

10 Der Sprache in den Rücken gefallen

Vom Aufbegehren der Bilder; ein Kapitel mit Hitchcocks *Lifeboat* im Schlepptau

für Thomas Schlachter

10.1 Ein Elend, genannt Filmsprache

Le cinéma nous prends dans le dos.

Jean-Luc Godard¹

In einem Filmporträt über Jacques Derrida² belehrte dieser maître-penseur den Kameramann, dieser schreibe, indem er ihn filme, und am Schneidetisch würden daraus dann Sätze gebildet. Derrida sprach es, ohne zu erröten, und – was das eigentlich Deprimierende war – ohne dass auch nur der geringste Einspruch von Seiten des Filmteams erhoben wurde. Großzügig sah der kluge Mann darüber hinweg, dass sich Film, im Gegensatz zu Sprache, nicht aus arbiträren Zei-



chen zusammensetzt.³ Macht es doch die spezifische Sinnlichkeit von Bildern und Klängen aus, nicht auf Sinnsetzung reduzierbar zu sein, weshalb Filme, um ihre Weltsicht zu etablieren, nicht wie Bücher den Umweg über substituierbare Zeichen gehen müssen. Aber das vergangene Jahrhundert liebte es nun mal, alles Ästhetische an der Sprache zu messen, mehr noch, das Denken mit Sprache kurzerhand gleichzusetzen (Ein

¹ Jean-Luc Godard, *King Lear* (1987).

² Das Derrida gewidmete Filmporträt *D'ailleurs Derrida* (Regie: Salaa Fathy) wurde von arte-TV im Frühling 2000 erstmals ausgestrahlt. Sogar ein Philosoph der Leichtgewichtsklasse wie Noël Carroll gelingt es in wenigen Sätzen Derridas Behauptung zu widerlegen: „The shot is not a minimal unit of meaning in the same way that a word is, and, furthermore, for the same reason, neither are strings of shots built up after the fashion of sentences. [...] Motion pictures have no proper semantics – no discrete, arbitrary, recombinable, minimal meaningful units – for a syntax to organize.“ Noël Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures*, Oxford 2008, S. 119

³ Die Hypertrophierung von Schrift und Text hat Derrida, für den die Präsenz ein leerer Begriff war, ebenso für die Möglichkeiten ästhetischer Präsenzbildungen blind gemacht. Siehe dazu: Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002, S. 357–381

hartnäckiger Kurzschluss übrigens, auf den ich später noch etwas näher eingehen werde): „Language is not just another aspect of the human mind, but is its defining characteristic.“⁴ Und von dort ist es dann tatsächlich weniger als ein Schritt zur Behauptung, dass „Sprache und Film die gleichen geistigen Fähigkeiten benutzen“⁵ und somit habe man „die Bilder *von* der Welt als Sprache *über* die Welt zu verstehen.“⁶ Das klingt, als glaubte man den Umstand, dass einer eine Wasserratte ist, dadurch definieren zu können, dass er glänzend Schlittschuh läuft. So mussten wohl oder übel wesentliche Teile der film- und kunsttheoretischen Diskussion zu sinnlosem Geschwätz verkommen.

Gerade die Franzosen haben, was dies betrifft, nicht wenig gesündigt. Bereits in der Frühphase des Stummfilms fand ein Begriff wie *cinégraphie* Einzug in die Diskussion, wurde in den dreißiger Jahren abgelöst durch den Ausdruck *caméra-stylo* und in den Sechzigern als *film d'écriture* neu aufgelegt. Auch für eine so einflussreiche Autorität wie André Bazin blieb unbestritten, dass „der Film eine Sprache“ sei⁷, von der berühmten Definition Christian Metz', sie sei eine „*language sans langue*“⁸, ganz zu schweigen. Aber es war – so viel Gerechtigkeit muss sein – gleichfalls ein Franzose, der früh, einsam und energisch dagegenhielt. In seinem bereits 1940 erschienenen, aber leider immer nur mit weit mehr Verwunderung als Einsicht rezipierten Buch *L'imaginaire* untergrub Jean-Paul Sartre die Fundamente der Semiologie lange, bevor sich diese weltweit etablieren konnte:

„[L]es mots ne sont que le support du savoir. C'est l'image qui est le ‚remplissement‘ (*Erfüllung*) intuitif de la signification. Si je pense ‚hirondelle‘ par exemple, je puis n'avoir d'abord qu'un mot et une signification vide dans l'esprit. Si l'image apparaît, il se fait une nouvelle synthèse et la signification vide devient conscience pleine d'*hirondelle*.“⁹

Aber für den überwiegenden Teil der westlichen Kunsttheorien blieb im 20. Jahrhundert „die Rückbindung ästhetischer Phänomene an die Sprache“¹⁰ bestehen, und so wird weiterhin achtlos von ‚Filmsprache‘ geredet, als hätten Filme eine Syntax wie Deutsch oder Französisch. Gewiss, solange eine solche Begriffsverwendung nichts anderes sein will als eine etwas salopp gehandhabte Alltagsmetapher, wird kaum Porzellan zerschlagen. Wenn aber das Gleiche aus dem Munde von Fachleuten kommt, gibt es nichts als Scherben, und sie bringen für einmal kein Glück.

⁴ Warren Buckland, *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge 2000, S. 14

⁵ „language and film call for the same mental faculties“ (Michel Cohn, ‚Film Semiology as a Cognitive Science‘, in: Warren Buckland, *The Film Spectator: From Sign to Mind*, Amsterdam 1995, S. 87–110, hier S. 104)

⁶ „to understand images of the world as speech about the world.“ So Bill Nichols in: Bill Nichols (Hg.), *Movies and Methods*, vol. 2, Berkeley 1985, S. 259

⁷ André Bazin, „Ontologie des photographischen Bildes“ in: ders., *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie*, hrsg. von Harmut Bitomsky, Köln 1975, S. 27

⁸ Christian Metz, ‚Le cinéma: langue ou language?‘, in: ders., *Essais sur la signification au cinéma*, Paris 1971, S. 39–93

⁹ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris 2005, S. 118

¹⁰ Ludger Schwarte, *Die Regeln der Intuition. Kunstphilosophie nach Adorno, Heidegger und Wittgenstein*, München 2000, S. 7. Ohne das Anliegen selbst einzulösen, ruft auch Schwarte dazu auf, „die Kunstphilosophie der Sprachfixierung zu entreißen“ (S. 9)

Zudem: Wie schwach erst erschallt der Ruf, endlich die „Bilder von der imperialen Invasion der Sprache und der Zeichen [zu] befreien“¹¹.

Kaum ein Begriff aus der Narratologie hat in der Filmtheorie eine so erstaunliche Karriere gemacht wie die Diegese.¹² Der Literaturwissenschaftler Gérard Genette definiert sie in seinem *Discours du récit* wie folgt: „[F]ür gewöhnlich bezeichnet 'Diegese' das raumzeitliche Universum der Erzählung“, und er präzisiert, dass dazu alles gehöre, „was zur Geschichte gehört, sich auf sie bezieht“¹³. Und mit fast gleichlautender Definition wurde der Ausdruck von Filmtheoretikern übernommen, so etwa von David Bordwell in seiner *Narration in the Fiction Film*: „'Diegesis' has become the accepted term for the fictional world of the story.“¹⁴ Oder direkter und diesmal auf den Ton bezogen: „If a source of a sound is a character or object in the story space of the film, we call the sound *diegetic*.“¹⁵

Selbstverständlich gibt es etwas im Film, was der Diegese zum Verwechseln ähnlich sieht, sonst wäre der Import wegen fehlender Nachfrage rasch eingestellt worden. Gleichwohl, alle wirklich interessanten Beispiele, in denen Diegese und Extradiegese eine Rolle zu spielen scheinen, sind ausgerechnet solche, die diese Trennung unterlaufen. Ich nenne in der gebotenen Kürze nur wenige Beispiele: Der Anfang des Dialogs in der Eröffnungssequenz von *The Lady from Shanghai* (1946), die Traumsequenz aus David Lynchs TV-Serie *Twin Peaks* (1990), das Aufwachen im Krankenhaus in Kieslowskis *Trois Couleurs: Bleu* (1993) und der Einsatz von Mozarts Klarinettenkonzert in *Padre Padrone* (Gebrüder Taviani, 1977).

Bereits der Umgang mit der Tonspur in einem der ersten Talkies, *The Jazz Singer* (1927), zeigt, wie das Phänomen, das ebenso hochtrabend wie verkürzt auf ‚Diegese‘ getauft wurde, in Wirklichkeit beschaffen ist. An mehreren Stellen in diesem noch nicht durchgehend synchronisierten Film kommt es zu Maßnahmen, die auf den ersten Blick eigenartig wirken. Da wird in einer Restaurantszene ein Sänger unterbrochen; seine Stimme schweigt mit einem Mal, aber die begleitende Filmmusik springt sofort in die Lücke und führt die Gesangslinie instrumental weiter. Die Cinelinguisten würden wohl sagen, die Musik wird extradiegetisch. Was ist dann aber von folgender Szene zu halten, in der ebenfalls eine Person singt, dann von einem anderen Sänger abgelöst wird, wir aber weiterhin ein und dieselbe Stimme hören? Die Lösung zeigt am deut-

¹¹ Reinhard Brandt, *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen – Vom Spiegel zum Kunstbild*, München 1999, S. 91. Und wie schwer ist mitunter der Ausstieg aus eben jenen Denkmodellen, die immerhin als falsch erkannt werden! Das sei an einem Text der Theaterwissenschaftlerin Susan Melrose kurz demonstriert. Die Autorin ist zur Einsicht gekommen, dass sich das Theater in wesentlichen Aspekten nicht als ein Text behandeln lässt, und so schreibt sie: „In order to concentrate, through acquiescence to literature's dictates, on the meaning of the words/writer [...] we have learnt to neglect habitually the bite and taste of the words in the mouth in theatre, and what this shows. We have learnt compulsorily to see what we in fact experience elsewhere, and in this unbalancing of the sensorium [...] we have overlooked the actor as active.“ (*Susan Melrose, A Semiotics of the Dramatic Text*, New York 1994, S. 218, Kursivsetzung im Original.) Dennoch operiert sie in ihrem Buch weiterhin fröhlich mit den bekannten pseudo-linguistische Analysemethoden und nennt ihr Buch gar *A Semiotics of the Dramatic Text*. Da werden wohl Fliegen mit Zucker vertrieben.

¹² Ihre Introdution ist ein Treppenwitz der Filmgeschichte, wurde sie doch zunächst von einem Filmtheoretiker namens Etienne Souriau eingeführt. Doch erst als sich die Literaturwissenschaft in Gestalt von Gérard Genette des Begriffs annahm – und ihn dabei entscheidend veränderte –, kam es in der Filmgemeinde zum Pawlowschen Reflex. (Siehe: Etienne Souriau, „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“ (S. 140–157) und Frank Kessler, „Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule“ (S. 132–139) in: *montage/AV*, 6.2.1997.)

¹³ Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris 1972, hier zitiert nach der deutschen Übersetzung von Andreas Knop, München 1994, S. 313

¹⁴ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, London 1995, S. 16

¹⁵ David Bordwell and Kristin Thompson, *Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema*, in: Elisabeth Weiss und John Belton (Hg.), *Film Sound; Theory and Practice*, New York 1985, S. 191

lichsten ein drittes Beispiel aus dem gleichen Film: Eine Synchronsequenz wird dadurch beendet, dass der Vater des Helden „Stop“ ruft, und sofort geht der bis dahin hörbare Dialog in Zwischentitel über (Filmbeispiel 10.1).¹⁶ Lassen sich diese Phänomene nun, wie es üblich ist, tatsächlich mit dem Begriff der Diegese in den Griff bekommen? Im Fall von *The Jazz Singer* zeigt sich rasch, dass es in allen drei beschriebenen Fällen, also auch in jenem mit dem Identitätstausch über derselben Stimme, um Sachverhalte geht, die mit dem Rüstzeug der Diegese nicht auf den Punkt zu bringen sind. Vielmehr handelt es sich jeweils um einen Wechsel in der (Re)-Präsentationsart¹⁷. Ein Film besteht – und darin ist er der Oper verwandt – aus einer recht heterogenen Ansammlung von Wirklichkeitsbe- und -verarbeitungen. Ein Schnitt etwa vollzieht einen Raumwechsel auf einer völlig anderen (Ab-)Bildebene als eine Fahrt von einem Raum in den anderen. Dieser 'Schichtwechsel' funktioniert nicht nur in der Zeit, also linear, sondern kann sich auch als simultane Schichtung ereignen. Auch das lässt sich an einem Beispiel aus *The Jazz Singer* zeigen (Filmbeispiel 10.2): Wir befinden uns in einem Theater. Im Vordergrund ein Liebespaar, dahinter die frenetischen Tanzbeine eines Music-Hall-Balletts. Die Filmmusik negiert jedoch den musikalisch auf der Hand liegenden Anker dieses Hintergrundgalopps und schlägt sich



Filmbeispiel 10.1: *The Jazz Singer*



Filmbeispiel 10.2: *The Jazz Singer*

¹⁶ Siehe für eine genauere Analyse: Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris 1995, S. 72–75

¹⁷ Das Faszinosum vor allem der optischen Künste liegt nicht zuletzt darin, dass sie oft beides gleichzeitig sind; repräsentierend und präsentierend in einem. Der Film nun bricht am deutlichsten aus dem alten Dualismus von Abbild und Stellvertretung aus; er wirbelt die Unterscheidung von Hier und Dort ebenso heillos durcheinander wie die zwischen Kopie und Konstruktion. Weil die Logik seiner Genese sich auf Schritt und Tritt als mehrpolig strukturiert erweist und somit eine Art Synthese unterschiedlichster Synthesen bildet (weshalb eine Frage vom Typus „Ist dagegen nicht auch..?“ immer der beste Kuhfuß bereitstellt, um eine Analyse des Kinos voranzutreiben), liefert der Film Lebendiges immer schnurracks auf Umwegen. Als Kunstform gehört er einzig deshalb zur Familie, weil er ein verfluchter Bastard ist, weshalb es mir, nebenbei gesagt, auch so müßig dünkt, irgendeine geschlossene Filmtheorie entwickeln zu wollen.

mit einem Valse lente auf die Seite der Verliebten – und kreierte so, wie das Ende der Szene zeigen wird, eine klassische ABA-Form. Zwischen der Musik auf der Tonspur und der ihr entsprechenden Wirklichkeitsbezug im Bild tut in diesem B-Teil mehrmals ein Riss auf, der zugleich keiner ist: Was wir hören und sehen, ist eine für das filmische Medium wie für das Musiktheater typische Simultaneität unterschiedlicher Realitätsebenen. Es ist deshalb kein Zufall, dass sämtliche in *The Jazz Singer* konstatierbaren Eigenarten in der Ton-Bild-Beziehung bereits in Opern zu finden sind; das Ersetzen der Sänger durch Orchesterinstrumente etwa in der Jahrmarktszene von Berlioz' *Benvenuto Cellini*, die Verlagerung der Klänge einer auf der Bühne erscheinenden Mandoline ins Orchester im berühmten Ständchen von Mozarts *Don Giovanni*, die überraschende Kontrapunktierung einer Wiegenliedszene mit einer höchst energetischen Berceuse-Musik in Vivaldis Oper *La verità in cimento* usw., auch wenn selbstredend der Repräsentanzcharakter im Musiktheater einiges eindeutiger, sprich realitätsunabhängiger, bleibt als im Film.

