisch erweisen – wird der eigentliche Krieg auf der Tonspur nur von außerhalb des Bildes mittels Schüssen aktualisiert. Obwohl später durchaus auch die plündernde Soldateska zu sehen sein wird, ist der Krieg zunächst nur eine auf minimale Zeichen reduzierte akustische Behauptung. Dadurch kann die Präsenzverrückung, um die es hier geht, überhaupt erst realisiert werden. Trotz Kriegsgefahr entscheidet sich der Töpfer, sein Glück zu wagen und seine Waren auf den Markt zu tragen. Der Nachbar hilft ihm, den schwer beladenen Karren über den Berg zu stoßen. Die in einem langen Schwenk festgehaltene Kraftanspannung steht in ihrer taktilen Gewalt gegen die bloß von weitem hütelnden Gewehrshalven, die den näher kommenden Krieg signalisieren, und erzeugt so eine seltsame Verschiebung im Präsenzgefälle der filmischen Ereignisse (Filmbeispiel 3.13). Im Erfindungsreichtum, mit dem er die für seine Fabel höchst produktive Instabilität der filmischen Vergegenwärtigungen entwickelt, ist Mizoguchi ebenso unermüdlich wie raffiniert. Kurz vor der entscheidenden Begegnung des Töpfers mit der Prinzessin Wasaka, die sich als Dämonin herausstellen wird, zieht auf dem Marktplatz, auf dem er seine Waren feil-



Filmbeispiel 3.13

bietet, für wenige Sekunden ein in Weiß gekleideter Flötenspieler vorbei. Die paar tiefen Töne, die er dabei produziert, verleihen der Szene eine seltsame Magie und dem Musiker selbst die Aura des Übersinnlichen. Diese filmische Überhöhung wird aber gleichzeitig dadurch abgeschwächt, dass es sich um einen sogenannten Komuso-Spieler handelt. Diese Musiker rekrutierten sich seinerzeit aus deklassierten Samurai-Kämpfern, und ihre harmonischen Intonationen

sollten meist nur ihre militärischen Aufgaben tarnen; immer wieder waren sie als Spione unterwegs. Sogar die Basstöne der Flöte deuten indirekt auf die kämpferischen Gelüste der Musiker hin. Als ehemalige Samurai hatten die Komuso-Spieler das Privileg des Schwertragens verloren. Um dennoch in ihren häufigen Raufereien bestehen zu können, vergrößerten sie kurzerhand das Blasinstrument, das sie eigentlich als Bettelmönche ausweisen sollte, zu regelrechten Prügelröhren.⁵⁹ Bemerkenswert ist, dass die Flöte, wenn auch in ihrer wesentlich kleineren Variante als piccologroße *Nohkan*, so wie sie im Nô-Theater zum Einsatz kommt⁶⁰, das geisterhafte Wiedererscheinen der beiden toten Frauen begleitet. Es ist deshalb kein Zufall, dass jener Komuso-Spieler, der fast körperlos von seinen eigenen Klängen getragen wird, dem naiven Blick des Zuschauers zunächst – wenn auch fälschlich – wie eine Halluzination vorkommt.

Sobald der Krieg seinen blutigen Zoll fordert, endet die Doppelbödigkeit der verschiedenen Wirklichkeitskonstrukte und wechselt der Film abrupt den Stil. An die Stelle des artistischen Spiegelkabinetts tritt die visuelle Reduktion des traditionellen Dokumentarfilms, und zwar anlässlich der Ermordung der Ehefrau des Töpfers. Bedrängt von zwei ausgehungerten Soldaten, die die Frau um ihre letzte Essensreserve bringen, stirbt sie auf betont sinnlose Art, indem ein dritter Krieger zu der Gruppe stößt und sie wie zufällig mit seinem Speer aufspießt (Filmbeispiel 3.14). Diese Ereignisse werden in einer einzigen Plansequenz aus deutlicher Distanz registriert, man kann durchaus sagen: dokumentiert. Das verschleierte Tageslicht auf diesem realen Schauplatz hüllt die Szene in eine graue, kontrastlose Helligkeit, die sich deutlich vom Chiaroscuro der meisten anderen Szenen absetzt. Auch hier liegt wieder eine qualita-

⁵⁹ "The explanation for this extreme change in design is found in the violence of the age. When these ex-samurais became wandering priests, they were denied the protection of their double swords. Therefore, they re-designed [the traditional Japanese flute called] the shakuhachi so as to make it a formidable club as well as a musical instrument. This is perhaps the only instance in music history in which the practical necessity of self-defense was a major factor in instrument construction." William P. Malm, *Japanese Musik and Musical Instruments*, Rutland 1965, S. 157. Siehe dort – S. 152–164 – Näheres zum Phänomen des Komuso-Musikanten.

⁶⁰ Von der besonderen Rolle der Nô-Ästhetik in diesem Film wird noch die Rede sein.

tive Rückung im filmischen Präsenzgefälle vor, die allerdings stilistisch aus dem Rahmen zu fallen droht, hätte Mizoguchi sie nicht mittels zweifacher Spiegelung wieder in das Gesamtkonzept einbezogen.

Die erste Spiegelung betrifft den zweiten Mord. Sie hat mit dem ersten gemein, dass die Tötung als Plansequenz, also innerhalb einer einzigen Einstellung ohne

Schnitt, auf der Leinwand erscheint (Filmbeispiel 3.15). Da es sich hier um einen rituellen Selbstmord handelt, den zu zeigen der damalige – und oft bis zum heutigen Tag in japanischen Filmen respektierte – Anstand verbot, wird im Moment der Enthauptung eines besiegten Feldherren durch seinen Adjutanten ein Felsblock zwischen Publikum und suizidalen Akt geschoben, allerdings nur für sehr kurze Zeit. Dann eröffnet eine seitliche Kamerafahrt wieder den Blick auf den nun Kopflosen. Durch die kurze Fahrt wird aber die Dokumentationskraft dieser Szene deutlich gebändigt. Damit erhält sie eine doppelte Verwandtschaft innerhalb der stilistischen Prägung des Films. Einerseits ist sie das klare Pendant zur Ermordung der Frau, zugleich aber reiht sie sich ein in die Variationen rund um die Tücken der Sichtbarkeit, die die meisten anderen Szenen kennzeichnen.

Die zweite Spiegelung – welche, wie wir gleich sehen werden, noch ihre eigene und somit eine weitere Spiegelung nach sich zieht – heftet sich an das Schicksal der Schwester des Töpfers. Auch sie wird von ihrem Mann im Stich gelassen und fällt Soldaten in die Hände, die sie vergewaltigen. Erneut handelt es sich um eine reale Außenszene mit trüben Lichtverhältnissen. Und auch hier nimmt die Kamera eine erhöhte, leicht distanzierende Position gegenüber



Filmbeispiel 3.14



Filmbeispiel 3.15

dem Geschehen ein. Die eigentliche Schändung findet außerhalb des Bildkaders ausgerechnet in einer buddhistischen Kapelle statt. Während sich auf der Tonspur die Gesänge der Mönche zu den Schreien der Frau gesellen, bleibt die Kamera auf deren zurückgelassene Sandalen gerichtet (Filmbeispiel 3.16a). Erneut gelingt eine überaus reiche Aktivierung höchst unterschiedlicher Präsenzbildungen; es ist, als ob sich drei Wirklichkeiten oder, filmtheoretisch präziser gesagt, drei grundverschiedene Ebenen filmischer Materialisierung, überlagern und dabei gegenseitig kommentieren.

Die daraus abgeleitete erneute Spiegelung führt uns zurück zur ermordeten Ehefrau. Am Ende des Films erscheint sie dem Töpfer, als wäre sie lebendig. Nur die Zuschauer wissen, dass er einer Täuschung aufsitzt. Am Rand der zentralen Feuerstelle ihrer Hütte hockt die Frau und flickt



Filmbeispiel 3.16a



Filmbeispiel 3.16b

sein Hemd, während seine Sandalen, wie zuvor jene der Schwester, als Garanten der Wirklichkeit im Vordergrund stehen. Sie werden aus dem Trugbild herausgehoben durch einen wiederum auf die filmische Illusionsmaschine verweisenden Scheinwerferspot (Filmbeispiel 3.16b). Das aber ist nur die eine Ebene, die zwei Formen des szenischen Zugesehenseins in Kontrast zueinander setzt. Denn neben den unterschiedlichen Realitätsebenen der beiden Ehegatten vergegenwärtigen die Schuhe auch das Schicksal der abwesenden Schwester und Nachbarin. Im Gegensatz zur szenisch präsenten, aber toten Gattin ist die Schwester in ihrer durch die identisch aussehenden Sandalen signalisierten Abwesenheit lebendig. In der Paarung von (qualitativ höchst unterschiedlichen) Abwesenheiten vereint das Arrangement die beiden Frauen in gemeinsamem Leid; eine Akzentsetzung, die, wie bereits erwähnt, für das Gesamtwerk Mizoguchis typisch ist. Dazu übernimmt das schlichte Schuhwerk die Aufgabe,

zwei differierende Identitäten simultan in die Präsenz des szenischen Arrangements zu tragen: die des Gatten *und* die der Nachbarin. Mizoguchi erreicht dies mit jener für Bilder hinsichtlich des logischen Gesetzes des ausgeschlossenen Dritten so typischen Unbekümmertheit.⁶¹ Erneut bildet die Präsenz einen paradoxen Zustand, der dazu beiträgt, dass alles in einen schwindelerregenden Rückkopplungsprozess, in eine kurzgeschlossene Steuerung höchst divergenter An- und Abwesenheiten gerät.



Filmbeispiel 3.17

Das aber führt direkt zur *pièce de résistance* dieses Films, zur Begegnung des Töpfers mit der toten Prinzessin.

Als er seine Waren auf einem städtischen Markt feilbietet, erscheint unter den Käufern eine Prinzessin, deren Schönheit ihn sprachlos macht (Filmbeispiel 3.17). Sie scheint nicht von dieser Welt, und für einmal trägt der Schein nicht. Das Auftauchen einer Spukgestalt in alltäglicher Umgebung findet sich bereits in der Erzählung *Die Lust der weißen Schlange*, die dieser Episode des Films zugrunde liegt. Die Prinzessin thematisiert den fiktionalen Tausch und die Täuschung dort sogar ausdrücklich:

„If there were anything odd about me, do you imagine that I would appear in such a crowd of people and on such a lovely, calm day? My clothing has seams, and when I stand in the sunlight I have a shadow. Think it all over and decide for yourself.”⁶²

Damit bewahrheitet sich auch hier das Wort des Malers de Chirico: „[I]m Schatten eines Menschen, der in der Sonne geht, sind mehr Geheimnisse als in allen vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Religionen.”⁶³ Der Töpfer wird aufgefordert, am Ende des Tages das Gekaufte der Adligen in ihren Palast am Stadtrand zu bringen. Vorher aber wird er selbst zum Käufer, indem er mit dem frischen Verdienst einen teuren Kimonostoff für seine Frau erstehen will. Bereits vom Geld seines ersten Handels hatte er sie zu Beginn des Films mit einem prächtigen Kleid überrascht. Mit einem Anflug von sozialer Travestie verwandelte dieses Gewand die etwas derb gebaute Bäuerin für einen Augenblick in eine Dame. Jetzt soll das neue Geschenk jenes an Luxus noch übertreffen. Da taucht hinter den Stoffbahnen die Ehefrau selbst auf (Filmbeispiel 3.18). Der Zuschauer braucht eine Sekunde, um die Person, die da aus

⁶¹ Was nur heißt, dass visuelle Phänomene sich gemeinhin nicht, wie etwa die Sprache, nach den Regeln einer binären Logik richten. Siehe dazu u.a. die Analyse von *Sunna no onna* im Kapitel *Akustische Epiphanien im Kino*.

⁶² Akinari Ueda (1734–1809), *Ugetsu Monogatari* (1776), zit. nach: Keiko I. McDonald (Hg.) *Ugetsu*, New Brunswick 1993, S. 93–94.

⁶³ Zit. nach: Rolf Vollmann, *Akazie und Orion. Streifzüge durch die Romanlandschaften Claude Simons*, Köln 2004, S. 43–44.



Filmbeispiel 3.18

einer Gasse neben dem Geschäft ungezwungen hervortritt, als Vision zu begreifen. Die Gattin selbst ist ja meilenweit entfernt, während ihr Ebenbild hier hingebungsvoll das seidene Gewebe streichelt. Es ist eine neue Qualität an Präsenzbildung, die hier filmisch Gestalt annimmt, denn sie berührt jetzt unmittelbar die Ebene der Rezeption. Das wird deutlich, als die Kamera zurückfährt und den Töpfer in Rückenansicht ins Bild bringt. Tatsächlich hatte

ihn die vorangegangene Einstellung mit dem außerhalb des Bildes gerichteten Blick kadriert, sodass das Erscheinen der Gattin in einer Subjektiven des Mannes stattfindet und so als Sinnestäuschung im Bereich des Erklärbaren bleibt. Unsere Täuschung war in Wirklichkeit seine Täuschung, was die Rückfahrt nur explizit macht, indem die Zuschauer kurzerhand aus der Subjektiven herausgefahren werden. (Das Auftauchen des Mannes macht uns ja wieder zu außenstehenden Betrachtern.)

Gegen die Fata Morgana seiner Ehefrau steht die physische Präsenz der Stoffe, und dagegen wiederum – aber zugleich deren Materialität steigernd – die Musik, bilden Celesta, Harfe und Streicher doch eine entkörperlichende Instanz, die aber dennoch mit programmatischer Insistenz die sinnliche Präsenz der im Wind bewegten Falten mit Arpeggienfiguren herausstellt. Unmittelbar darauf erscheint im Rücken des Mannes die Prinzessin mit ihrer alten Zofe. Erneut wird der Blickkontakt über Subjektive etabliert – pikanterweise blicken dabei beide Parteien direkt in die Kamera –, aber diese zweite, ebenso phantomhafte Begegnung scheint verglichen mit der nachweislich nicht anwesenden Ehefrau wie eine reale stattzufinden. So wird ein komplexes Spiel an Täuschungen aufgebaut, dessen Feinheiten einem westlichen Publikum vorerst entgehen, von einem japanischen aber, da es sich hier um eine Klassikerverfilmung handelt, wohl jederzeit verstanden werden.

Nachträglich gesehen signalisiert die Erscheinung der Gattin ihren baldigen Tod wie eine Vorahnung. Auch hier spiegelt Mizoguchi deren Verschwinden aufs Raffinierteste mit einem gegenläufigen Prozess der stellvertretenden Präsenz. Dreimal taucht ein verführerisch schöner Kimono auf: in der Anfangsszene als Geschenk, in dieser Visionsszene als deren Steigerung, und dann in der direkten Begegnung mit der Dämonin in Gestalt einer Prinzessin, die den Ehemann bald verführen wird. Die Ersetzung der Ehefrau durch das Erscheinen einer Traumfrau vollzieht sich über die Materialität prachtvoller Kimonostoffe in drei Phasen. Mit ihr geht eine stufenweise Erotisierung einher. Diese aber ist erneut ein Paradox, gewinnt die Geistererscheinung dabei doch zunehmend an körperlicher Realität. Für den Kimono der Prinzessin ließ Mizoguchi übrigens ein besonders prächtiges Exemplar aus dem Besitz einer Nô-Theatergruppe aus. Damit aber eröffnet sich im Spiel der Vergegenwärtigungen eine weitere Dimension, die in den anschließenden Sequenzen im Palast der Dämonin bedeutsam

wird. Denn hier liegt einer der seltenen Fälle im japanischen Film vor, wo für einmal nicht Kabuki, sondern das bedeutend elitärere Nô-Theater einen ästhetisch prägenden Einfluss hat.⁶⁴