Und nicht nur in der Oper gibt es diese Technik der Verschiebungen. Jüngst sah ich in einer Rodin-Ausstellung drei seiner frühen Bronzestatuen. Bemerkenswert daran war weniger, dass sie in der Modellierung dem Äußeren der Porträtierten entsprachen, sondern dass eindeutig auch deren Blutcirculation und Atemzüge in die ursprüngliche Tonmasse hineingeknetet wurden. Und bei einem, dem Porträt eines gewissen Jules Dalou, reichten leichte Übertreibungen bei der Formung des Materials aus, um in der Knetmasse seine Gedanken aufblitzen zu lassen. (Wenn auch ehrlicherweise hinzugefügt werden muss, dass einige Lichtflecken im glänzenden Metall deutlich Hilfe leisteten.) Es finden somit auch hier ingenieure Umlagerungen, Transferierungen und das Unsichtbare kurzerhand auslagernde Materialmodulationen statt. (Falls Sie dafür einen handlichen Begriff für den täglichen Gebrauch wünschen, würde ich ‚Präsentationsverschiebung‘ vorschlagen.)

Diese zum Teil drastischen Verrückungen scheinen den Anhängern einer kinematografischen Diegese wohl deshalb nicht aufzufallen, weil sie ihre analytischen Fähigkeiten vor allem an Hollywood-Filmen des (reichlich verstiegen) sogenannten ‚Classical Style‘ trainieren, in denen aber die medialen Moduswechsel im Gegensatz etwa zu den europäischen Filmen der gleichen Epoche mit größtem Aufwand verschleiert werden. Doch bereits die Annahme, in Filmen – selbst wenn es sich dabei um Spielfilme handelt – sei die Erzählachse die zwangsläufig zentrale, um die sich alles andere zu ranken hat, ist falsch. Das hat die Gemeinde aber nicht abgehalten, für ihren Hunger nach Diegese ein ansehnliches Biotop aus Stilblüten anzulegen, und so dürfen wir unsere Semiotiker *sur le vive* als verbale Schrebergärtner erleben, denn da ist wacker von Sub-, Intra-, Quasi-, Pro-, Supra-, Dis-, Non-, Trans-, Extra- und Hypodiegese die Rede.¹⁸ Doch statt dass wir uns daran die Zunge brechen, sollten wir lieber die Augen für jene Darstellungsmodulationen schärfen, bei denen in Filmen die an sich heterogensten Verwirklichungsmodi ineinander verwoben werden, die nicht in nackter Anhängigkeit von einer immerzu als Grundstruktur gesetzten Narration zu untersuchen sind. Für die Maria-Magdalena-Sequenz in seinem Film *Caravaggio* (1986) etwa hat Derek Jarman ein Gemälde dieses Malers mit einer fiktiven Geschichte versehen (Filmbeispiel 10.3). Wie der Kunstwissenschaftler Klaus Krüger überzeugend nachgewiesen hat, kollidiert diese mit den bildimmanenten Aussagen des Gemäldes auf ebenso ingenieure wie produktive Weise, ja die pikurale Setzung unterwandert die nachgelieferte narrative nachgerade mit paradoxalem Bildwitz. Die Dialektik der Spiegelung zwischen Caravaggios Gemälde und dem ihm nachgestellten *tableau vivant* hat als inszenatorisches Scharnier jenen Satz, mit dem der malende Protagonist seinem Modell eine Pause beim Posieren gönnt: „Do you

¹⁸ All diese Unterbegriffe sauge ich mir beileibe nicht aus den Fingern; sie wurden allesamt Artikeln in einem der Diegese gewidmeten Heft der Zeitschrift *montage/AV*, 16/2/2007 entnommen.



Filmbeispiel 10.3: *Caravaggio*

want to stop for a while?” Denn durch die Aufforderung „to stop” gerät das Quasi-Standbild gerade in Bewegung.

„Lena alias Magdalena ‚erwacht’ aus ihrem Bildsein zum Leben, sie weint, sie lächelt, ja sie raucht sogar eine Zigarette, und offenbart schließlich dem Maler, daß sie schwanger ist, ein wahrhaft Leben bringendes Bild. [...]

Was die Sequenz nicht in ihrer narrativen, sondern in ihrer bildlichen Logik vor Augen stellt, ist einerseits ein nachgestelltes Bild, insofern es Caravaggios *Magdalena* in der Tat bis in die einzelnen Ausschnitte hinein in getreuer Abbildlichkeit darbietet. [...] Als solches, als [...] arretiertes Filmbild, im Sinne einer stillgestellten Szene, ist es semantisch und erzähllogisch kohärent zur Narration des Films: Die Müdigkeit ist tatsächlich Müdigkeit, [und] die Erschöpfung ist eine natürliche, durch die Schwangerschaft von Lena hervorgebrachte Erschöpfung; bildästhetisch aber steht es durch seine entschieden ins Werk gesetzte Arretierung in Diskrepanz zum genuinen Status des ‚bewegten’ Filmbildes und erweist sich, wenn man so will, geradezu als Hybridbildung eines Filmstills im Film.

Was sich für den Blick des Filmbetrachters hier vollzieht, ist eine permanente Oszillation zwischen Differenz und Identität, zwischen Vorbild und Nachbild, und dies unter zeitlichem Aspekt (vor dem Bild, nach dem Bild) wie unter dem Aspekt seiner medialen Natur (hinsichtlich der Relationen von Vorbild-Nachbild-Original). Solch unauflösbaren Interferenzen lassen sich durch den ganzen Film als eine permanente Bewegung und Transformation des Films und seiner Bilder verfolgen.”¹⁹

Dass Narration und Film keine natürliche Geschwister sind, hat zumindest ein Filmtheoretiker hellichtig erkannt: Albert Laffay. In seiner *Logique du cinéma. Création et Spectacle* (1964) bringt er das Spannungsverhältnis, das zwischen ihnen existiert, wie folgt auf den Punkt: „Man findet in der Natur keine fertige Erzählung, die nur darauf wartet, wiedergegeben zu werden. In-

¹⁹ Klaus Krüger, *Bilder der Kunst, des Films, des Lebens* in: Thomas Hensel, Klaus Krüger, Tanja Michalsky (Hg.), *Das bewegte Bild. Film und Kunst*, München 2006, S. 2457-279, hier S. 276-278

soweit der Film die Wirklichkeit wiedergibt, kann er also nichts erzählen. Die Photographie erzählt nichts. Ein an einer Landstraße entlanggeführter Spiegel zeigt nicht einmal ansatzweise eine Erzählung.“²⁰ Für ein derart mit der realen Welt verkoppeltes Medium wie den Film ist Laffays Einsicht eine fundamentale, liegt doch das höchst produktive Grundparadox des Kinos exakt in der Tatsache beschlossen, dass – so Laffay erneut – „[d]ie Wirklichkeit nicht Erzählung sein [kann] und in der Erzählung die Welt unwirklich [wird]“²¹.

Spätestens damit hätte das Gerede von der Diegese in den Ruhestand versetzt werden müssen. Dennoch möchte ich einen Schritt weitergehen und behaupten, dass sogar dort, wo sie einen filmischen Vorgang korrekt zu beschreiben scheint, von der Verwendung des Begriffs abzuraten ist. So ist es seit Jahrzehnten die Praxis vieler Regisseure, sogenannte Source-Musik über ihr Auftreten in einer Sequenz hinaus beizubehalten. Da die anschließende Sequenz ganz woanders spielt, wechselt die Musik dadurch zwangsläufig ihren Status, und man könne durchaus sagen, sie trete dabei aus der Diegese heraus. Nur gibt es auf der optischen Ebene ein Verfahren, das diesem musikalischen Funktionswechsel vollkommen entspricht, und doch käme es keinem in den Sinn, dabei von einem Wechsel in der Diegese zu sprechen. Ich meine das Phänomen der Quasi-Subjektivität. Ein Regisseur, bei dem dieser Montageeffekt ebenso häufig zu finden ist wie die soeben beschriebene ‚diegetische‘ Rückung auf der Tonspur, ist Michelangelo Antonioni.²² Oft zeigt er, wie eine Person ins Off blickt, und lässt darauf eine Einstellung folgen, die das Betrachtete tatsächlich zu zeigen scheint, bis entweder die Person, in deren Blick wir da vermeintlich gefangen sind, selbst ins Bild tritt oder uns bewusst wird, dass wir mit dem Schnitt zugleich den Ort gewechselt haben und deshalb einer Scheinsubjektivität aufgesessen sind; so etwa am Anfang von *Blow-up* (1966) beim Wechsel von einer Pantomimengruppe zu Fabrikarbeitern (Filmbeispiel 10.4). Dabei von einer diegetischen Statusverschiebung zu sprechen, ergäbe aber keinerlei Sinn, vielmehr muss auch hier wieder von einem fliegenden Wechsel in der Präsentationsart gesprochen werden.²³



Filmbeispiel 10.4: *Blow-up*

²⁰ Albert Laffay, *Logique du cinéma. Création et Spectacle*, Paris 1964, S. 60, zit. nach: Frank Kessler, ‚Welterzählung. Albert Laffays *Logique du cinéma*‘, in: Jörg Friess, Britta Hartmann, Eggo Müller (Hrsg.) *Nicht allein das Laufbild auf der Leinwand ...: Strukturen des Films als Erlebnisspotentiale*, Berlin 2001, S. 197–209, hier S. 200
²¹ Ebd. S. 206.

²² Siehe dazu genauer das Kapitel *Eine Ökonomie der Verschwendung*

²³ In John Fords *Stagecoach* (1939) gibt es eine ganz wunderbare Anwendung einer Pseudosubjektivität. Das Schlussduell zwischen dem von John Wayne verkörperten Helden und drei Schurken wird zwar von langer Hand vorbereitet, das Ereignis selbst bleibt dann aber unsichtbar. Gezeigt werden einzig dessen Folgen. Da betritt scheinbar als Sieger einer der Schurken den Saloon des Ortes, um dort überraschenderweise tot zusammenzubrechen. Und abseits, in einer Seitenstraße, wartet bang die Geliebte des Helden. Ford zeigt sie in einer langsam auf sie zufahrenden Halbtotale. Im Zusammenhang mit dem Shoot-out suggeriert diese Einstellung, eine subjektive zu sein, scheint es doch einen Moment lang so, als wäre auch der Held ums Leben gekommen und näherte sich ihr jetzt bloß als Geist – bis dann, wie eine Auferstehung, John Wayne an der Kamera vorbei ins Bild schlackert.

In einem vor kurzem erschienenen Buch über Filmtheorie, für das immerhin ein namhafter Wissenschaftler mitverantwortlich zeichnet, finden wir neben anderem Verwunderlichen folgende Behauptung: „Bei einer auffälligen Heranfahrt an einen narrativ wichtigen Gegenstand, die nicht durch eine Figur motiviert ist (etwa die Enthüllung am Ende von *Citizen Kane*, dass ‚Rosebud‘ ein Schlitten ist), ist die Kamerabewegung extra-diegetisch, das Objekt selbst hingegen diegetisch.“²⁴



Filmbeispiel 10.5: *Citizen Kane*

Da wird zunächst mal einiges unkorrekt dargestellt. Ausgerechnet die Einstellung, die so nah an den Schlitten herankommt, dass der Name „Rosebud“ zu lesen ist, wird nämlich durchaus von einem Arbeiter und dessen Gang in die Bildtiefe begleitet. Und jene spektakuläre Kranfahrt, die ohne solche personellen Hilfeleistungen auskommen muss, entdeckt für uns nur den Schlitten, nicht aber dessen Aufschrift. Hoch über einem Meer von Objekten schwebend, spiegelt diese Vogelperspektive aber in raffinierter Weise jenen letzten, resignierenden Blick, den der Journalist Thompson – er hat uns durch den ganzen Film bis hierhin begleitet – auf ein Tablett mit Puzzleteilen wirft. Die Kameraposition vom Kran aus stellt somit nichts anderes dar als seinen ins Monumentale, nachgerade Divinatorische projizierten subjektiven Blick (bei derart drastischen Maßstabswechseln fühlen sich Filme immer wie Fische im Wasser²⁵). So wird deutlich, dass das riesige Warenlager ebenfalls ein einziges Puzzle darstellt (Filmbeispiel 10.5). Die Ironie dieser Vergrößerung liegt natürlich darin, dass der Journalist, dessen Blick hier zu einem allwissenden skaliert wird, selbst nichts vom erfolgreichen Ende seiner Recherchen erfährt. Diegetiker, die den Film anscheinend nur von Sehensagen kennen wie Zuckerkränke den Honigtopf, müssten hier wohl oder übel von einer auf die Extradiegesse umgelegten Diegesse sprechen.