Nachdem bei der Ankunft im Palast ironisch ein Klischee des Gruselfilms zitiert wird – das zerbrochene Tor der Schlossruine wird vom Wind geöffnet –, gestaltet sich die Transformation der Ruine in ein intaktes und bewohntes Samurai-Haus während eines Schwenks, der das mittlerweile vertraute Paradox einer Vergeistigung mittels Materialisierung vorführt (Filmbeispiel 3.19). Der filmische Raum, der dabei entsteht, ist auf eine Art geschichtet, die vor allem für das Werk des von Mizoguchi sehr bewunderten Josef von Sternberg typisch ist. Der Raum wird dabei aus mehreren sich überlagernden, aber in sich zweidimensionalen Schichtungen gebildet, die ihre Plastizität durch zunehmende Lichtkontraste erhalten. Die Transformation der Ruine wird von hereingetragenem Kerzenlicht vollendet. (Am Schluss der Sequenz wird das gewaltsame Auslöschen einer Kerze den Untergang des Hauses einleiten und das Spukgebilde wieder in Trümmern versinken lassen.) Durch den Schwenk gerät eine bühnenartige Veranda ins Bild, die Einblick in das *Shinden*, das Hauptgebäude einer Samurai-Residenz, verschafft.⁶⁵ Sie ähnelt der Bühne eines Nô-Theaters (Abb. 3.16), was durch den obli-



Filmbeispiel 3.19

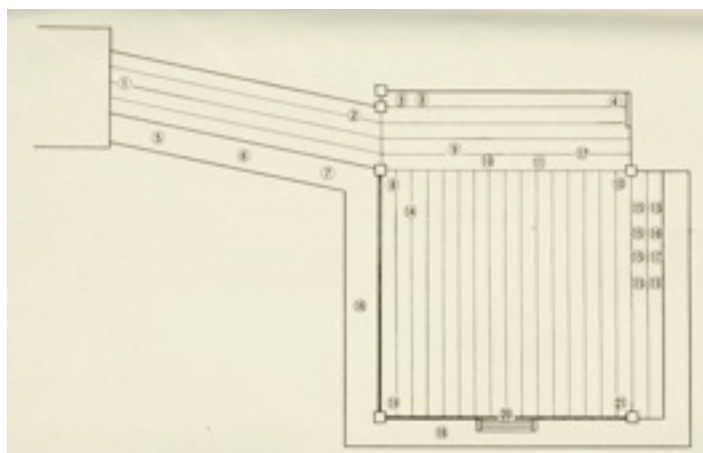


Abb. 3.16

⁶⁴ Der zu Unrecht als allzu westlich beschimpfte Akira Kurosawa zeigt durch sein ganzes Œuvre hindurch eine ungewöhnlich intensive Auseinandersetzung mit den Formalismen dieser uralten Theaterform, vom frühen *Tora no o o fumu otokotachi/Die Männer, die auf den Tigerschwanz traten* (1945) über *Kamomosujo/Das Schloss im Spinnenwald* (1957) bis zum späten *Ran* (1985) und zu *Yume/Träume* (1990). Er ist damit eine große Ausnahme. Bei Mizoguchi spielt das Nô, soweit ich das überblicken kann, außerhalb von *Ugetsu monogatari* nur als Theatereinlage eine Rolle, etwa in *Genroku chushingura/Die 47 Samurai* (1941–1942). Siehe zu Kurosawa und dem Nô das Kapitel *Okkulte Okkupationen des Urbanen*.

⁶⁵ Für weitere technische Details siehe: Kazuya Inabu und Shigenobu Nakayama, *Japanese Homes and Life-styles; An Illustrated Journey through History*, Tokyo 2000, S. 38–40

gatorischen Pinienbaum noch unterstrichen wird.⁶⁶ Folglich wird der Eingangskorridor des Herrenhauses zum Nô-Steg, den die Schauspieler überqueren müssen, um so eine Reise anzudeuten, an deren Ende die Begegnung mit einer auf der Hauptbühne wartenden Gestalt stehen wird, die sich nachträglich als Dämon zu erkennen gibt; wie im Nô, so auch hier.⁶⁷ Bereits durch ihre typisch schleichende Gangart werden die Bewohner dieses Anwesens zu Verwandten der



Filmbeispiel 3.20

Nô-Spieler.⁶⁸ Und nicht zuletzt hat die Prinzessin, wie wenige Jahre später Lady Macbeth in Kurosawas Shakespeare-Verfilmung *Kumonosujo*, die erstarrten Gesichtszüge einer Nô-Maske.

Während der Eingangssequenz lässt Mizoguchi die Präsenzbildung wunderbar fluktuieren. Am Ende des Schwenks, der diese Residenz dank Lichtzufuhr zum Leben erweckt, erreicht der Töpfer, von Wasakas Zofe geführt, die bühnenartige Veranda des Hauptgebäudes und nimmt im Schein des Mondes im Vordergrund Platz, dessen von einem Pinienbaum gebrochenes Licht den ahnungslosen Besucher plastisch-präsent konturiert. Dafür dreht die alte Zofe uns den Rücken zu, mindert dadurch den Eindruck ihrer Anwesenheit, reduziert dann ihre Präsenz über eine längere Silhouettenbildung um eine weitere Stufe, bevor sie in der Tiefe des Bildes verschwindet. In den darauffolgenden Szenen wird das Präsenzgefälle zwischen Töpfer und Palastgeistern fortwährend schwanken. Das kann bis zu einer radikalen Vertauschung der realen Verhältnisse gehen, wenn der Töpfer im Schatten verharret, während der Geist der Prinzessin plastisch vom Licht moduliert wird. Dieselbe Prinzessin kann aber im nächsten Moment selbst zur Silhouette gerinnen und dann sogar gegen den gemalten Reiher auf der Rückwand deutlich an Präsenz verlieren (Filmbeispiel 3.20). Eine dieser Anwesenheitsfluktuationen ist besonders hervorzuheben.

⁶⁶ „To give the audience a larger, more profound sense of the imaginative landscape being created [is] the essential effect of any nô.“ J. Thomas Rimer/Yamazaki Masakazu (Hg.), *On the Art of Nô Drama. The Major Treatise of Zeami*, Princeton 1984, S. 217. Motokiyo Zeami (1363–1443) war einer der Begründer und zugleich der wichtigste Theoretiker dieser Theaterform.

⁶⁷ "The corridor in the Nô often becomes a mysterious passageway between this world and the other world, and it does in this movie too." Tadao Sato, *The Subject and Form of Traditional Theater Made into a Film – "Ugetsu"*, in der englischen Übersetzung abgedruckt in: Keiko I. McDonald, *Ugetsu*, New Brunswick, N.J., 1992, S.163

⁶⁸ "The way [Machiko] Kyo [als Prinzessin Wakasa], cast as a ghost, Kikue Mori [als ihre Zofe], and two ladies-in-waiting move reflects the conventions of Nô. Makeup, lowered heads, and movements of legs and arms are all conscious borrowings from Nô formalism, whose prescribed pattern of acting is successful in creating a peculiar kind of fantasy." Ichiro Ueno, *Ugetsu monogatari*, eine zeitgenössische Kritik (1953), in englischer Übersetzung abgedruckt in: McDonald (wie Anm. 62), S. 118



Filmbeispiel 3.21

Während einer längeren Szene zwischen der Prinzessin und dem Töpfer ist die Kamera hinter der Zofe platziert (Filmbeispiel 3.21). Die Gestalt der Zofe bleibt über die ganze Länge der Einstellung, fast eine Minute, vollkommen unbeweglich. Nur der flackernde Reflex einer Kerze fällt von links auf die Frau und täuscht eine Art künstlicher Lebendigkeit vor, so als sei die Zofe nicht mehr als eine Projektion, was sie schließlich auch ist. Nur weil sie von einer realen Schauspielerin verkörpert wird, scheint sie innerhalb der Suggestionskraft der filmischen Projektion mehr als das zu sein. Die szenische Anordnung stellt sich bei genauer Betrachtung als noch verwickelter heraus, entspricht die Position der Zofe doch aufs Haar jener der Zuschauer. Vor uns im Kinosaal sitzen Leute als ähnlich reduzierte Schattenrisse, und würde das Projektionslicht sie streifen, wären sie dem dämonischen Zofenspuk auf der Leinwand äußerst ähnlich.⁶⁹ Wie die Zofe sind wir in der Szene abwesend präsent. Das einzig wirklich lebendige Element einer Filmvorführung, das Publikum, ist dem Spuk gleichgestellt. Wie vom Schock dieser Erkenntnis getroffen, folgt der Umschnitt in einen Gegenschuss auf die plötzlich wieder lebendige Zofe, die nach einem kurzen Wortwechsel ebenso abrupt im Hintergrund verschwindet. Doch Mizoguchi liebt die Volten im Sammelpaket, und so erwartet uns noch mehr. Der Monolog, den der Töpfer, während man die Zofe nur in der Rückenansicht sieht, führt, handelt von seinen Schüsseln und Schalen. Wie Kinder seien sie für ihn, wie