Bezeichnenderweise beginnt nun exakt an der Stelle, wo der Mann einen letzten Blick auf die Puzzleteilchen wirft, jene Serie von Kran- und Fahrtbewegungen, die am Ende zum Namen

²⁴ Thomas Elsaesser/Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007, S. 14. Übersichten wie diese wirken immer wie ein Gang durchs Pfandhaus, denn sie machen einem auf Schritt und Tritt bewusst, wie häufig Filmtheorien ein Leihschein um den Hals hängt. Was sie da bei den anderen Wissenschaften ausborgen, präsentieren sie gern in besonders skurrilen Varianten, sodass es fast als Zeichen von Vernunft erscheint, dass die Theorien in der Filmwissenschaft rasch wie die Moden wechseln. Auch Hobbyphilosophen vom Schlage eines André Bazin und Siegfried Kracauer stellen hier gern ihre Weltbilder vor. Gemeinhin aber nennt man dieses ontologische Dilettieren Filmkritik.

²⁵ Wie relativ räumlicher Maßstäbe im Film sind, demonstrierte Georges Méliès bereits in *L'homme à la tête en caoutchouc* (1901); die Bildsynthese unterschiedlichster Grösseverhältnisse ist, seit Eugen Schüfftan für *Metropolis* (1927) sein nach ihm benanntes Verfahren entwickelte, fester Bestand filmischer Spezialeffekte; im Zeichentrickfilm liebte vor allem Tex Avery der drastische Wechsel zwischen Mikro- und Makroebene, besonders effektiv in *What Price Freedom* (1948); in Andrej Tarkowskij's *Nostalghia* (1983) erzeugt die Kombination einer russischen Datscha mit einer italienischen Kirchuine ein Schwindelzustand im Betrachter und in Jean-Luc Godards *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1966) führt ein Blick in einer Kaffeetasse geradewegs ins Kosmische.

„Rosebud“ führt. Zugleich wird die erste Kranfahrt klassisch ‚angestoßen‘ durch Thompsons Gehbewegung, das heißt, ihr Fortgang nimmt seine auf, was durchaus im Sinne der damaligen Konvention ist; sie lässt das Weiteraufsteigen der Kamera wie den optischen Nachhall eines humanen Manövers erscheinen. Doch drohen infolge der Kranfahrt die innerdiegetischen Familienbande zwischen Handlung und Aufnahmetechnik bald schnöde zu zerbrechen, sodass unsere sich ins Kino verirrende Sprachforscher wahrlich von Glück sprechen dürfen, dass am Ende der Einstellung das gesamte im Bild agierende Personal aufgeboten werden kann, um mit der Kamera abermals in Gleichschritt zu geraten. Beide Fahrten, die uns zuerst zum Schlitten und dann, im Feuerofen, zu dessen Inschrift führen, sind durch einen Bewegungsschnitt verbunden: In der einen greift der bereits erwähnte Arbeiter nach dem Schlitten, um ihn in der anschließenden Fahrt in die Flammen zu werfen. Müssen wir, da der Mann selbst erst im weiteren Verlauf ins Bild kommt (und dann zunächst nur als Silhouette in einer stark abgedunkelten Einstellung), hier womöglich von einem transdiegetischen Moment reden..? Ganz jedoch lodert der Schwachsinn dieser pseudoanalytischen Holzpflocke erst im Feuer auf. Denn die nächste Einstellung, eine Nahaufnahme des Namens ‚Rosebud‘, wurde sichtlich rückwärts kopiert, da der Name nur so allmählich aus dem Verbrennungsvorgang hervorgehen kann. Von diesem Objekt als „diegetisch“ zu reden – wie es die Autoren des genannten Buches ja ausdrücklich tun –, übersieht also geflissentlich diese technische Manipulation, die eindeutig in dieselbe Kategorie wie eine Kranfahrt gehört. Nur, wie soll einer so was nennen? Eine innerdiegetische Extradiegesese vielleicht? Wenigstens wird man jetzt verstehen, warum das Buch einen Moment lang in meinen Händen zitterte, als ich am Ende des betreffenden Abschnittes über die Wonne der Diegesese lesen musste, dass „dieser Begriff im Folgenden eine zentrale Position einnehmen [wird]“²⁶.

Neben der Tendenz, eindeutige Tatbestände zu verzerren, hat eine inadäquate Terminologie zudem die Neigung, Nebenschauplätze zu Hauptorten des Geschehens zu erklären. Im Fall des Diegesese-Imports betrifft dies die sogenannte Off-Stimme, die dadurch weit über ihre eigentliche Bedeutung als beflissene Leinwandkommentatorin gehoben wird. Ein weiterer nicht zu unterschätzender Nachteil – es ist bereits der dritte – besteht darin, dass Scheinprobleme entstehen. Wie viel Hirnsubstanz wurde nicht auf die Frage verwendet, ob filmische Codes nun biologischer oder kultureller oder – die versöhnliche Variante – bio-kultureller Natur seien. Viertens legt eine unangemessene Begriffsbildung eine Art von anamorphischem Raster über das Objekt der analytischen Begierde und verzerrt es von vornherein. Der Umstand, dass sprachliche Aussagen über Konventionen definiert werden, führt zum einen dazu, Stereotypen in Mainstreamfilmen als die Essenz des Mediums selbst aufzufassen, und zum anderen, die Bedeutung des Drehbuchs stark zu überschätzen, Letzteres mit nicht minder desaströsen Folgen für die Qualität. „Aujourd'hui le film mime le scénario“, moniert Jean-Luc Godard denn auch zurecht.²⁷ Weil die Theorie für anderes stumpf wurde, konnte sich die Perpetuierung und Variierung von Klischees zum A und O der Filmkultur hochstilisieren. So ließ sich in den letzten Jahrzehnten gut beobachten, wie die Cinelinguisten immer mehr in Bereiche des Films auswichen, in denen künstlerische Inventivität keine Rolle spielt, sei es die fabrikmäßige Routine Hollywoods oder der jeder Beherrschung des Mediums abholde Amateurfilm. Logisch, denn nur dort werden ihre mechanistischen Theorien nicht auf Anhub als Totgeburten erkannt. Seitdem hat das Gerede vom Genre – denn noch ist mein Nachruf verfrüht – Konjunktur. Aber eben weil die Vertreter des Lingo-Zelluloids derart im Unrecht sind, zeichnet sich bereits eine bessere Zukunft ab, und auf ewig werden wir dem Kino-ramsches nicht tatenlos zusehen müssen, denn:

²⁶ Elsaesser und Hagener (wie Anm. 24), S. 14

²⁷ Alain Bergala (Hg.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 2 Bde., Paris 1998, Bd. 2, S. 368

„[I]t is not possible to identify any set of conventions that function to confer meaning on cinematic images in anything like the way in which conventions confer (literal) meaning in language. This is the fundamental disanalogy between language and pictorial modes of representation.”²⁸ Nicht zuletzt – in unserer Grabrede bildet es Punkt fünf – entgingen dadurch wichtige Phänomene des Kinos der theoretischen Aufarbeitung, wie etwa das der Zeitlupe. Seit kurzem liegt ein erstes Buch vor, das sich, fast ein Jahrhundert nachdem dieses Phänomen in der filmischen Praxis Einzug hielt, dem Thema widmet.²⁹ Leider trägt es wenig dazu bei, die Lücke zu schließen. Vielmehr zeigt es wieder einmal, dass sich die Filmtheorie bis heute mit ausgesprochen kinematografischen Themen auffallend schwer tut. Und weshalb? Weil „es in der Literatur keine vergleichbare Technik der Verlangsamung gibt und deshalb in der Literaturwissenschaft, die eine der wichtigsten Quellen der narratologischen Filmtheorie bildet, keine Grundlagen erarbeitet“ wurden.³⁰ Den Bock schießt dabei allerdings der Autor des soeben erwähnten Buches ab, wenn er ausgerechnet Walter Benjamins Definition der Schrift als eines „Archiv[s] unsinnlicher Ähnlichkeiten“ kurzerhand auf den Film überträgt, denn – so seine wahrlich abenteuerliche Logik – „auch den Film [könnte man] als solch ein *Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten* bezeichnen, denn auch er zeigt uns Ähnlichkeiten zwischen Vorgängen und Abläufen auf, die im Alltag unerkannt bleiben.“³¹ Was Letzteres mit Unsinnlichkeit zu tun hat, bleibt das Geheimnis des Autors. Und schon geht es fröhlich weiter:

„Zeitraffungen in den frühen Slapstickfilmen, Actionfilme [sic], Spielfilme, die häufig Zeitlupesequenzen einbringen (beispielsweise Sam Peckinpahs *The Wild Bunch* (1969)), wurden nicht berücksichtigt. Auch Installationen von Videokünstlern, der Experimentalfilm, der Werbefilm und auch Musikvideos konnten aus pragmatischen Gründen [sic] nicht aufgenommen werden.“ (S. 19)

Schön, damit fällt fast alles weg, was relevant wäre. Mit Vorliebe bezieht sich der Autor Andreas Becker umständlich auf Theoretiker, die selbst zum Thema nichts beigetragen haben – es sei denn, man betrachte Benjamins Feststellung, dass sich „unter der Zeitlupe die Bewegung [dehnt]“ bereits als einen erwähnenswerten Beitrag (zit. auf S. 213). Einiges in diesem Buch ist schlicht naiv, wie die Behauptung anlässlich eines Filmes, der notabene aus dem Jahr 1983 stammt, dass „die Kamera alles neu [sieht], weil sie die zeitgeraffte Perspektive zeigen kann“ (S. 267). Anderes ist rundweg falsch, wie etwa dieses Fazit: „[D]ie Zeitlupe [...] lässt das Gezeigte flächiger wirken und gleicht Peripherie und Bildzentrum einander an.“ (S. 298) Becker, der dies anhand von Godards *Histoire(s) du Cinéma* meint feststellen zu können, merkt nicht, dass besagte Flächigkeit nicht der Zeitlupe geschuldet ist, sondern der Tatsache, dass JLG bei all seinen Filmzitatens das in der Auflösung inferiore, sprich flach wirkende, VHS-Material benützt.

Ähnlich trostlos wie bei der Zeitlupe sieht es bei der analytischen Aufarbeitung filmischer Unschärfen aus. In Wolfgang Ullrichs Pionierarbeit *Die Geschichte der Unschärfe*³² fehlt bezeichnenderweise ein Kapitel zum Film.

Und so bewegt sich die Cinelinguistik zunehmend im luftleeren Raum: „[E]s geht mir nicht darum“, gestand einer der jüngsten Helden dieser Bewegung, Roger Odin, „die tatsächlichen spezifischen Eigenschaften sichtbar zu machen oder zu beschreiben. [...] Die Modi, so wie

²⁸ Gregory Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge 1995, S. 130. Siehe dort auch eine eingehende Kritik an der Anwendung sprachwissenschaftlicher Methoden auf den Film.

²⁹ Andreas Becker, *Perspektiven einer anderen Natur. Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffung und Zeitdehnung*, Bielefeld 2004

³⁰ Barbara Flückiger, *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Zürich 2001, S. 407

³¹ Becker (wie Anm. 29), S. 307. Dort ist auch das Benjamin-Zitat ausgewiesen.

³² Wolfgang Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2002

ich sie begreife, sind theoretische Konstrukte.“³³ Und der in solch hehrem Geschwätz unfreiwillig aufleuchtende Witz ist erst halb so gut wie Folgendes: „Diegetische Realitäten sind *imaginäre semantische Enklaven* in der Realität der Zuschauer.“³⁴ Ach, wie verheißungsvoll scheppert da das Blech der Wörter, wie jene Büchsen hinter einem Auto, das das Schild ‚Just married‘ trägt! Wird es da noch jemanden wundern, dass die Bücher und Zeitschriften dieser vor Drucker-schwärze delirierenden Weissager am liebsten ohne Bilder auskommen und sie Schemas mittlerweile mehr lieben als Filme? Wie wurde ein gewisser Michel Cohn doch bestaunt, als es ihm eines Tages gelang, ein noch etwas aus der Balance hängendes Schema von Gründungsvater Metz zu einem perfekt symmetrischen umzubauen.³⁵ Liebe Gemeinde, hört sich das alles nicht wie ein Remake von Madame Blavatskys theosophischem Schmöker *Isis unveiled* (1877) an, in dem schon einmal der Anspruch erhoben wurde, jene Codes zu knacken, die „die Illusion ins Geheime lenken“?³⁶ Welch ein Verein!

Arme ‚Filmsprache‘, wie kann mein Nekrolog dir gerecht werden? Da war zunächst nichts unter den Bildern zu entdecken, das dem Wort ähnelte. Dann stellte sich im Verlauf deines jetzt, ach, zu Ende gehenden Lebens heraus, dass die filmische Bedeutungsproduktion kein auch nur irgendwie lexikalisch zu nennendes Arsenal benützt. Ob das Kino überhaupt über eine konsistente Syntax verfüge, stand bald (und zu Recht) zur Disposition. Da wurden die Verteidiger schlau, zeigten auf ihre leeren Hände und sprachen: „Wogegen kämpfst du, guter Mann? Kein Mensch heute glaubt mehr, dass Film eine Sprache ist. Er ist vielmehr *wie* eine Sprache. Alles nur eine Metapher, verstehst du. Schaut doch, wir setzen selber mittlerweile unseren eigenen Grundbegriff in Anführungszeichen.“³⁷ Und tatsächlich, da werden Filme ‚gelesen‘, aber sofort darauf hingewiesen, dass sie natürlich nicht real gelesen werden; da ist immerfort von filmischer Syntax die Rede, obwohl umgehend versichert wird, dass es so etwas wie Syntax im Film selbstverständlich nicht gibt. Nur, erinnert das nicht bedenklich an Brechts Glosse über Gott: „So war er immer dünner geworden und hat sich sozusagen verflüchtigt. Jetzt liest man mitunter, er sei überhaupt nur eine geistige Bezeichnung, und das ist doch sehr verdächtig.“³⁸ Jemanden schlau wie einen Fuchs zu nennen, hat nur Sinn, wenn diese Person offensichtlich kein Fuchs ist. Der Wahrheitsgehalt einer Metapher misst sich immer daran, wie klar und konstant ihre Unwahrheit mitdeklariert wird. Ist das aber der Fall, wenn von Filmen als von Texten gesprochen wird? Einem der einflussreichsten Filmtheoretiker der Gegenwart, David Bordwell, kann man zumindest nicht nachsagen, dass ihm dabei nicht ein wenig mulmig würde. Dennoch schreibt er: „I will, though, continue to refer to the object of interpretation as a ‚text‘, whether it be a piece of writing, a painting, or a film. I would prefer to call it the ‚work‘, but this is often *too ambiguous*.“³⁹ Ausgerechnet der Versuch, das Wesentliche einer Metapher auszuschalten („too ambiguous“)

³³ Roger Odin, ‚Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz‘, in: *montage/AV*, 11/2/2002, S. 44

³⁴ Hans J. Wulff, ‚Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen: Zwei Anmerkungen‘, in: *montage/AV* 16/2/2007: Diegese, S. 39–51, hier S. 48

³⁵ Zu bestaunen in: Michel Cohn, ‚Film Semiology as a Cognitive Science‘, in: Buckland (wie Anm. 4), S. 87–110

³⁶ Für Warren Buckland ist es die Filmsemiotik, die „reveals the codes that constitute this illusion“. Warren Buckland (wie Anm. 4), S. 54

³⁷ So z.B. Jan Simons in einer Kritik des bereits zitierten Buches von Gregory Currie: „One could just take film as a language without necessarily holding the belief that film is in fact a language, apply linguistic methodology, and then its success as an analytical tool for cinema. Admittedly, the few attempts that have been made to take this methodological option have not much to recommend them.“ (Jan Simmons, *Image and Mind: But Where's the Body?* Kritik erschienen im Internet und dort mittlerweile getilgt.)

³⁸ Bertolt Brecht, *Die Mutter*, Szene 10

³⁹ David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Mass. 1989, S. 277, Fn 3 (Meine Hervorhebung)

wird hier bestimmend für die Wortwahl. Von dem wohl nur schwer zu leugnenden Umstand, dass Filme keine Texte sind, bleibt bei Bordwell am Ende nichts als ein aktiv verdrängtes Unbehagen, ein leises Blubbern in der Magengegend. Aber in einem Text rangiert die konzeptionelle Erfahrung der Welt nun mal auf einer kognitiv deutlich anderen Ebene als in der weit unmittelbareren und – im Kantschen Sinne⁴⁰ – intuitiveren Betrachtungsweise. Ein Bild lädt dazu ein, weil etwas, „das sich nicht näher erklären lässt, dem Auge dennoch verständlich“ sein kann⁴¹. Es ist also bereits epistemologisch gesehen unsauber, eine Bildbetrachtung (und erst recht, wenn sich diese Bilder bewegen) mit einer Textverarbeitung gleichzusetzen. Ich meine, Filme Texte zu nennen, kommt eher einer Aufforderung zum Schielen gleich.

Dabei ist die literaturtheoretische Verzerrung der filmischen Eigenart nur eine, wenn auch gewiss die beliebteste Form ihrer Verfälschung. Die neuerliche Anleihe bei der Kognitionswissenschaft, die damit – gleichsam in der Rolle des Stiefvaters – wohl am Anfang einer Konjunktur unter den Filmanalysen steht, hat klar das gleiche Manko des Imports wie die 'Rent-a-linguistic-term'-Mode. Gerade dort, wo ihre Anwendung auf den Film nicht in nützlicher Frist als entstellend durchschaut wird, werden sich auch diese Aufpfropfungen verheerend auswirken. Nehmen wir beispielsweise folgende Aussage: „Vision is a 'built-in' tendency in animals and humans activated throughout their waking hours, and their interest or lack of interest in specific visual objects (whether erotic, life-preserving, life-threatening, or whatever) takes place 'on top' of this continuous visual activity.”⁴² Die Aussage ist gewiss nicht falsch, aber wie die konkreten Analysen im weiteren Verlauf des Buches von Torben Grobal, aus dem wir diese Aussage zitieren, zeigen, werden wir uns, wenn sich diese Analysemethoden durchsetzen, bald schämen, im Kino nicht im Bärenfell erschienen zu sein.⁴³ Vor allem die Hegemonie der Breitleinwand kann den inneren Neandertaler gehörig freisetzen – der aufrechte Gang ist dort ja immer ein bisschen in der Vertikale behindert: „Stimuli in peripheral vision are poorly resolved; however, some type of information is still available. For example, movement of objects in the periphery significantly enhances our ability to detect them – likely a hangover from our evolutionary past in which the detection of moving objects was important for survival.”⁴⁴

Man soll meinen Spott nicht missverstehen, hier wird keiner Borniertheit das Wort geredet! Ergebnisse aus anderen Wissenschaften können durchaus die Einsichten in die exakte Beschaffenheit filmischer Wirkungen erweitern, und neuere Publikationen auf dem Gebiet der Kognitionsforschung präsentieren Ergebnisse, die sich auch für das Verständnis filmischer Wirkungen als bedeutsam erweisen werden.⁴⁵

⁴⁰ Nur dass ich im Gegensatz zu Kant die intuitive Erkenntnis nicht als bloße Vorstufe zu der analytisch konzeptionalisierenden stelle, sondern als absolut gleichwertig betrachte. Man muss m. E. ebenso sehr von einer intuitiv konzeptionalisierenden Intelligenz reden. Bei ihr allerdings ist die Sprache nicht die primäre Vermittlungsinstanz.

⁴¹ Michail Lermontow, *Ein Held unserer Zeit*, aus dem Russischen von Günther Stein, Frankfurt am Main 2003, S. 99

⁴² Torben Grobal, *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford 1997, S. 41

⁴³ In Filmbüchern, die sich der kognitiven Filmtheorie verschrieben haben, liest man früher oder später Sätze wie jene von Joseph D. Anderson über das Sehen: „[I]t is very good at precisely locating an object of prey in space.“ (Joseph D. Anderson, *The Reality of Illusion. An Ecological approach to Cognitive Film Theory*, Carbondale 1998, S. 13)

⁴⁴ Robert L. Solso, *Cognition and the Visual Arts*, Cambridge MIT 1994. Der Grund, warum nicht mehr Zuschauer im Kino grunzen und fauchen, könnte darin liegen, dass auch Raubtiere, bevor sie zum tödlichen Sprung ansetzen, mucksmäuschenstill sind.

⁴⁵ Siehe: F.J. Varela u.a., *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge, Mass. 1991 (darin S. 193 ff) und vor allem Mark Johnson, *The Body in the Mind; The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago 1987 und George Lakoff/Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh; the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York 1999

Aber wenn wir schon beim Thema sind: Die meisten Vertreter der evolutionären Kognitionswissenschaft machen den Eindruck, als schrieben sie das Johannes-Evangelium weiter: „Am Anfang war das Wort.“ Und dennoch... In letzter Zeit sind, wenn auch noch schwach, Anzeichen zu beobachten, dass sich hier ein Umdenken anbahnt. So schrieb Robin Dunbar in seinem Beitrag zu einem Buch, das einmal wieder die Entwicklung der Sprache als Motor der menschlichen Evolution hervorhebt, mit Formulierungen, denen man das Erstaunen über den unerwarteten Befund noch anmerkt, dass „language (whatever the value of its emergent properties) was not itself the driving force behind the evolution of the super large human brain. This would explain why the key language areas (Broca’s, Wernicke’s and associated areas) are significantly smaller in volume than those areas associated with social skills and theory-of-mind abilities (the prefrontal cortex).“⁴⁶ Und in seinem ausgezeichneten Buch *On the Origin of Stories; Evolution, Cognition, and Fiction* hält der Literaturwissenschaftler Brian Boyd mehrmals inne, um mit Verwunderung festzustellen, dass Sprache bei einigen zentralen Denkprozessen bei weitem nicht die Rolle spielt, die ihr bis anhin zugestanden wurde. Hier eine Blütenlese:

„Infants retain memories for several months without language, and can later superimpose language on previously encoded preverbal memories.“ (153)

„Experiments with infants indicate that they have more or less reliably developing ‚theories‘ of objects, which begin, long before language, with expectations about object trajectories, then object coherence and cohesion, then the causal force of object support and contact, then the object persistence, concealment, containment, occlusion, protuberance and so on. This early intuitive understanding of physical objects depends not on manual skills, [...] but on more basic cognitive input, at a succession of processing levels: from, for instance, lateral inhibition in the retina, to edge detection in visual processing, to the comprehension of objects *as* objects.“ (135)

„Our capacities to comprehend events and to recall and reconfigure them in memory develop in us naturally, and to a considerably extent without language.“ (158)

„Although language helps, our suppleness in social supposition does not derive *from* language. It begins to develop in us very early, before language, theory of mind, and metarepresentation are far advanced in the form of pretend play.“ (179)

„Narrative does not depend on language.[...] Languageless adults in Mexico – deaf, never taught sign language, living together on the fringes of society – mime narratives for one another. They can do so only because even without language humans share an ability to understand and represent events in complex ways.“ (130-31)

„Narrative need not involve language, but it does need external representation.“ (159)

„The major computational cost of evolving language may have been not syntax but theory of mind, the capacity to handle multiple perspectives, multiple orders of beliefs or representation. Theory of mind and not language may have been the driving force behind the unprecedented expansion of the human brain. Indeed the parts of the brain especially associated with language [...] are significantly smaller than those associated with theory of mind

⁴⁶ Robin Dunbar, Theory of mind and the evolution of language, in: Hurford et al., *Approaches to the Evolution of Language*, 1998, S. 103. Alle weiteren Seitenangaben im Haupttext.

abilities, in the prefrontal cortex, the brain region most disproportionately enlarged in humans.“ (149)

„Human language, as the recent field of conceptual semantics shows, appears uniquely designed to represent what we understand of events. Language’s universal subject-verb-object combinations, however variable in sequence and detail, divide the world into stable entities and relatively transient actions.“ (174)

Und aus letzterer Einsicht wird dann zwanzig Seiten früher bereits die Konsequenz gezogen (ein solches kausales Durcheinander zeigt erneut, wie sehr das Erstaunen über den Befund den Forscher durcheinander bringt.):

„We encounter the world multimodally, through our multiple senses, our emotions, our actions, and our reflections. Language, however, is amodal: the word ‚chair‘ retains its senses regardless of whether we meet it in spoken or written mode, printed on paper or screen or spelled out in neon lights or alphabet blocks, in Morse code or Braille. Cognition, recent neurocognitive research shows, begins not with the amodal symbols of language but with multimodal simulations of multimodal experiences.“ (S. 155)

Das letzte Zitat formuliert mit seltener Klarheit, dass der Sprache im Denken und Wahrnehmen nur eine spezifische und somit eingrenzbare Aufgabe zukommt. Sprache ordnet Sinneseindrücke in einem Denkschema, das auf Eindeutigkeit und eine spezifische Art von Kausalität zielt. Dagegen ist nichts zu sagen, im Gegenteil, die Vorteile einer derartigen Codierung waren und sind immens. Und dennoch muss mit gleicher Vehemenz festgestellt werden, dass wir die Welt hoffnungslos verzerrt erleben würden, gäbe es jene anderen aussersprachlichen Ordnungsmechanismen nicht, die alles allzu Eindeutige zu unterwandern im Stande sind. Bilder und Klangfigurationen sind wahrlich keine tapsigen Vorstufen der sprachlicher Exaktheit, sondern gleichwertige Instrumente der Erkenntnis, gerade *weil* sie keine Textstruktur aufweisen.

Damit soll aber der Ausflug in die Kognitive Forschung schleunigst beendet werden. Die aktuelle Hegemonie der Naturwissenschaften verleitet all zu leicht dazu, ihre Ergebnisse als Offenbarungen anzunehmen. Die Wahrnehmungspsychologie hat sich jahrzehntelang mit der Erforschung des Trompe l’œil beschäftigt, was für die Filmtheorie zu Recht wirkungslos blieb. Zudem kann in der momentanen Reorientierung der Filmwissenschaft auf die oft wie Orakel gelesenen Ergebnisse der Neurophysiologie leicht zu einem Rückfall in eine primitive Form von Positivismus führen. Die Banalität jener Testergebnisse, die Geisteswissenschaftlern, die in solchen Techniken oft ungeschult sind, überhaupt zur Verfügung stehen, beginnt deren Argumentationen zu steuern. Die Resultate erinnern denn auch oft an die pseudowissenschaftlichen Tiefflüge eines Johann Caspar Lavater und seine *Physiognomischen Fragmente*. In einer luziden Analyse hat die Literaturwissenschaftlerin Sigrid Weigel jüngst auf solche Fallstricke hingewiesen. In der gegenwärtigen Gefühlforschung, so Weigel,

„sind die Aspekte von Deutung und Codierung [der registrierten Emotionen] durch Aufzeichnungstechniken und Messverfahren überlagert. [...] das Paradigma der Interpretation [ist] in die Instrumentarien selbst eingegangen und [reguliert] deren Erklärungsmuster – ohne dass das reflektiert wird.“⁴⁷

⁴⁷ Sigrid Weigel, *Phantombilder: Gesicht, Gefühl, Gehirn zwischen messen und deuten*, in: Oliver Grau und Andreas Keil (Hg.), *Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound* (sic!), Frankfurt am Main, 2005, S. 242–276, hier S. 272

Unbemerkt übernimmt so der von der ‚Exaktheit‘ naturwissenschaftlicher Forschung beeindruckte Filmwissenschaftler durch die Hintertür ein oft recht mechanisches Menschenbild. Mag deshalb die aktuelle Inflation des Theorieimports das Schicksal King Kongs ereilen: *May beauty kill the beast!*