⁶⁹ „In die Immanenz seiner [des Bewusstseins] Bilder zu geraten, heißt, in der Gegenwart von Abwesendem zu sein, dessen Mächtigkeit sich in dem Maße steigert, in dem das Bewusstsein von seinen Bildern fasziniert ist, die nun über die Intentionalität triumphieren, durch die sie hervorgerufen werden.“ Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main 1991, S. 339

etwas Lebendiges.⁷⁰ Und entsprechend hat sich das Geschirr verwandelt. Zeigten sie auf dem Markt noch jene für japanische Keramik so typische rohe Glasur, so hat sich das Steingut jetzt in dunkel glänzendes Porzellan verwandelt. Die Transformation der Zofe in einen leblosen Gegenstand wird demnach konterkariert von einem Geschirr, das sich dank einer wundersamen Metamorphose wie etwas Lebendiges verhält.

Nehmen wir den Faden der Nô-Verwandtschaft dieser Szenen noch einmal auf:

Als Höhepunkt ihrer Verführungskünste wird die Prinzessin die konzertante Fassung eines Nô-Tanzes, einen sogenannten *Shimai*, zu singen und tanzen beginnen.⁷¹ Dabei erzeugt die etwas saloppe Nachsynchronisation ihres Gesangs eine passende Ungenauigkeit, die ihre Präsenz bereits mindert, bevor ihre Stimme von einer aus dem Off erklingenden Bassstimme verdrängt wird. Diese nun völlig körperlose Stimme intoniert ihrerseits eine Art Nô-Gesang⁷², worauf mit einer theatralischen Geste das Licht auf der singenden Prinzessin verlöscht und die Kamera von ihr wegschwenkt hin zu einem Samurai-Helm mit einem maskenähnlichen Gesichtschutz, aus der die geheimnisvolle Stimme ertönt. Und so erfahren wir, dass auch das Übersinnliche eine Hierarchie an Präsenzstufen kennt.

Damit sind die wichtigsten Übernahmen aus der Nô-Tradition beschrieben, und es bleibt nur noch die Frage, welche Funktion sie im Film haben. Ich meine, es sind deren zwei. Erstens weist das Nô selbst – und darin unterscheidet es sich von den meisten anderen Theaterformen – eine Dramaturgie der Präsenzbildung auf. Das gebräuchlichste Modell dieser ‚Traumspiele‘ gibt dafür das einfachste Beispiel:

Ein Wandermönch [...] macht auf seiner Pilgerschaft an einem numinosen Ort Halt und trifft dort auf einen unscheinbaren Menschen [...], den er über den Ort und seine Geschichte befragt. Der Unbekannte – ein einfacher Mann, eine Frau, ein Greis o. dgl. – antwortet vieldeutig und verschwindet, nachdem er seine geheimnisvolle Verbindung mit dem Ort und dessen Legende angedeutet hat, um im zweiten Teil des Stückes 'in seiner wahren Gestalt' als Gottheit, Geist oder Dämon jener Legende im Traum des Pilgers zu erscheinen und seine Geschichte in einem Tanz zu beschwören. [Dabei wird] das Eindringen des Numinosen in die alltägliche Wirklichkeit zum zentralen Moment des Dramas. [...] Das Nô ist kein Theater der Handlung, sondern eines der 'Erscheinung', wie es einst Paul Claudel formuliert hat.⁷³

Zweitens erzeugen in diesen vielfältigen Abstufungen ästhetischen Zugesehenseins die Nô-Zitate eine weitere Möglichkeit zur Präsenzmanipulation, in diesem Fall zu deren Reduktion, legt sich die theatralische Formel doch wie eine halbdurchsichtige Schicht distanzierend über das Geschehen ...

Und was passieren muss, passiert: Töpfer und Dämonin schlafen noch in der gleichen Nacht miteinander, wobei die junge Frau, nach den Worten ihrer Zofe, „die Freude entdeckt, lebendig zu sein“⁷⁴. Dann schwenkt die Kamera erneut weg, diesmal gänzlich weg vom nächtlichen Palast und in ein Wäldchen hinein, wo die Sinnlichkeit eine neue Stufe der dra-

⁷⁰ „Ihr seid so glücklich, meine Kleinen, von einer edlen Dame beachtet zu werden. [...] Ich denke immer an meine Geschöpfe als an Kinder.“ (Meine Übersetzung der englischen Untertitel.)

⁷¹ Siehe für Details: Malm (wie Anm. 59), S. 94 und 112

⁷² „[W]hat sounds like a priest's low-toned prayer from a No play“, meint Keiko I. McDonald vorsichtig: (wie Anm. 62) S. 13. Und die sonst informative *découpage* des Films, die in *L'Avant-Scène du cinéma* (Nr. 179, 1.1.1977; S. 23) erschien, wagt sich diesbezüglich erst gar nicht auf die Äste heraus.

⁷³ Stanca Scholz-Cionca, *Nô – die klassische Bühnenkunst Japans*, in: Klaus J. Brandt (Hg.), *Nô. Gewänder und Masken des japanischen Theaters*, Stuttgart 1993, S. 16

⁷⁴ Meine Übersetzung der englischen Untertitel.

maturgischen Verkörperung erreicht (Filmbeispiel 3.22). Schier bruchlos – wir wollen die versteckten Überblendungen aus dem vordigitalen Zeitalter ganz im Sinne des Meisters übersehen – verwandelt sich der Raum, und ein heißes Quellbad erscheint, in dem der nackte Mann seine junge Braut erwartet. Nirgendwo ist dieser Film taktiler als in dieser unmittelbaren Berührung mit dem Unwirklichen. Eine weitere Raumverwandlung setzt ein, in gleicher Technik, aber wesentlich komplizierter. Sie



Filmbeispiel 3.22

transformiert den nächtlichen Waldboden in ein Zen-Garten-Muster aus geharktem Sand, über das die Kamera im Tageslicht hinwegschwenkt.⁷⁵ Der Wald der Triebe ist vor unseren Augen zu einer gezähmten Parkanlage geworden, zur Picknickwiese zuletzt, wenn auch zugleich in einer kühnen, für *Ugetsu* aber überaus typischen Gegenbewegung, wo an die Stelle der Studiobewachung nun die freie Natur tritt.

Aus dem ganzen Schlamassel kommt der Töpfer nur dank der Intervention eines Priesters, der ihm einen dämonenvertreibenden Zauberspruch auf den nackten Rücken pinselt. Und dabei ereignet sich etwas Unerwartetes. Die Schriftzeichen des Sutra-Gebetes wirkt nicht als Text, denn sie funktioniert interessanterweise weniger als Zeichen denn als taktiler Schutz und wird, wie die Dämonen zu ihrem Schaden feststellen müssen, erst bei Berührung wirksam. Aber das ist ja bei einem Film, der dem Übersinnlichen immer wieder die größte sinnliche Präsenz zugesteht, nicht mehr als konsequent (Filmbeispiel 3.23).