10.2 Jenseits der Sprache

Kunst ermöglicht die Umgehung von Sprache.
*Niklas Luhmann*⁴⁸

So sehr sich das Reden über Filme als Texte in der Filmwissenschaft nahezu flächendeckend durchgesetzt hat, gänzlich unwidersprochen war diese Position nie. Und überall dort, wo sich die Semiologie fundamentalistisch gab, bei Nelson Goodman etwa⁴⁹, wo Kunst zu Lagerobst verkommt, die mit Hilfe von Musterkatalogen sortiert und etikettiert wird, hat sie unter Filmtheoretikern nie einen wirklich sicheren Stand, weshalb die Kritik an der Filmsemiologie dann auch so alt wie das Unterfangen selbst ist. So folgert Alfred Guzzetti in einer Analyse der Thesen von Christian Metz, bereits im Jahr 1973: „Metz’s effort to excise from cinema the process of signification and, in the name of language, to set it in a realm of abstract logical relations is in the end both meaningless and futile.”⁵⁰ Und vor kurzem hat der australische Philosoph Gregory Currie diese Kritik noch einmal auf den Punkt gebracht, indem er ebenso lapidar feststellte: „One of the peculiarities of recent film theorizing is that it has been concerned almost entirely with what the theorists regard as the supposedly hidden or ‘deep structural’ features of film – the supposed codes by which films are ‘read’ – and has nothing of significance to say about the matter films so obviously trade in – pictures.”⁵¹ Bereits 1971, zur Zeit der ersten Hochkonjunktur der Zeichentheorien, hat Jean-François Lyotard vehement für eine Bildtheorie jenseits der Sprache plädiert:

„La position de l’art est un démenti à la position du discours. La position de l’art indique une fonction de la figure, qui n’est pas signifiée [...] la transcendance du symbole est la figure, c’est à dire une manifestation spatiale que l’espace linguistique ne peut pas incorporer sans être ébranlé.”⁵²

Im deutschen Sprachraum ist es vor allem Lambert Wiesing, der von einer phänomenologischen Warte aus das Reinigen der Bilder von Textbeschichtungen in verschiedenen Publikationen vorantreibt. „Es ist mehr als eigenwillig“, schrieb er einmal,

„dass gerade die wichtigste These, nämlich alle Kunst habe einen notwendigen Zeichencharakter, in sprachanalytischen Ästhetiken nicht der Begründung notwendig zu sein scheint. Es wird in der Tat als selbstverständlich angenommen, dass Kunst immer symbolischer Natur ist. Wenn man nach einer Erklärung dieser These sucht, wird man enttäuscht. [...] Das, was so frei von Normativität sein soll, ist eine Norm, wie sie deutlicher nicht sei kann: Kunst muss Zeichencharakter haben!”⁵³

⁴⁸ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1997, S. 39

⁴⁹ Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie (Languages of Art)*, 1976), Frankfurt am Main 1998

⁵⁰ Alfred Guzzetti, *Christian Metz and the Semiology of the Cinema*, in: Gerald Mast/Marshall Cohen (Hg.), *Film Theory and Criticism, Introductory Readings*, Second Edition, New York 1979, S. 202

⁵¹ Gregory Currie (wie Anm. 28), S. 2

⁵² Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris 1985, S. 13

⁵³ Lambert Wiesing, *Phänomene im Bild*, München 2000, S. 106

In dem gleichen Buch, aus dem das Zitat stammt, entwarf er eine Gegenposition, die auch für meine nachfolgende Hitchcock-Analyse die Weichen stellt: „Mit dem Zeichen einer Sache ist die Sache selbst noch nicht vorhanden. Ein Zeichen schafft nicht die Präsenz des Bezeichneten.“⁵⁴ Ein Bild dagegen schafft „die Präsenz [...] aus reiner Sichtbarkeit“⁵⁵. Erst kürzlich hat Dieter Mersch dem damit angedeuteten und gerade auch für Filme höchst aufschlussreichen Präsenzprinzip eine gewichtige Analyse gewidmet, um damit nicht zuletzt „[d]ie Sinnlichkeit [zu] rehabilitieren, die durch die Vorherrschaft eines semiotischen Fundamentalismus verschüttet wurde“⁵⁶. Hier von Verschüttung zu reden, tut wahrlich Not, denn dass durch eine an der Sprache orientierte Sehweise in den Bildern Wesentliches ausgelöscht wird, bleibt einer auf Zeichen und Textlichkeit fixierten Beobachtung verborgen.⁵⁷

Bei der nachfolgenden Analyse wollte ich mich gleichwohl nicht lumpen lassen und habe der Gegenpartei einen Gefallen getan, indem ich für meine Untersuchung ein Bildelement auswählte, das unseren semiotischen Freunden das Wasser im Mund zusammenlaufen lassen muss: die Rückenansicht; dürfte dieser doch wegen seiner prägnanten, von allem Nebensächlichen abstrahierenden Gestalt nachgerade prädestiniert sein, ein ideales ikonisches Zeichen abzugeben. Und dennoch werden wir sehen, dass mit der Rückenansicht im Film etwas in Stellung gebracht wird, was in nichts einem handlichen Träger sprachähnlicher Signifizierungen gleicht. Um dabei die Übersicht nicht zu verlieren, wollen wir das Phänomen im nächsten Subkapitel fein säuberlich in zwei Analyseabschnitte tranchieren. Denn immerhin steht der Versuch an, im Folgenden sowohl den Aspekt des Unsichtbaren wie den noch viel heikleren der Sinnenthebung zu klären. Fangen wir doch kühn mit dem Letzteren an.

⁵⁴ Ebd., S. 113

⁵⁵ Ebd., S. 114. Ganz radikal in dieser Hinsicht ist Steven Shaviro in seinem Buch *The Cinematic Body* (Minneapolis 1993): „Cinema’s greatest power may be its ability to evacuate meanings and identities, to proliferate resemblances without sense or origin. [...] there is no structuring lack, no promordial division, but a continuity between the physiological and affective responses of my own body and the appearances and disappearances, the mutations and perdurances, of the bodies and images on screen. The important distinction is not the hierarchical, binary one between bodies and images, or between the real and its representations. It is rather a question of discerning multiple and continually varying interactions among what can be defined indifferently as body and as images: degrees of stillness and motion, of action and passion, of clutter and emptiness, of light and dark.“ (S. 154–155). So erfrischend eine derart radikal antisemantische Position auch ist, ihre Verneinung jeglicher Bedeutungsproduktion macht, wie Shaviros Buch bald mit bekennder Offenheit zeigt, aus einem Kinobesuch etwas, was einem blinden Sexualakt zum Verwechseln ähnlich sieht.

⁵⁶ Mersch (wie Anm. 3), S. 111 Fn.

⁵⁷ Zweifelsohne ist die ästhetische Theoriebildung seit eh und je stark sprachzentriert ausgerichtet. Dennoch verzeichnet das vorige Jahrhundert hier eine bemerkenswerte Zunahme von Denkmodellen, die „ästhetische Phänomene an die Sprache“ zurückbinden (Ludger Schwarte, *Die Regeln der Intuition. Kunstphilosophie nach Adorno, Heidegger und Wittgenstein*, München 2000, S. 7), sodass man um die Haltbarkeit vieler in dieser Zeitspanne entwickelter Theorien wahrlich bangen muss, wenn auch kaum einer dabei so viel haarsträubenden Nonsens produzierte wie Nelson Goodman in seinem von vielen lange als Standardwerk gehandelten Buch *Languages of Art* (1976): Es ist, als würde sich ein Alteisenhändler ein Urteil über die Beschaffenheit von Blütenstaub anmaßen. Aber zum Glück gab es immer auch Ausnahmen wie Rudolf Arnheim, der weniger mit seinen filmtheoretischen Arbeiten als mit seiner Theorie des *visual thinking* eine bestechende Alternative bot.

10.3 Jenseits der Bedeutung

„en mijn woorden, stijgend,/Zingen zich los van hun beteekenissen.“
Matinus Nijhoff⁵⁸

Vor kurzem sprang mich in einer Ausstellung das Gemälde eines Künstlers an, dem ich sonst keine Beachtung schenke, weil ich ihn mit Paul Klee und Alberto Giacometti zu den Verniedlichern unter den klassischen Modernen des 20. Jahrhunderts zähle: Marc Chagall. Immerhin war es ein für ihn sehr untypisches Gemälde. Und es eroberte mich in einem Moment der Unachtsamkeit, überfiel mich nachgerade, als mein Blick das Bild ahnungslos streifte. Es ist ein Frühwerk aus dem Jahr 1907 und stellt – da flunkert *kein* Titel lange – einen ‚Roten Akt‘ dar (Abb. 10.2). Dieser nun nimmt gut und gern die ganze linke Bildhälfte für sich in Anspruch, während rechts vor grünem Fond eine gelbe Blumenvase einen Hüpfen macht, als übe sie für einen Auftritt in einem expressionistischen Slapstick.



Abb. 10.2: *Roter Akt*

⁵⁸ „Und meine Wörter singen sich, aufsteigend / Frei von ihren Bedeutungen.“ M. Nijhoff, *Tweeërlei dood*, in: ders., *Verzamelde Gedichten*, Amsterdam 1990. S. 159 (meine Übersetzung)

Der weibliche Körper entsteht durch eine karminfarbene Lasierung der Leinwand, und nur die Konturen sind mit schwarzer Deckfarbe gezogen, wobei diejenigen der Brust- und Bauchgegend so dick aufgetragen wurden, dass dort eine reliefartige Eigengestalt entsteht, hinter die der höchst transparente Körper zurücktritt. Dies hat zur Folge, dass bei einer ersten Begegnung – meine fand in ziemlicher Nähe des Gemäldes statt – zunächst gar nicht auffällt, dass es sich um eine Rückenansicht handelt. Erst wenn man zwei, drei Schritte zurücktritt, kippt die trügerische Reliefwirkung in ihr Negativ, fast als fände eine Solarisation statt, und offenbart nun die wahre Anatomie. Dass die Blumenvase dabei hochspringt, könnte deshalb durchaus daran liegen, dass sie von diesem überraschenden Umklappen spontan in Mitleidenschaft gezogen wird. Wenn auch die Frau, indem sie den Kopf bis nahe zum Bildrand abwendet, diesen Sturz bereits mit manieristischer Eleganz ausgleicht. Mehr war nicht da, und mehr war auch gar nicht nötig, um mich vollends aus den Stiefeln zu hauen.

Dies alles erzähle ich hier deshalb, weil es sich um ein intensives ästhetisches Erlebnis *jenseits* des Verstehens handelte. Und dennoch: Die Begegnung an sich war eine vollendete. Was eine genaue Form-Inhalt-Analyse zu Tage gebracht hätte, interessierte mich für einmal einen feuchten Kehrlicht. Denn auch das ist ein Grundmangel semiotischer oder sonst wie textartig ausgerichteter Theorien: Sie stellen ihr immerzu revisionsbedürftiges Instrumentarium nur für die kausale Erforschung von Bedeutungsproduktion bereit. Überhaupt neigt die Filmwissenschaft dazu, die Form-Inhalt-Problematik mechanisch anzugehen, indem sie kurzschlussige Bezüge mit lexikaler Bestimmtheit bevorzugt. In unserem Beispiel könnte dies dann etwa lauten: „Rückenansichten werden in folgenden Grundfunktionen verwendet.“ Aber damit werden lediglich Klischees zementiert, und diese sind immer nur hinderliche Blindgänger im ästhetischen Parcours. Denn jener Sinn, der die Augen öffnet, ist allzeit ein vagierender, ein schwankender Lotse im Nebel demnach und somit das Gegenteil eines handlichen Baedekers. Dass Form von sich aus Inhalt erzeugen kann, der nicht bloß von außen, sprich kulturell, addiert wurde und somit Folge eines sprachähnlichen Prozesses der (willkürlichen) Zuweisung bleibt, lässt sich am deutlichsten in der Musik beobachten, wo es nur ein reichlich primitives Repertoire an Klangzeichen gibt (oder besser: gab), wie etwa Seufzermotive, warnende Dissonanzen, ländliche Oboen, kriegerische Trompeten und ähnlich Holzgeschnitztes mehr. Selbst wenn wir jetzt das reichlich überblickbare Repertoire komplett herunterbeteten, würde dies nicht ausreichen, um den enormen emotionalen Reichtum dieser Kunst auch nur annähernd zu erfassen. Denn die Musik ist auf bizarre Weise voll von stumpfen Zeichen, die, so meine Behauptung, ohne wirklichen Bezug zu ihrem inneren Reichtum stehen, haben wir es hier doch mit einer Kunst zu tun, in der die handliche Form-Inhalt-Kausalität zahnlos der Speisung gegenübersteht. Wie anders ließe sich erklären, dass die *musica sacra* – so sie denn große Musik ist – auch bei Atheisten tiefe ästhetische Erlebnisse erzeugt, bei Personen also, die für ihre Botschaften in keiner Weise empfänglich sind und in denen folglich, ginge es nach den üblichen Form-Inhalt-Schemata, die Klangfiguren nichts als heiße Luft produzieren müssten. Aber in der Kunst gibt es eben eine Erfüllung jenseits der Sinnstiftung, die sich dennoch nicht in formalen Feinheiten erschöpft. Sehen wir uns doch dazu das Chagall-Bild noch einmal genauer an und versuchen wir eine erste vorsichtige Deutung.

Der ins Profil abgewandte Kopf der Frau und das verlorene Gleichgewicht der Vase, dieses Aufwallen eines Schreckens ohne Angst scheint von etwas im linken Off ausgelöst zu werden, denn die innere Dynamik des Bildes nimmt den Impuls von dort, von einer Quelle außerhalb des Bildes demnach, die selbst, bis auf den Lichtstrahl, der auf den nackten Körper fällt, unsichtbar bleibt. Kommt da etwa jemand herein? Und ist die Frau wirklich allein mit der Vase? Oder sitzt neben ihr noch eine graue Gestalt, ein füsslianischer Gnom, mit dem ihr Haar das Dunkel teilt und dessen Hand wie eine Klaue in ihr Fleisch greift? Denn auch so lässt sich bei ihr die schwar-

ze Innenkontur von Brust und Bauch deuten. Es würde wenigstens dem vorhin beschriebenen optischen Kippvorgang einen Sinn verleihen. Ob diese Interpretation nun stimmt oder nicht, ist an dieser Stelle unerheblich. Wichtig dagegen, dass damit überhaupt so etwas wie eine Deutung die initiale Wirkung des Kunstwerks abzuwerten beginnt und so tut, als wäre damit eine höhere Stufe erreicht, die Einsicht in die Sinnhaftigkeit des Werkes gibt. Ich halte diese Qualifizierung für grundfalsch. Ohne die Bedeutung derartiger analytischer Vorgänge auch nur einen Moment lang kleinreden zu wollen – die quasi naive, ‚unwissentliche‘ Vereinnahmung durch das Werk, die ich am Anfang zu beschreiben versuchte, ist eine Qualität für sich und darf deshalb nicht als Vorstufe abgetan werden. Vielmehr sollte diesem Moment ästhetischer Erfüllung selbst in seiner Beschaffenheit, in seiner eigenständigen Wertigkeit analytisch ebenso große Aufmerksamkeit geschenkt werden wie demjenigen der Sinnstiftung. Dass das, was ich vorläufig die ‚energetische‘ Wirkung eines Kunstwerks nennen werde, keineswegs der vergängliche Genuss einer *prima-noce*-Begegnung ist, zeigt sich daran, dass es sich bei jeder Begegnung mit dem Werk von neuem einstellen kann. Und oft ist diese Energie derart groß, dass sie bereits erkannte Deutungen temporär wegzufegen vermag. Godard hat dieses Phänomen in seinen *Histoire(s) du Cinéma* am Beispiel von Hitchcocks Filmen wie folgt beschrieben: „man hat vergessen / warum sich Joan Fontaine über die Klippe beugt / und was Joel McCrea / in Holland machen wollte / [...] und warum Janet Leigh vor Bates’ Motel anhält / [...] aber / man erinnert sich an eine Handtasche / aber / man erinnert sich an einen Autobus in der Wüste / aber man erinnert sich an ein Glas Milch / an Windmühlenflügel / an eine Haarbürste“.⁵⁹

Manchmal überschattet die Kraft der Präsenzbildung bereits während der Vorführung die sie eigentlich initiierende Bedeutungsproduktion, etwa in Bressons *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945), als Maria Casarès, einer schwarzen Wolke gleich, auf die Kamera zutreibt. Dies ist einer der großartigsten Momente des Films, und da ist es ehrlich gesagt nebensächlich, dass eine noch geheime Rachsucht sie antreibt. Und – man darf es dem großen Jean-Luc ja nicht sagen – es gibt Regisseure, die schaffen Kinoereignisse, die sich wohl deshalb noch stärker als die Hitchcockschen ins Gedächtnis brennen, weil sie nichts anderes sein wollen als Bilder jenseits der Bedeutungsproduktion.

In Tarkowskis *Zerkalo/Spiegel* (1975) verabschiedet sich nach einem kurzen Gespräch ein Besucher von einer auf einem Zaun sitzenden Frau. Der Mann hat sich bereits ziemlich weit entfernt, als er mitten in der Wiese stehen bleibt und noch einmal zurückschaut. Dabei fährt, als instrumentiere die Natur buchstäblich aus heiterem Himmel eine heftige Emotion, eine Windböe durch das hohe Gras rund um den Mann, der kurz und gelassen dasteht.

In Gance’ *Napoléon* (1926) findet die Belagerung von Toulon in strömendem Regen statt. Da die Sequenz lange ist und der Niederschlag einfach nicht aufhören will, scheinen die Ereignisse und Personen bald wie Ovidische Gestalten aus dem Regen selbst zu entstehen, als wäre das Wasser und nicht das Nitrat oder Zelluloid der Träger des filmischen Phänomens.

In Antonionis *L’Avventura* (1960) gibt es eine seltsam ‚leere‘ Fahrt. Sie ereignet sich in dem Moment, da die beiden Protagonisten eine menschenleere Siedlung, in der sie sich verwundert umgesehen haben, wieder verlassen. Nur die Kamera bleibt für einen Augenblick im Geisterstädtchen zurück und fährt langsam in Richtung des gerade verschwundenen Autos. Der Vorgang erzeugt auch hier eine starke Emotion. Nur von wem geht sie aus? Haben wir es womöglich mit der Gefühlsäußerung jener erneut verlassenen Gebäude zu tun? Es verbirgt sich im optischen Rebus gar keine Lösung, und das filmische Ereignis findet seine Stärke nur im Ereigneten selbst.

⁵⁹ Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du Cinéma*, chapitre quatre (a), le contrôle de l’univers, aus dem Französischen von Hanns Zischler, München 1999, S. 26–27

Ein alltägliches Wunder auch in *L'Eclisse* (1962): Als die Heldin eines Nachts mühsam den Hund ihrer Nachbarin einzufangen versucht, wird sie von einem seltsamen Geräusch abgelenkt. Wie sich herausstellt, hat eine Reihe von Fahnenstangen zu später Stunde einen klappernden Sirenengesang angestimmt. Und so dauert es einige Zeit, bis der Hund wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt.

Der Held in Wong Kar-Wais *A Fei Zhengzhuan/The Days of Being Wild* (1990) sucht kein Haustier, sondern seine Mutter. Als er die Villa, in der sie sich für ihn versteckt hält, ergebnislos verlässt, setzt eine Zeitlupe ein, die das Gehen des Mannes in Rückenansicht gerade genug verzögert, um es rhythmisch mit einer Tanzmusik zu synchronisieren, die auf der Tonspur erklingt. Und wüsste man es nicht besser, man könnte meinen, er tänzle seiner Lebenskrise davon.

Die Liste von Momenten – ich kann nicht umhin, als einen Moment zu definieren, wo das Filmische zu sich kommt – könnte ich beliebig verlängern. Doch reicht womöglich das Wenige schon aus, um die Saga über einen Bereich zu mehren, der von jenen schwer beschreibbaren Qualitäten der künstlichen Präsenz bestimmt wird. Ist es nicht, als würden dabei genau jene Antworten geliefert, die uns dazu verführen, eine Sensibilität für die passenden Fragestellungen zu entwickeln? So gesehen laufen ästhetische Erkenntnisprozesse retrograd ab, sie wirken kausal wie gespiegelt. Und erneut stellt sich eines als unwahr heraus: dass sich alles, was man verstehen kann, als Sprache manifestieren muss. Denn „worüber sich nicht reden lässt“, darüber lässt sich allemal mediale Präsenz bilden. Wir haben es bei diesen cineastischen Verführungen keineswegs mit einer Art von verlockendem Vorhang zu tun, den die Analyse nur, bitte schön, wegreiben muss. Noch handelt es sich um rein formale Artefakte. Wir sehen uns vielmehr mit einem zentralen und prägenden Moment des ästhetischen Erlebens konfrontiert. Wie bereits die Godardschen Beispiele gezeigt haben, liegen Präsenzbildungen jenseits der Narration, sind sie

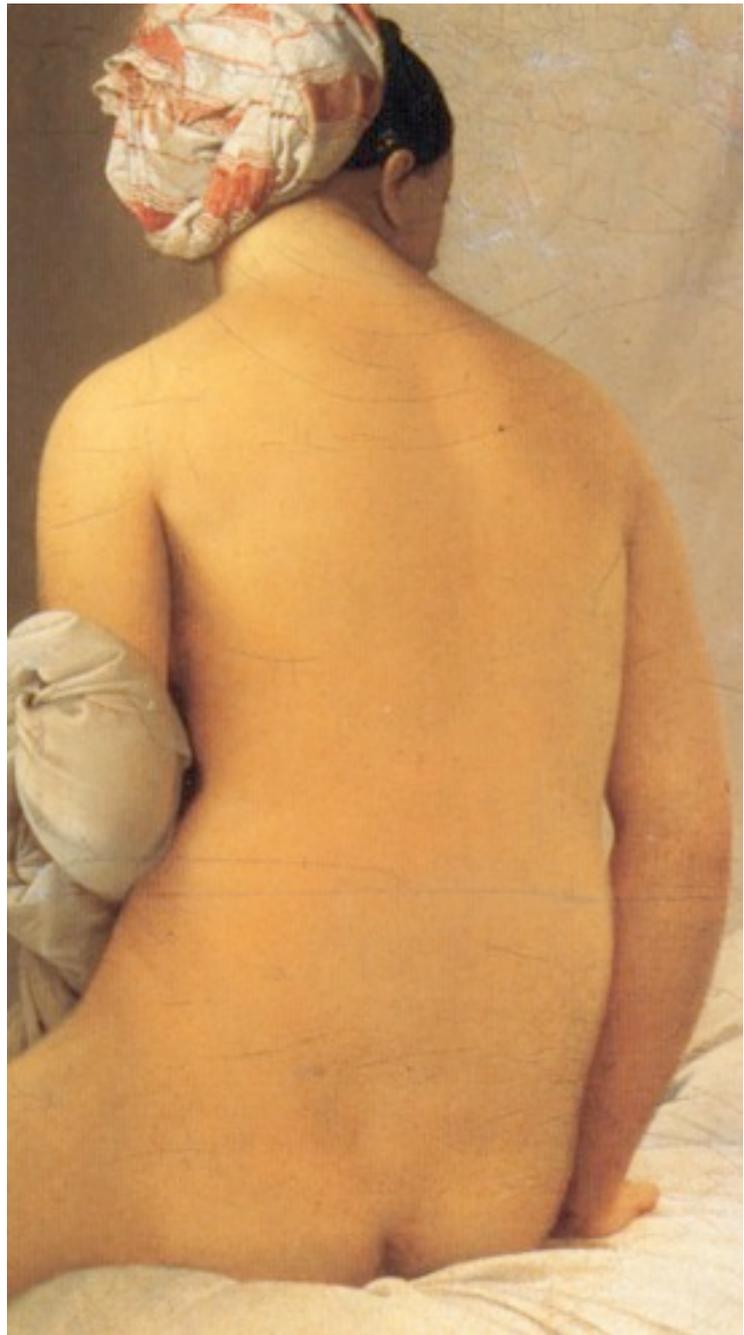


Abb. 10.3: Ingres, *Obelisque*

doch in sich kreisende Ereignisse. Die filmische Dynamik scheint eine Zeitlang mit sich selbst kurzgeschlossen, dies im Gegensatz zu jener erzählerischen, auf Sinnstiftung zielenden Dynamik, die aus der Verkettung unterschiedlicher Ereignisse hervorgeht. In Kunstwerken findet sich immer beides: der Wirbel ihrer künstlichen Präsenz und die Stromschnelle ihrer Bedeutungsbildung. So entsteht ein Schaukeln zwischen Sinn und Sinnlichkeit, wobei sich die Bilder unablässig füllen und wieder entleeren und so zwischen Präsenz (diese sinnlose Ausschüttung der Sinne) und Verweisung (diese Durchlöcherung der Sinne mit Sinn) fort- und zurückhuschen, immerzu fort und zurück.

Während das Pendel in Musik und Malerei eher in Richtung Strudel ausschlägt, neigt die Literatur dem Gießbach zu. Dafür scheint beim Film, dem man ja immer nachsagt, die synthetischste aller Künste zu sein, die Balance nahezu perfekt auszufallen: Der Fluss fließt mit in sich kreisenden Wirbeln. Und eine Rückenansicht taucht darin auf wie ein Wellenbrecher, um den sich die Strömung schäumend bricht. Neben ihrer besonderen Art, Sinn zu stiften – darauf kommen wir noch –, zeichnen sich gerade Rückenansichten dadurch aus, dass sie zugleich Beispiele für nichtsinngebundene Präsenzbildung abgeben. Sie erzeugen im Kunstwerk paradoxerweise die inhaltlich noch leere Position der Anwesenheit. Gerade in der Malerei stellt diese ‚blinde‘ Oberfläche, zumal im weiblichen Rückenakt, eine enorme technische Herausforderung dar, eben weil sie (vom Erotischen für einmal abgesehen) derart ereignislos ist. Sie gestattet dem Maler nur die minimalsten Modulationen im Relief und ein fast unsichtbares Changieren im Inkarnat. Aber unter der Hand eines Velasquez oder eines Ingres gibt es kaum etwas, was sich als ereignishafter entpuppt (Abb. 10.3). Welch eine Arbeit bewegt sich da in Obhut des Unsichtbaren! Doch genug vom Malakt, denn bereits sind wir beim zweiten angekündigten Punkt angelangt: der Rückenansicht als Statthalterin des Unsichtbaren im Bilde.

10.4 Der Rücken als Leerstelle

Und jetzt drehe dein Gesicht um und
zeige uns die Breite deiner Schulter!
Befehl an einen Lastenträger in Tau-
*send und eine Nacht*⁶⁰

Im Bild stellt der Rücken eine Leerstelle dar (Abb. 10.4; Filmbeispiel 10.6, *Poltergeist*).⁶¹ Mit dem Verschwinden (fast) aller ausdrucksfähigen Körperteile scheint



Abb. 10.4: Hammershoi

⁶⁰ In *Der Lastenträger und die drei Damen von Bagdad*, hier zitiert und übersetzt nach der klassischen englischen Fassung von Sir Richard F. Burton: „Turn thy face and show us the breadth of thy shoulders!“ (Richard Frances Burton, *The Arabian Nights. Tales from A Thousand and One Nights*, New York 2001, S. 62)

⁶¹ „[I]l ne s'agit plus d'une apparition mais plutôt d'une disparition.“ (Georges Banu, *L'Homme de dos; Peinture, théâtre*, Paris 2000, S. 10)



Filmbeispiel 10.6: *Poltergeist*

auch die Sinnfähigkeit wie ausgelöscht. Statt einen perfekten Kleiderhaken für konventionelle Bedeutungen abzugeben, erweist sich eine Rückenansicht zunächst als auffallend frei davon. Jegliche Aussage scheint ihr den Buckel runterrutschen zu können. Denn nichts schweigt so ostentativ wie ein Rücken. Von ihm aus gesehen ist das auch ganz verständlich: Um ein Zeichen zu werden, müsste ein Bildelement erst einmal so weit reduziert werden, bis ein sprachähnliches Artefakt entstände.⁶² Dagegen erhebt die Rückenansicht in einem störrischen Akt der Verweigerung Einspruch. Sie wirkt wie ein abgeschalteter Heimempfänger. Doch dann, langsam aber sicher, wird der aufmerksame Beobachter seltsamer Dinge gewahr. Noch ist es keine Sinnstiftung, die sich da regt, vielmehr eine eigentümliche Seinskonstellation. Denn die abgewandte Person hat eine deutlich andere Präsenz als die *en face* positionierten Figuren um sie herum.