Die Musik bleibt bei all dem in ihrer Funktion vorwiegend konventionell, wenn auch *Ugetsu* nicht derart mit westlichen Gebrauchsgüter verdorben ist wie viele andere japanische Filme. Sie funktioniert aber immerhin als Sendbote des Unsichtbaren: Klänge schicken die Erscheinungen vors Volk. Das kündigt sich bereits bei der Musik zum Vorspann an, der dem Nô entnommen ist und somit für alles Nachfolgende – gemäß der Claudelschen Definition – eine Dramaturgie der Vergegenwärtigung voraussagt. Und entsprechend begleiten Gongschläge das Geschehen im Traumpalast, kündigt eine Celesta Visionen an.

Dagegen wirkt die Parallelgeschichte mit dem Schwager des Töpfers, der auszog, ein Samurai zu werden, wie eine *giocoso*-Einlage in einer frühbarocken Oper, bei der die Handlung sich vom Übersinnlichen etwas ausruhen kann. Doch dieser Schein, und mit ihm der Naturalismus dieser Szenen, trügt. Im Japan des 16. Jahrhunderts wäre der soziale Aufstieg eines Bauern in die Aristokratie der Krieger ein Ding der Unmöglichkeit gewesen. Vielmehr 'spukt' in dieser Konstruktion die Moralvorstellung des westlichen Melodrams herum, wo der

⁷⁵ „The garden looks like the stone garden of Ryoanji or that of Daisenin Temple, both noted Zen temples in Kyoto. [...] The garden stands by itself, transcending all petty human affairs. [...] Mizoguchi reaches beyond the juxtaposition between the real and the unreal.“ McDonald, *Introduction* (wie Anm. 62), S. 14



Filmbeispiel 3.23

Wunsch nach sozialem Aufstieg dem 'einfachen Mann' ähnlich vergällt wird.⁷⁶ Die Beförderung des Tölpels zu einem Samurai-Anführer und dessen anschließender freiwilliger Verzicht gehören somit ebenso ins Reich der Fiktion wie die vor Liebe Sehnsucht aus dem Grab auferstandene Prinzessin und passen nur insoweit in den Gesamttrahmen des Films, als die Vermischung von Traum und Wirklichkeit, die bis zur kompletten Vertauschung gehen kann, in dieser Nebenhandlung ihre unerwartete Fortsetzung findet.



Filmbeispiel 3.24

⁷⁶ Ohne Zweifel handelt es sich hier um einen Einfluss des Hollywoodkinos auf Mizoguchi, wie auch die in der literarischen Vorlage nicht vorhandene Verpflichtung auf die Monogamie Folge der auch moralisch wirksamen US-Besatzung nach dem Zweiten Weltkrieg ist. Es darf nicht vergessen werden, dass japanische Filme aus diesen Jahren einer entsprechenden Zensur unterworfen waren. Siehe: John W. Dower, *Embracing Defeat. Japan in the Wake of World War II*, New York 2000, S. 426-431. Oder detaillierter: Kyoko Hirano, *Mr. Smith Goes to Tokyo – Japanese Cinema Under the American Occupation, 1945–1952*, Washington 1998, darin die unmittelbar Mizoguchi betreffenden Passagen: S. 165–170, sowie das Kapitel *Okkulte Okkupationen*.

Damit wären die Erfindungen, mit denen Mizoguchi in der Amalgamierung von Darstellungsebenen eine Skala der unterschiedlichsten Präsenzbildungen entwirft, noch immer nicht vollständig ausgeschritten. Dennoch will ich es bei einem letzten Beispiel bewenden lassen.

Als auch der Töpfer schließlich an seinen angestammten sozialen Ort zurückkehrt, findet er die Hütte verlassen und, wie den Palast seiner Illusionen, in deutlichem Zerfall. Da setzt die Kamera zu einem zweimal 180° Pendelschwenk an, in dessen Verlauf – erneut wie zuvor bei der Palastruine und so wiederum ein szenisches Echo bildend – ein Erneuerungsprozess eintritt, an dessen Ende die tote Ehefrau wie lebendig am Herdplatz sitzt. Erneut ist die Sinnestäuschung von nachgerade haptischer Eindringlichkeit, und so kommt es zu einer wunderbaren und ganz und gar kinematografischen Betrachtungsweise (Filmbeispiel 3.24). Dabei fährt die Kamera den Mann ins Off, bis nur noch das schlafende Kind, das er in den Armen hält, rechts angeschnitten im Bild bleibt. Die Gattin bleibt dabei die ganze Zeit links innerhalb der Einstellung. Ihre Scheingestalt weint, wohl im Bewusstsein ihrer Lage, sanft vor sich hin. Aus dem Bildkader verschwunden ist der einzig wache der beiden real existierenden Menschen, verschwunden somit aus der (unmittelbaren) filmischen Präsenz, während die sorgfältig kadrierte Einstellung dem schlafenden Kind die Qualität eines Traumgesichts verleiht.

3.8 In Form einer Coda

[I]n die Kammer war ein dreidimensionaler Mensch gekommen; dann lehnte er sich ans Fenster und wurde zu einer Silhouette (das heißt, zweidimensional), zu einem Russfleck. Und jetzt zerfiel der Russ plötzlich in graue Asche, die im Mondschein glänzte; die Asche flog weg – die Gestalt war verschwunden; ihre Materie hatte sich in eine Lautsubstanz verwandelt, in ein knattern-des Geräusches. Aber woher kam dieses Geräusch? Aus ihm selbst?

*Andrej Belyj*⁷⁷

Präsenzbildungen, so viel sollte deutlich geworden sein, sind weit mehr als ein raffiniertes Trugspiel, das bei der Ausgestaltung einer norditalienischen Villa seine Anwendung fand; sie sind zumal im Film ein zentrales bildästhetisches Phänomen, das, wie die genauere Analyse von *Ugetsu monogatari* gezeigt hat, in einer Vielzahl von Ausprägungen unsere Rezeption steuert und formt. Sie vermögen schier stufenlose Skalen der Intensität zu bilden, ohne dass sich ihr Variationsreichtum im bloß Quantitativen erschöpft. Stilistische, technische sowie die Gegebenheiten der Rezeption bedingende Operationen stehen dem Filmemacher (und in beschränkterem Maße auch den in anderen Bildmedien Tätigen) zur Verfügung. Dabei wirkt die Präsenzbildung vorwiegend außerhalb des Bereichs der reinen Abbildung oder der Repräsentanz. Verwendet wird sie vielmehr als unmittelbarer Steuermechanismus des pikturalen Erlebnisses. Sie bewirkt eine suggestive Vergegenwärtigung des Abwesenden. Und dort, wo diese Vergegenwärtigung abbildungstechnisch bereits größtenteils vorgegeben ist, erreicht sie eine Komplementierung der sinnlichen Einbeziehung des Zuschauers in das künstlich evozierte Geschehen, wobei gerade auch die *Präsenzminderung* ein wichtiges Instrument der reflexiven Verarbeitung des jeweils Erlebten bildet. Wie wir gesehen haben, treten Präsenzintensivierung und Präsenzminderung nicht selten unter Ausschaltung der Gesetze einer binären Lo-

⁷⁷ Andrej Belyj, *Petersburg*, aus dem Russischen von Gisela Drohla, Frankfurt am Main 1991, S. 317

gik gleichzeitig auf. Gerade dieses Phänomen trägt nicht wenig dazu bei, dem Kunstgenuss im Film eine hohe Intensität und Komplexität zu verleihen.⁷⁸

Durch Derridas prominentes Beharren auf der angeblichen Unmöglichkeit von Präsenz ist dieses Phänomen zu einer Angelegenheit ästhetischer Vermisstmeldungen geworden, wie folgendes Zitat aus der Kulturbeilage einer großen Tageszeitung belegt:

„Literatur und Kunst haben es immer wieder bewiesen: Erst der Verlust – als existentielle, erkenntnistheoretische oder ästhetische Erfahrung – macht Präsenzen spürbar. Sei es das Weiß auf der Buchseite Mallarmés oder auf der Leinwand Malewitschs, seien es Mark Rothkos ‚schwarze Löcher‘ – es ist die Leere, die Lücke, die Intermittenz der Fülle, die Anwesenheit zur Darstellung bringt.“⁷⁹

Aber in der Kunst von Abwesenheit zu reden, ist ein Pleonasmus und zudem weniger als die halbe Wahrheit. Viel präziser hat es Murasaki Shikibu bereits vor zehn Jahrhunderten in einer Gedichtzeile gesagt, die sie in ihrem Roman *Genji Monogatari* in den Abschiedsbrief eines Liebenden einflacht: „Ja, lasst uns etwas austauschen, das jedem von uns die Anwesenheit des anderen vermittelt: ein Kleid, das zwischen uns sein wird, bis zu dem Tag, wo wir uns erneut begegnen.“⁸⁰ Hier wird deutlich, dass eine ästhetische Präsenz, wenn auch stellvertretend für eine andere, noch intensivere Gegenwart, durchaus eine in sich reale ist; tritt hier doch der Stoff eines Kleidungsstücks temporär zwischen die getrennten nackten Körper der Liebenden, Zeichen ihrer Trennung und Verbundenheit zugleich, jene Trennung aber verringernd.