Hitchcock wird aus eben diesem Grund mit ganz wenigen Rückenansichten auskommen, um in *Lifeboat* (1944) einige entscheidende Bedeutungsrochaden zu vollziehen. Das Phänomen, dessen er sich bedient, lässt sich sprachlich nur als Paradoxon beschreiben: Die im Abwenden sich verabschiedende Gestalt weist eine höhere Stufe bildlicher Anwesenheit auf als andere Bildelemente. (Wir werden darauf noch ausführlich zurückkommen.) Die Rückenansicht erzeugt ein Präsenzgefälle im Bild, und zwar nicht – wie eigentlich zu erwarten wäre – zuungunsten, sondern vielmehr zum Vorteil des so Positionierten. Eine abgewandte Gestalt intensiviert – zumindest in einem Bild – das Empfinden ihrer Leiblichkeit.

In einer Abbildsituation, zumal in einer filmischen, von Leiblichkeit zu sprechen, erscheint auf den ersten Blick abwegig.

„Bilder sind Isolationsvorgänge. In einem Bild wird die Sichtbarkeit von der Anwesenheit der Sache getrennt. Zumal Filmbilder sind Entmaterialisierungen, welche einen Gegenstand in reine Sichtbarkeit transformieren. [...] Ein Bild muss, um ein Bild zu sein, auf seiner Oberflä-

⁶² Streng genommen sitzt die Semiologie also einer synästhetischen Täuschung auf und kann schon aus diesem Grund für die Bildwissenschaft keine wesentliche Rolle spielen, wie auch kein Mensch Farben primär mit Hilfe von musikalischer Akkorde würde definieren wollen, obwohl diese dem Vernehmen nach Farbvorstellungen auslösen können.

che etwas zeigen, das an dieser Stelle selbst nicht vorhanden ist. Jedes Bild ist ein sichtbarer Widerspruch von Präsenz und Absenz.”⁶³

Beschwörend weist Lambert Wiesing darauf hin, dass die Körper in Bildmedien bestenfalls gehäutet zu haben sind. Und zweifelsohne haben wir es mit einer besonderen Art von Körperlichkeit zu tun, einer, die ihre Taktilität höchst ingenios simuliert. Sie erzeugt, wie Wiesing an anderer Stelle beschreibt, eine „artifizielle Präsenz von imaginären Gegenständen, [...] die Präsenz des Abwesenden”⁶⁴; oder – so Dieter Mersch – „eine Anwesenheit ohne Gegenwart. [...] Das Bild [...] täuscht so gleichsam im Medium von Re-Präsentation Präsenz vor.”⁶⁵ Das heißt nichts anderes, als dass sich unsere Wahrnehmung die Leiblichkeit eines visuellen Phänomens immer hinzudenkt. Denn „Wahrnehmen ist”, nach Hans Jonas, „ihrer inneren Beschaffenheit nach das Gewahrwerden einer Anwesenheit.”⁶⁶

Dass dies keine simple Projektion ist, zeigt sich schon daran, dass es ein eindeutiges Präsenzgefälle innerhalb der Bilder gibt, hat uns doch die Tatsache, dass wir im Falle einer Rückenansicht eine eben solche intensiviertere Präsenzqualität feststellen konnten, überhaupt erst auf diese theoretische Meta-Ebene katapultiert (Abb. 10.5). Und noch sind wir nicht am Ende unserer Flugbahn.

Das Verhältnis von Abwesenheit und Präsenz ist ästhetisch fundamental; mit ihm lassen sich sogar die Unterschiede zwischen den verschiedenen Künsten auf den Punkt bringen. So steht die Realität der Körper im Theater geradezu in Opposition zu den bloß suggestiven Gestalten des Films. Hinsichtlich der Ortung der gleichen Körper ist die Beziehung dann genau umgekehrt: Auf der Bühne sind die Schauplätze nur als Behauptung präsent, während sie auf der Leinwand jedem Schauspieler eine besondere Energie abverlangen, spielend neben der Selbstverständlichkeit eines realen Baumes oder einer Straße sich zu behaupten. Die Musik wiederum verfügt über das wohl rätselhafteste Amalgam von Präsenz und Entrückung, scheinen doch die Klänge zumal im



Abb. 10.5: Eva, die einzige, die uns bleibt (1925)

⁶³ Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek 1997, S. 15

⁶⁴ Lambert Wiesing, *Phänomene im Bild*, München 2000, S. 111 und Fn.

⁶⁵ Mersch (wie Anm. 3), S. 11 und 408

⁶⁶ Hans Jonas, ‚Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens’ in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?* München 1995, S. 116

Konzert – und erneut steht hier der Sprache nur das Stammeln in Paradoxen zur Verfügung – auf mitunter intimste Art entleibt zu werden: Wie in haptischer Nähe entfernen sie sich. Dagegen hat die Literatur die Präsenz ihrer Gegenstände ausschließlich in der Vorstellungskraft des Lesers zu erzeugen, wohingegen die visuellen Medien besondere Anstrengungen machen müssen, um just diese Vorstellungskraft über das Gezeigte hinaus in Gang zu bringen. Die Kraftanstrengung, die seit Leon Battista Albertis *De pictura* (1436) darauf verwendet wurde, bei einer malerisch abzubildenden Begebenheit den exakten Zeitpunkt zu finden, der bildlich ‚eingefroren‘ werden soll, hatte nicht zuletzt eben dies im Sinn: Das richtige Schwanken zwischen dem ‚Bereits, dem ‚Gerade‘ und dem ‚Noch nicht‘⁶⁷ erzeugt erst das für die Imaginationskraft so unerlässliche unsichtbare Gelände.⁶⁸ Das gleiche Phänomen stellt dann dem Kino, dieser schamlosen Sichtbarkeitsmaschine, wiederum ganz anders geartete Probleme, auf die wir, kaum wenden wir uns analytisch erneut dem Rücken zu, mit Vehemenz stoßen.

Denn als in der Geschichte des Films das Staunen wie das Erschrecken angesichts eines Mediums einigermaßen abgeklungen war, vor dem sich offenbar nichts verstecken ließ, wurde die Rettung der Unsichtbarkeit zum Programm erklärt. Das Außerbildliche, in Gemälden bis dahin bestenfalls religiös instrumentalisiert, bekam in den alltäglichsten Bildausschnitten des Kinos eine völlig neuartige

Kraft des Verborgenen. Das *hors champ* wurde zur heimtückischen Lagerstatt der szenischen Erwartung, Reisekoffer und Pandorabüchse in einem (Abb. 10.6). Die Einbildungskraft des Zuschauers hatte sich dort eine erste Parzelle auf dem Gelände dieses Glashauses gesichert. In der Rückenansicht – wir ersparen es uns, sämtliche Schlupfwinkel aufzuzählen – hat die Imagination eine weitere gefunden. In seinem nachdrücklichen Präsenzakt des Absen-



Abb. 10.6: *Erwartung* 1936

⁶⁷ Siehe auch: Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken, Ikonographie–Ikonologie–Ikonik*, München 1988: „Die optische Koinzidenz von Noch, Nicht-mehr, Schon und Noch-nicht hat selbstverständlich narrative Implikationen, jedoch kann ein narrativer Text diese Koinzidenz nicht leisten.“ (S. 55)

⁶⁸ „Von Zuständen der *Imagination* [...] spreche ich überall dort, wo etwas vergegenwärtigt wird, das die wahrnehmbare Gegenwart überschreitet.“ (Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000, S. 103.) Seel folgt dabei einer Tradition, die bis auf Aristoteles zurückgeht. Siehe dazu: Richard Kearney, *The Wake of Imagination: Toward a Postmodern Culture*. New York, 1988, und dessen *Poetics of Imagining: Modern to Post-modern*, Edinburgh, 1998); dort etwa: „Imagination and perception can never overlap in so far as they constitute two heterogeneous modes of observation.“ (S. 61)

tierens plaziert sich ein im Bild auftauchender Rücken – und das ist das Entscheidende – exakt an der Schnittstelle zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Ja, mit ihm nimmt die Unsichtbarkeit unverfroren im Reich des Sichtbaren Platz. Eine Rückenansicht leistet also zweierlei: Sie intensiviert das Empfinden von Leiblichkeit, während sie zugleich zur sichtbaren Statthalterin des Unsichtbaren, d.h. des noch nicht im Bild Materialisierten, avanciert. Gerade durch diese zweite Qualität wird der Rücken zum Türsteher und Schlüsselkind eines nicht bereits vom Künstler ausgeschrittenen Reiches der Einbildungskraft. Sie hebt das Oppositionspaar sichtbar/unsichtbar optisch auf, und so können wir frei nach Lyotard sagen: „L’invisible n’est pas l’envers du visible, c’est seulement son dos.”⁶⁹

Aus alledem lässt sich dreierlei folgern. Erstens: Eine Kunst wird offensichtlich nicht nur definiert durch das, was sie kann, sondern ebenso sehr durch das, was sie *nicht* kann, aber – und darin liegt die Crux – *trotzdem* zuwege bringt. Was die Bildsprache für die Literatur, das ist das Außerbildliche für die visuellen Künste, nämlich die Strategie zum Entern jener begehrten Freigatte mit Namen Unsichtbarkeit. Zweitens: Es gilt offenbar, zwischen zwei Formen der Imagination zu unterscheiden: zwischen jener, die sich in einem Werk unmittelbar niederschlägt – nennen wir sie die primäre –, und jener, die erst im Rezipienten ausgelöst wird – nennen wir sie die sekundäre Einbildungskraft. Während also der Künstler im ersten Fall das Schiff baut, ist er im zweiten ‚bloß‘ sein Steuermann. Diese Unterscheidung ist deshalb wichtig, weil wir soeben gesehen haben, dass jede der beiden von Kunst zu Kunst verschieden instrumentalisiert wird, wenn die beiden auch an sich Zwillinge sind. Die Rückenansicht – und damit kommen wir zur dritten und letzten Folgerung – ist nun eindeutig ein Operationsgebiet der sekundären Einbildungskraft, wo der Künstler nur lenkend auftreten kann. Dieser Umstand ist für den Prozess der Sinnstiftung entscheidend. Um das konkret nachweisen zu können, müssen aber die vielfältigen Bedeutungsfelder, in denen die Rückenansicht wie ein Heißluftballon herumtreibt, etwas genauer erkundet werden.

Wir wollen darum etwas konkreter werden. Zumal in der Malerei verfügt die sogenannte Repoussoirfigur über eine lange Geschichte. Seit ihrem ersten Auftreten, das etwa mit dem Beginn der Tafelmalerei zusammenfallen dürfte, ist diese Rückenfigur dazu auserwählt, im Bild Stellvertreter des Betrachters zu sein. Doch erschöpft sich ihre Rolle keineswegs darin. Leicht zeigt das eine Werkanalyse bei jenem Maler, der dieser Figur eine bis dahin einmalige Aufmerksamkeit schenkte: Caspar David Friedrich.

10.4 Der Rücken als Scharnier der Auslagerung

Erwäge wie sein blutgefärbter Rücken
In allen Stücken
Den Himmel gleichen geht.⁷⁰

Ein zentraler Strang, den entlang Friedrich seine Bildrevolution entwickelte, betrifft die Auslagerung innerpsychischer Befindlichkeiten in die Landschaft. Nirgends wird einem so klar wie bei Rückenansichten, dass wir nicht in andere Menschen hineinschauen können. Doch kaum wird eine solche ins Bild gesetzt, kann sie dazu überlistet werden, das in ihr Verborgene in den Rest

⁶⁹ Lyotard, (wie Anm. 52), S. 238. Bei Lyotard heißt der Satz noch irrtümlicherweise, „L’invisible [...] n’est pas l’envers du visible, son dos“, was hiermit korrigiert wäre.

⁷⁰ Johann Sebastian Bach, *JJ Passio secundum Joannem*, BWV 245, Nr. 32 Aria



Abb. 10.7: *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*

des Bildes auszulagern, ihre Blackbox zum Projektor zu machen. Auf dem berühmten *Kreidenfelsen*-Bild geschieht das noch recht unbeholfen. Der Mann rechts lagert seine Sehnsucht durch einen Blick in die Weite aus. Weil er dabei Teil eines Trios von ähnlich gestisch aktiven Betrachttern ist, liegt es nahe, die ihm zugeteilte Sinnggebung nach dem Prinzip der kommunizierenden Röhren auch für die beiden anderen zu reklamieren und ein ähnliches Spiegelverhältnis zwischen Abgrund und Innenleben zu unterstellen. Malerisch realisiert ist es damit noch keineswegs. Da kündigt der Morgennebel über Neubrandenburg im gleichnamigen Gemälde bereits andere Zeiten an, wenn der von Friedrich hier eingeführte optische Hebel zur Auslagerung noch recht ungelentk in der Landschaft herumliegt. Gemeint ist das sich später als so fruchtbar erweisende Prinzip der rein äußerlichen Ähnlichkeit, wie hier zwischen Bergkamm und brandungsähnlichem Wolkenumriss oder den beiden über die Mittelachse gespiegelten Betrachttern, die Familienbande an einen Steinkoloss knüpfen. Dass diese (oft fast unvermeidbar witzigen) Analogiebildungen tatsächlich das Ergebnis von Projektionen sind, ja sein müssen, darauf deuten die Proportionsverschiebungen, die bei dieser Art von Spiegelungen immer wieder auftreten. Im Prinzip kann dabei alles allem anderen ähneln, ist doch jede semantische Kausalität aufgehoben. Das berühmte Gemälde *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (um 1819/20) zeigt dieses Verfahren in Reinkultur (Abb. 10.7). Die Umrissform des Capes des einen Mannes sowie die gebeugte Gestalt der Person neben ihm vervielfältigen sich mehrfach in den Silhouetten von Steinfelsen, Ästen

und Baumstämmen, ja sogar im Umriss des Mondes, ohne dass dadurch bereits das Geringste symbolisch realisiert wäre, nein, für einmal handelt es sich um eine unmittelbar bei der Arbeit erwischte Auslagerung. Wie ein weißes Kaninchen springt sie aber auch sonst mit abgefeimter Unschuld aus der Blackbox der Rücken. Denn die Ironie liegt im Verfahren. Friedrich gelingt es bloß immer besser, damit seine Volten zu schlagen. Etwa in der sepia-lavierten Zeichnung *Abendlandschaft mit zwei Männern* (um 1835/37, Abb. 10.8). Der Mond, der dort wie ein blinder Spiegel die blinden, weil abgewandten Gesichter der beiden Männer reflektiert, ähnelt verdächtig den Knöpfen auf deren Rückenschößen, mit denen sich das Himmelsgestirn bildkompositorisch auf einer Linie befindet. So ereignet sich eine Auslagerung der besonderen Art, die gerade in der semantisch unsinnigen Gleichsetzung von Mond und Kupferknopf Bedeutung generiert. Wie wir noch sehen werden, spielt die Nabelhöhe in Friedrichs Seelenkino projektionstechnisch eine nicht unwesentliche Rolle. Die Melancholie, die hier vom Gesamtbild unzweifelhaft ausgeht, wird im Detail somit sarkastisch konterkariert. Dass zudem die Mützen der beiden Männer den Steinbrocken am Meeresufer verdächtig ähneln – ein piktoraler Analogieschluss, den die Grisaille-Technik noch verstärkt –, trägt seinerseits dazu bei, die ausgelagerte Schwermut als reichlich dumpf zu glossieren. Wir ahnen bereits, zu welcher mehrschichtigen Sinnstiftungen hier (inner)bildlich vorgestoßen wird.