Diese komplexe Synthese lässt sich in besonderem Maße beim Film feststellen. Ästhetische Präsenz ist somit immer ein Sich-Aktualisieren, *trotz* des faktischen Befundes die Handhabung dessen, was sich entzieht. Das ist etwas signifikant anderes, als die Abwesenheit auch für die künstlerische Wirkung als eine alles prägende Instanz zu deklarieren. Dies ist nur eine (wenn auch) starke Tendenz in den vergangenen zweihundert Jahren, wo Kunstwerke immer wieder zu wahren Verlustinventaren mutiert sind. Darüber wurde oft vergessen, dass am Stammsitz der ästhetischen Präsenzbildung die Nostalgie bloß eine Dependence unterhält. Es scheint deshalb nicht überflüssig, die Dialektik von An- und Abwesenheit im Film noch einmal genauer zu untersuchen.

Antonionis *L'eclisse* (1962) endet auf einer narrativ offenen Fermate, oder, um es mit Thomas Christen präziser zu formulieren: „Das Ende ereignet sich an einem Punkt des Übergangs.“⁸¹ Zwei frisch Verliebte haben sich zum zweiten Mal verabredet, und zwar an der selben Baustelle. *Nomen est omen*. Doch zur ausgemachten Zeit verweilt die Kamera lange am Ort, ohne dass das Liebespaar erscheint. Und so bleiben am Ende die Dinge unter sich, und ungenutzt verharren die Baumaterialien in der einfallenden Dunkelheit (Filmbeispiel 3.25).

⁷⁸ Die in diesem Artikel analysierten Ausprägungen einer solchen Präsenzbildung blieben zwangsläufig im Bereich von den konkreten Vorlagen gesetzten Angeboten. Weitere Beispiele, die zusätzliche Bereiche zumindest ahnen lassen, finden sich in vielen der anderen Kapitel dieses Bands. So stellen, um nur zwei Beispiele zu nennen, sowohl die Rückenansichten bei der Analyse von Hitchcocks *Lifeboat* in *Der Sprache in den Rücken gefallen* wie der besondere Einsatz des Tons, der in *Akustische Epiphanien im Kino* bei *Sunna no onna* untersucht wird, ebenso viele wie eigenständige Formen von Präsenzbildung im Film dar.

⁷⁹ Claudia Hammerschmidt, *Die Ästhetik der Abwesenheit*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 122, 28./29. Mai 2005, S. 73

⁸⁰ Hier zitiert nach der wohl genauesten Übersetzung dieses japanischen Meisterwerks, die heute in einer westlichen Sprache vorliegt: „Yes, let us exchange something to give each of us the other's presence: a robe to be between us till the day we meet again.“ Murasaki Shikibu, *Genji monogatari/ The Tale of Genji*, ins Englische übersetzt von Royall Tyler, New York 2001, S. 274

⁸¹ Thomas Christen, *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*, Marburg 2002, S. 119



Filmbeispiel 3.25: *L'eclisse*

So beschrieben scheint die Schlusszene von einer klaren Symbolik der Vergeblichkeit bestimmt. Die filmische Realisierung jedoch ist ganz und gar nicht so eindeutig. Hier erlangen die Gegenstände eine Präsenz, die sich stolz gegen die Nichtpräsenz des Paares behaupten kann. So stark ist diese Vergegenwärtigung, dass man eher von einem Tag sprechen sollte, an dem die Dinge uns besiegten. All die ungenutzten Utensilien dieser Baustelle scheinen über die Unstetigkeit des menschlichen Lebens zu triumphieren. Ach, wäre man bloß ein Stein oder – wer weiß – eine Wassertonne, denkt der Zuschauer, man müsste direkt von einem Happy End reden. Diese höchst bemerkenswerte Verschiebung – innerhalb einer der tollsten Schlusszenen der Kinogeschichte überhaupt – kreiert eine dialektische Verschweißung von An- und Abwesenheit, die für ästhetische Präsenzbildungen wohl elementar ist. Ja, man hat es hier mit einer artifiziellen Gegenpräsenz zu tun, die unsere alltägliche Befindlichkeit im Hier und Jetzt kurzerhand ersetzt. Die Intensität des Lebens, so zeigt diese Szene mit maliziöser Verführungskraft, kann in der Kunst nur mit einer Rückung ästhetisch reproduzierbar gemacht werden. Erst die Verlagerung in eine sekundäre Präsenz scheint die Wirkungsstärke eines aktuellen Erlebens (zumindest im Film) künstlerisch reflexionsfähig zu machen. Dazu gleich ein weiteres Beispiel. In *Tystnaden/Das Schweigen* (1963) von Ingmar Bergman betritt ein Knabe das Hotelzimmer seiner kranken Tante (Filmbeispiel 3.26). Sie schläft, und aus dem Off der fahrenden Kamera ist ihr Schnarchen zu hören. Der Umschnitt vom Blick des Kindes auf sie zeigt sie wie im Bett aufgebahrt. Nur ihre ausgestreckte Hand zuckt unwillkürlich. Da fängt es an zu klirren. Eine neben dem Krankenlager plazierte Wasserkaraffe mit Glas zittert wie vor Angst und Erregung; ein Moment irdischer Epiphanie. Sie führt den Blick des Knaben zum Fenster, wo von der verlassenen nächtlichen Straße ein Dröhnen vernehmbar wird, dessen Vibrationen den gläsernen Gesang wohl ausgelöst haben. Ein Blick von draußen in das Hotelzimmer zeigt auch die Tante mit einem Mal hellwach, als sei sie per Filmschnitt zurück ins Leben gebracht worden. Da rollt geisterhaft ein Armeetank ins Licht, manövriert kurz, um

direkt vor dem Hotel zu halten, als sei ein außerirdisches Monster gelandet.

Auch hier wieder zeigt sich das Paradox einer indirekt erzeugten Unmittelbarkeit. Das Vergegenwärtigte ist wie eine Handpuppe fern- und fremdgesteuert. Das Erleben wird in einen Grenzbereich geführt, wo Lebenszeichen und Agieren toter Materie so nahe beieinander sind, dass ein Austausch der Funktionen stattfinden



Filmbeispiel 3.26: *Tystnaden*

kann. Da hängt das Schnarchen der Frau körperlos in der Luft, ähnlich seltsam wie das Klirren die Karaffe wie beseelt erscheinen lässt. Da wacht keiner auf, sondern wechselt abrupt den Seinsstatus, wie auch die Kriegsmaschine draußen zwischen Lebendigsein und totem Verharren beliebig hin und her schalten kann. So wird ein Ballspiel von Stellvertretern gebildet. Tarkowskij, den diese Sequenz tief beeindruckt haben muss, hat sie nicht nur in *Stalker* zitiert, sondern in *Zerkalo/Der Spiegel* (1975) eine glänzende Variante dazu entwickelt. Auch dort ist die Konstellation die einer älteren Frau und eines Knaben, aber das ist äußerlich und mag nur dem enormen Eindruck des Bergmanschen Vorbildes geschuldet sein. Wichtiger ist die Tatsache, dass die Frau, als der Knabe den Raum kurz verlässt und dann wieder zurückkehrt, wie vom Erdboden verschwunden ist, als sei sie eine übersinnliche Erscheinung gewesen. Doch dann entdeckt er einen Kondensfleck, den die heiße Teetasse, aus der sie getrunken hat, auf dem Tisch hinterlassen hat. Von triumphierender Klangfülle begleitet, fährt die Kamera sofort auf diesen Beweis zu, der in perfekter Gegenbewegung langsam ins Nichts verdunstet. Dabei wirkt dieser Präsenzbeweis unvergleichlich stärker als die vorangegangene Anwesenheit der Frau. Somit haben wir es erneut mit einer Erlebnisintensivierung mittels Stellvertretung zu tun, die im Prozess des Verdunstens überdies noch die höchst prekäre Existenzgrundlage solcher Präsenzbildungen aufdeckt. Die Energie der aktuellen Anwesenheit wird mit indirekten Mitteln freigesetzt, das Phänomen erschöpft sich keineswegs in gelungener Ähnlichkeit oder Nachbildung. Präsenzbildungen haben mit einer Widerspiegelungsästhetik wenig zu tun. Vielmehr liegt eine Wiedergeburt im Reflex vor, ein erneutes Manifest-Werden, wobei sich, frei nach Maurice Merleau-Ponty, das Sichtbare erneut „in den sehenden Leib“ einrollt.⁸²

Dabei sollte aber die Rolle des Tons nicht unterschätzt werden. Beide vorangegangenen Beispiele haben mustergültig gezeigt, welche eine führende Rolle dem Auditiven bei Präsenzbildungen zufallen kann. Schaut man den Ton genauer an, zeigt sich der bemerkenswert autarke Status von Präsenzeffekten. Die Entnaturalisierung und weitgehende Loslösung von

⁸² Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare (Le Visible et l'Invisible)*, ins Deutsche übersetzt von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, München 1986, S. 91.

dem zu vergegenwärtigenden Erfahrungsmoment offenbart sich im Ton fast noch deutlicher als im Visuellen.

Eine der intensivsten Präsenzbildungen in der Musik finden wir am Anfang von Gustav Mahlers 1. Sinfonie (Notenbeispiel 3.1). Obwohl in der Partitur mit „wie ein Naturklang“ überschrieben und vom Komponisten in einem Brief wie folgt charakterisiert – „Mit dem ersten Ton, dem lang ausgehaltenen Flageolett-A, sind wir mitten in der Natur: im Walde, wo das Sonnenlicht des sommerlichen Tages durch die Zweige

The image shows a page from a musical score for Gustav Mahler's 1st Symphony. The staves are labeled on the left: 1. Violine, 2. Violine, Viola, Violoncello, and Contrabässe. The music is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo and mood are indicated at the bottom as 'Langsam, Schleppend.' (Slow, Dragging). The dynamic marking 'sempre ppp' (sempre pianissimo) is repeated throughout. The notation features long, sustained notes with fermatas, particularly in the lower strings, creating a hazy, atmospheric effect. A red circle is drawn on the bottom right of the page, near the tempo marking.

Notenbeispiel 3.1

zittert und flimmert”⁸³ –, klingt das Resultat seiner Notation alles andere als eindeutig oder auch nur programmmusikalisch naturalistisch. Der fahl pfeifende Akkord wirkt wie ein akustischer Schleier, hinter dem sich erst nachträglich Naturimitationen bemerkbar machen, als wäre zum künstlichen Waldweben der Theatervorhang versehentlich noch nicht hochgezogen worden. Und auch wenn man versucht, den Anfangsklang genauer zu charakterisieren, wie Theodor W. Adorno es in seinem Buch über Mahler tat, kommt dabei eine höchst mehrdeutige, ja bastardhafte Gestalt heraus: „Ein unangenehm pfeifender Laut, wie ihn altmodische Dampfmaschinen ausstießen. Gleich einem dünnen Vorhang hängt er vom Himmel herunter, verschlissen dicht; so schmerzt eine hellgraue Wolkendecke in empfindlichen Augen.”⁸⁴ Die auffallende Inkonsistenz der Vergleichsbilder, womit dieser Erscheinungsklang definiert werden soll – etwas, was zugleich an eine Dampfmaschine, einen Vorhang, eine Wolkendecke und (wenn wir Mahlers eigene Vergleiche mit einbeziehen) an Sonnenlicht, das durch Zweige flimmert, erinnern soll – zeigt im Grunde nichts anderes, als dass die Gewalt der Präsenzbildung weit stärker ist als die damit einhergehende Bedeutungsproduktion, oder, wie Martin Seel es einmal formulierte: „In der Aufmerksamkeit für das *bloße* Erscheinen werden wir einer Gegenwart unter einer temporären Suspendierung ihrer Sinnhaftigkeit inne.”⁸⁵ Dabei müssen wir uns aber der Tatsache bewusst sein, dass diese Suspendierung sich nur in der Rezeption und keineswegs im künstlerischen Akt selbst ereignet, wie eine hier noch zu analysierende Sequenz von Wong Kar-Wai zeigen wird. Aber die Mehrdeutigkeit hat vielleicht noch

⁸³ Zit. nach: Wolfgang Schlüter, *Die Wunde Mahler*, in: *Gustav Mahler*, Musik-Konzepte. Sonderband, München 1989, S. 7–149, hier S. 54

⁸⁴ Theodor W. Adorno, *Mahler*, Frankfurt am Main 1969, S. 10–11

⁸⁵ Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000, S. 167

einen anderen Grund. Indem sie ästhetisch präsent werden, belassen die aktualisierten Ereignisse immer noch ein Bein im Ursprungsland der Möglichkeiten, sodass diese immer die Brise des Sowohl-als-auch und des Wo-Möglichen umweht, sie also mehr narrative Potenz als konkrete Einlösung enthalten. Dennoch etabliert sich die Vieldeutigkeit als ein gewalttätiges Platzergreifen. Für so viel Manifestwerden fanden bereits die altgriechischen Rhetoriker ein treffendes, weil vielsagendes Wort: *enargia*.

Unser kurzer Ausflug in den Bereich der Musik sollte daran erinnern, dass dem Ton vieler Präsenzbildungen eine initiierende Rolle übertragen ist, wie dies das Bergmansche Beispiel zeigte. In einer Szene aus *Oi Kynighoi/Die Jäger* (1977) von Theo Angelopoulos lässt sich eine ähnliche Führungsrolle feststellen, diesmal aber gekoppelt an eine Verwandlung auf der Zeitachse. Sie ermöglicht es, den Begriff der Präsenz als ein ästhetisches, im Unterschied zu einem realzeitlichen Phänomen noch genauer zu fassen.

Die Szene führt nach Griechenland zur Zeit der englischen Besatzung unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg. Als draußen ein Widerstandskämpfer von britischen Soldaten exekutiert wird, fängt im angrenzenden Gebäude ein älteres Ehepaar vor Freude an zu singen (Filmbeispiel 3.27). Die beiden tanzen munter durch die verlassenen und verfallenen Räume eines ehemaligen Restaurants. Einen Augenblick lang füllt der tanzende Mann mit seinem Rücken das ganze Bildfeld aus und versperrt damit kurz die Sicht auf das trostlose Ambiente. Kaum aber tritt diese momentane ‚Erblindung‘ auf, setzt eine orchestrale Begleitung zu dem



Filmbeispiel 3.27: *Oi Kynighoi*

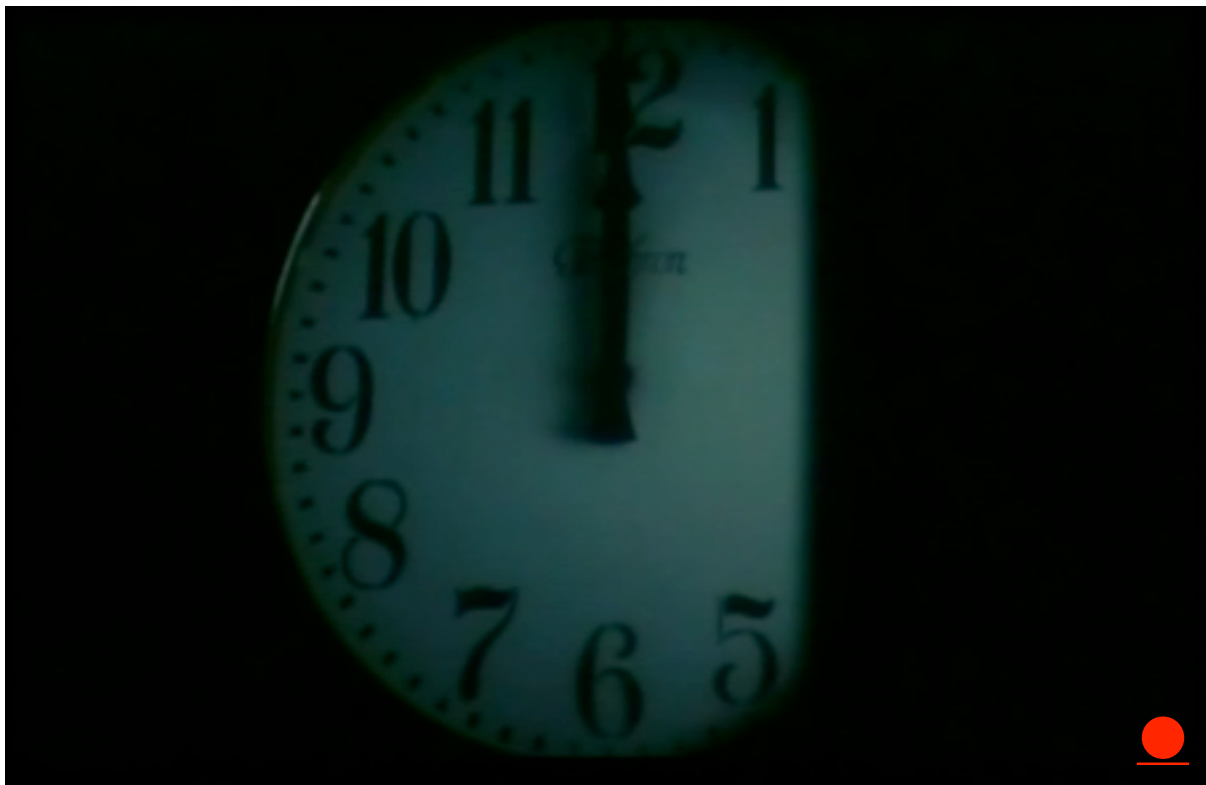
bis anhin a capella gesungenen Liedchen ein, und gleich darauf gibt der Rücken den Blick des Zuschauers wieder frei. Wie durch einen Zaubertrick hat sich das Innere des Restaurants gewandelt. Jählings ist es zum Vollbetrieb zurückgekehrt. Tanzpaar auf Tanzpaar erscheint und bald auch die das Liedchen begleitende Kapelle; wir sind durch eine unsichtbare Rückung um Jahre zurückversetzt worden. Demnach findet diese Präsenzbildung als Zeitverschiebung statt, was beweist, dass eine ästhetische Präsenz keineswegs ein Realzeitphänomen ist. Die Crux liegt im Unterschied zwischen Vergegenwärtigen und Gegenwärtig-Sein. Auch dazu lässt sich Angelopoulos aufbieten. In *O Thiassos/Die Wanderschauspieler* (1975) hat dieser ausgekochte Manipulator der Realzeit inmitten all seiner ‚Chronochromien‘ ein kleines Denkmal gesetzt. Während einer Plansequenz von ausnehmend großer Dauer wechselt die Zeit – und zwar ohne dass ein Schnitt diese Manipulation angezeigt oder technisch erleichtert hätte – von den sechziger Jahren zurück in die 40er (Filmbeispiel 3.28). Zwischen die beiden Szenen, die zwei Epochen vertreten, eine am Anfang der Plansequenz und eine am Ende, schiebt der Regisseur ein Stück auffallend leere Zeit. Die Personen der in den sechziger Jahren spielenden Episode sind bereits verschwunden, und die Akteure aus den vierzigern haben die Bühne noch nicht betreten, aber dazwischen macht sich über 34 Sekunden das Bild einer Allerweltsstraße breit, auf der sich nichts regt und bewegt. Zwischen die beiden filmgestalterischen Aktualisierungen einer historischen Epoche ist ein Stück unbearbeitet belassene Realzeit gesetzt, wie ein roher Stein in einem Bildhaueratelier. Aber während ein Granit- oder Marmorblock dort beachtliche Dominanz gewinnt, bleibt die hier beschworene Realzeit auffallend ohne Präsenzwirkung. Im Film, so zeigt sich, garantiert das Abbilden von Gegenwart noch lange kein Anwesenheitsempfinden. Präsenz ist nicht gleich Präsenz. Quod erat demonstrandum.

Mit einer weiteren Eigenart filmischer Präsenzbildungen will ich diese Präzisierungen abschließen. Sie hängt eng mit der Frage zusammen, wie Vergegenwärtigungen im Kino nun konkret stattfinden. Mit auffällender Häufigkeit sehen wir, dass das zeitliche Phänomen den Raum ergreift, um manifest zu werden. Bereits die Szene im Restaurant aus *Die Jäger* zeigte, wie die eigentliche Zeitrückung aus der direkten ästhetischen Manipulation verschwindet und an ihre Stelle eine Raummetamorphose tritt. In dem bereits angekündigten Beispiel aus Wong Kar-Wais *A Fei jing jueng/Days of Being Wild* (1991) wird die weibliche Hauptperson schockartig an einen entscheidenden Moment ihres Lebens erinnert. Obwohl dabei eine Uhr eine zentrale Rolle spielt, ist die geradezu taktile Gewalt der damit einhergehenden Präsenzbildung ein exzellentes Beispiel für die Verräumlichung zeitlicher Phänomene. Die haptische *enargia* wird hier primär von einer (virtuosen) Schnittfolge



Filmbeispiel 3.28: *O Thiassos*

produziert. Die Sequenz besteht aus vier Einstellungen (Filmbeispiel 3.29). Die erste bildet ein *over-the-shoulder*, das die Heldin in einer unscharfen Repoussoir-Ansicht zeigt und so den Blick auf ihren Gesprächspartner lenkt. Von einem heftigen Glockenschlag aufgescheucht – erneut übernimmt der Ton die Führung bei einer Präsenzbildung –, dreht sie sich um, und knappe sieben Bildfelder, also etwa eine Drittelsekunde lang, wird ihr Gesicht sichtbar, dann folgt die nächste Einstellung. (Solche harten Schnitte mitten in einer Bewegung sind ein bewährtes Mittel zur Präsenzsteigerung.) Die Kopfbewegung findet ihre Fortsetzung in einem Schiebekasch, der in die gleiche Richtung vor eine bildfüllende Uhr gefahren wird. Erneut wird eine menschliche Regung durch eine Objektbewegung substituiert. Erst in der anschließenden Totalen zeigt sich: Der schwarze Kasch ist eine Eisentür, die das Zifferblatt jetzt vollständig verdeckt und die Schließbewegung in dieser dritten Einstellung damit zu Ende führt. Erneut wird die Zeit in den Raum projiziert. Kaum ist das Tor ins Schloss gefallen, bringt die Montage den Gegenschuss: das Gesicht der Frau in halbnaher Kadrierung hinter einem Gitter. Und auch die Dialektik von An- und Abwesenheit zeigt sich, wenn auch für einmal mit bitterer Ironie: Denn just in dem Augenblick, als der Verlust sich als endgültig offenbart, wird filmisch der intensivste Grad der Vergegenwärtigung erreicht. Trotz der fast aufdringlichen Symbolik des Vorgangs zeigt sich auch hier wieder, dass der Sinngehalt bei solchen Präsenzbildungen weniger suspendiert als vielmehr im Moment des Ereignisses von der Heftigkeit des Manifestwerdens übertönt wird.



Filmbeispiel 3.29: *A Fei jing jueng*