Abb. 10.8: *Abendlandschaft mit zwei Männern*

Ohne Zweifel bildet der Rücken für den Betrachter eine ähnliche Projektionsfläche, er ähnelt dem, was die leere Leinwand für den Künstler ist. Und so spiegeln sich die beiden Imaginationen für einmal sogar in den Orten ihres Entzündens, dort wo die Leere Feuer fängt. Während einer ausschweifenden Tour entlang endlos aneinander gereihter Rückenansichten in Malerei und Film füllt sich mein Notizblock mit einem Mischmasch heterogener Befunde. Mal be-

kunden Personen in dieser Position ihre Einsamkeit, mal sind sie Stellvertreter von uns Zuschauern, neugierige Voyeure, dann wieder Spiegelbilder des Bildermachers selbst; ein nächstes Mal aber werden sie zu Doppelgängern von anderen Personen im Bild oder schließen in ihrer Haltung die Gruppe erst zu einer sozialen Einheit, indem sie den geselligen Kreis mit ihren Rücken abrunden; umgekehrt aber bekunden sie ein unbestimmtes Abschiedsverlangen oder signalisieren ein noch unerkanntes Wiedererscheinen, indem sie melodramatisch den großen Unerkannten spielen; dann wieder benehmen sie sich grundsätzlich asozial oder sind, ohne sich vom Fleck zu rühren (und diesmal durchaus im Sinne der Gemeinschaft) absorbiert in Arbeit; dann wieder trifft man sie gelähmt in unbestimmter Erwartung auf die Zukunft; dann wieder der Vergangenheit nachsinnend und das nächste Mal gänzlich der Zeit enthoben. Mal wirken sie trotzig, mal schamhaft, mal vergeistigt, mal objekthaft materiell, mal bleiben sie anonym, mal stellen sie das einzige wahre Ich in der Gruppe, und nicht selten bleibt ihre Identität auf immer suspendiert. Nein, wirklich, „la variété des expressions ayant trait au dos surprend par son abondance“⁷¹. Zudem enthält die unvollständige Liste eine wahre Wucherung an Widersprüchen, die mit dem Begriff ‚Polysemie‘ nur euphemistisch gefasst wäre. Die Logik der Bilder scheint das Gesetz des ausgeschlossenen Dritten einfach nicht zur Kenntnis nehmen zu wollen.

Erst wenn wir nicht länger hinschauen und all diesen Rücken den Rücken kehren, „[e]rst wenn wir uns abwenden, in Sprache oder Begriff eine Vereindeutigung gegen das Sehen durchsetzen, kommen wir“, nach Gottfried Boehm, „von der konstitutiven Mehrdeutigkeit los. [...] Die sinnliche Fülle der Malerei, die sich bildende und umbildende Sinnlichte lässt sich nur sehen.“⁷² Das aber eröffnet weniger der Deutungswillkür, der Beliebigkeit Tür und Tor, sondern degradiert lexikalische und auf Konventionalisierung setzende Bedeutungsproduktionen zu stumpfen Werkzeugen. Was hier nottut, ist der Seismograf, der im Falle der Rückenansicht das Flackern des Sinns an dieser Leerstelle auf der Haut eines Bildes erst einmal geduldig registriert. Dabei hilft ein tröstlicher Umstand: In Bildern ist die Wahrheit nur konkret zu haben. Ein Was-wäre-wenn ist nicht ihre Sache; auch der Konjunktiv einer möglichen Welt wandelt sie flugs in anschauliche Gegenwart. Anders gesagt: Im konkreten visuellen Kontext klärt sich die Bedeutungslatenz der Bildelemente, wenn auch nicht – was Merkur verhüte! – zur Eindeutigkeit, so doch zu einem nachvollziehbaren Changieren. Die Bauteile unserer Bilder werden nicht, reparaturanfälligen Schiffen gleich, an Land gezogen, aber so etwas wie einen Anker bekommen sie schon. Kontext heißt da das Passwort der Lotsen.⁷³ Der Rücken wird zu einer empfindlichen Membran, zur Reflexfläche seiner Umgebung. Und ähnlich wie das Reflexlicht die Farbtemperatur der Gegenstände beeinflusst, die in seiner Nähe auftauchen, entsteht hier aus Eigenfarbe („abgewendet sein“) und Fremdfarbe („abgewendet von was oder wohin?“) eine den Sinn erst aus seiner Passivität lockende Mischfarbe. Und je abstrakter, reduzierter ein Bildelement ist, umso mehr wird dessen Charakter auf den Chorklang seiner Umgebung eingestimmt, ohne dabei allerdings ganz die eigene Färbung zu verlieren. Vielmehr entsteht, wie Gottfried Boehm es treffend genannt hat, ein „produktives Oszillieren“⁷⁴.

⁷¹ Banu (wie Anm. 61), S. 31

⁷² Gottfried Boehm, *Sehen. Hermeneutische Reflexionen*, in: Ralf Konersmann (Hg.), *Kritik des Sehens*, Leipzig 1997, S. 295–96

⁷³ „Alles Sehen kommt darauf heraus, Beziehungen zu sehen. Wenn ein visuelles Element aus seinem Zusammenhang herausgenommen wird, erscheint es als ein anderes Ding.“ Rudolf Arnheim, *Anschauliches Denken/Visual thinking*, Köln 1996, S. 61

⁷⁴ „Niemand wird sich das Detail in seinen begleitenden Kontext auflösen lassen und umgekehrt. Beide bleiben spannungsvoll aufeinander angewiesen. Zwischen fokussierender und begleitender Wahrnehmung lassen sich die Akzente der Aufmerksamkeit verschieben.“ Gottfried Boehm, ‚Die Wiederkehr der Bilder‘ in: ders (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1995, S. 32

Verbinden wir diese Erkenntnis mit dem Befund der sogenannten sekundären Einbildungskraft, so erweist sich die visuelle Sinnstiftung als etwas, was ein Stück weit von der Intentionalität des jeweiligen Bildproduzenten abgekoppelt ist. Das Oszillieren bleibt wie jeder prozessuale Vorgang zwar durchaus steuerbar, ist aber letztlich nie ganz der Unwillkürlichkeit entzogen. Es können sich durchaus Bedeutungen einstellen, die dem intentionalen Konzept des Machers zuwiderlaufen, in welchem Fall nur ein gezieltes Verschließen jener Röhren, die die inkriminierte Bedeutung kommunizieren, angesagt ist. Dennoch ist die bekannte Tatsache, dass gelungene Kunstwerke immer schlauer herauskommen, als der Künstler sie erzogen hat, in der spontanen chemischen Reaktion zu suchen, die jede konkrete Bildpositionierung in der Sinnlatenz ihrer Elemente auslöst. Wir werden bei *Lifeboat* noch sehen, wie die Analyse mit diesem Phänomen zu Rande kommen muss.

Für den Moment aber beunruhigt uns eine ganz andere Frage: Was zum Teufel schießt da, kaum stellen wir es bildkompositorisch irgendwo hin, überhaupt aus dem Inneren eines Bildelementes wie ein Springteufel heraus? Ich befürchte, dazu muss ich noch einmal meine Kladde mit den ersten Rückenansichtsbefunden bemühen. „Abschiedsverlangen“ lese ich da und „neugierige Voyeure“, aber auch „Doppelgänger“ und ein „In-der-Arbeit-absorbiert-Sein“. Wie kam ich bloß zu solchen Deutungen? Nun, ganz einfach, indem mich die abgebildeten Haltungen an real erlebte erinnerten und sich somit die Bilder als Gedächtnisräume entpuppten, die unseren Erfahrungsräumen nachgebildet sind. Da winken uns also keine Zeichen zu, verehrte Semiologen, wie, mit Verlaub, auch unsere Erfahrungen sich selten schlagwortartig fassen lassen. Das sprachliche Erfassen des optischen Phänomens verkürzt den tatsächlichen Befund sogar auf beinahe unzulässige Art. Die Tatsache, dass uns jemand den Rücken zuwendet, wird, in Sprache gefasst, zu einer negativen Aktivität: ‚Jemandem den Rücken zukehren‘ lässt als Aussage in seiner Eindeutigkeit wenig zu wünschen übrig. Dabei ist die reale, vorsprachliche Erfahrung eine um vieles reichere. Dass etwa die Leute, die vor uns im Kino sitzen, uns dabei gleichfalls den Rücken zukehren, heißt ja keineswegs, dass sie uns nicht mögen. Als ausschließlich negatives Signal dürfte der Vorgang im Alltag – und dies in eklatantem Gegensatz zur sprachlichen Konvention – sogar die große Ausnahme bilden. Ich persönlich kenne einige Leute, die mir, und nicht wenige, denen ich im Verlauf meines Lebens sinnbildlich den Rücken zugekehrt habe, aber ich kenne keinen einzigen Fall, wo dies als jener gestische Akt geschehen wäre, den die Redewendung unterstellt. Diese sprachliche Verdrehung der Tatsachen lässt sogar die Frage aufkommen, ob Rückenansichten überhaupt adäquat in der Literatur abgebildet werden können. Ich meine nicht.

Nehmen wir eines der seltenen Beispiele, wo das Rückenmotiv in die Literatur Eingang gefunden hat. In seiner 1840 erstmals erschienenen Erzählung *The Man of the Crowd* hat Edgar Allan Poe, wenn ich es richtig sehe, wohl als erster (und das erst noch mit außerordentlicher Einfallreichtum) versucht, unser Motiv sprachfähig zu machen.

Ein vom Betrachten besessener Erzähler beobachtet von einem Restaurant aus die vorbeiziehende Menschenmenge. Kleine äußerliche Merkmale reichen aus, um einzelne Personen sowohl soziologisch wie psychologisch zu katalogisieren. Die Ich-Figur erweist sich somit als glänzender Beobachter. Doch dann kommt einer vorbei, der sich jeder Einordnung entzieht, und zwar nachhaltig, wie sich zeigen wird; er entzieht sich primär dem sprachlichen Zugriff. Ein Bild, ein Nur-Bild ist in den literarischen Text eingedrungen und sorgt dort entsprechend für Aufregung. Seinetwegen verlässt der Erzähler seinen Fensterplatz und begibt sich auf eine vierundzwanzig Stunden dauernde Verfolgung; von der optischen Erscheinung des Fremden hypnotisch angezogen, versucht er hinter dessen Geheimnis zu kommen – vergeblich, denn dieser Mensch ist wie das Buch, von dem es auf Deutsch bei Poe heißt, dass „es sich nicht lesen lässt“. Vergeb-

lich versucht sich die Lektüre gegen diesen Affront zur Wehr zu setzen, denn darin liegt der eigentliche Kraftakt, die Energetik dieser Erzählung.

Die ganze Verfolgung wird von Poe – was in der Literatur nicht selbstverständlich ist – räumlich konsequent inszeniert, d.h., wir bekommen die ganze Zeit von dieser Person nur den Rücken schriftlich „zu Gesicht“⁷⁵. Soweit bleibt das Bild das, was es ist, ein Bild eben. Gewiss, siebenmal blitzt kurz das Antlitz des Mannes auf, aber im Grunde reduzieren sich diese ‚Gegenschüsse‘ darauf, dass siebenmal im Text ein entsprechendes Wort auftaucht. Für einen Text, der 3529 Wörter zählt, ist das nicht eben viel. Und wenn wir die Stellen genauer anschauen, entdecken wir zudem, dass nur einmal das Wort „face“ auftaucht, und zwar ganz am Schluss der Erzählung: „I grew wearied unto death, and, stopping fully in front of the wanderer, gazed at him steadfastly in the face.“ Genau genommen ist dies das einzige Mal, dass der Verfolger der von ihm beschatteten Figur direkt ins Gesicht schaut. Das geht auch daraus hervor, dass Poe sonst auf vage Andeutungen wie „the stranger grew pale“ oder auf das etwas ambivalente Wort „countenance“ ausweicht, und zwar insgesamt dreimal. Bis in die Wortwahl erscheint der Mann in der Menge demnach von uns abgewandt, eine geheimnisvolle Rückenansicht, die, gerade weil sie nur sprachlich ins Blickfeld gerät, mit jedem Schritt rätselhafter wird; im literarischen Kontext bildet sie ein irritierendes Vakuum.

Umso überraschender ist die (so offensichtlich falsche) Feststellung von Franz H. Link, der in einer Analyse dieser Kurzgeschichte genau das Gegenteil wahrzunehmen meint: „[D]er Erzähler liest das Verbrechen nur auf dem Gesicht seines Gegenübers. [...] Das Außergewöhnliche zeigt sich dem Erzähler vor allem in der ‚absoluten Idiosynkrasie‘ seines Gesichtsausdrucks.“⁷⁶ Nun kann man eine solche Deutung leicht als eine Fehllektüre abtun, doch ist sie auf eine bestimmte Weise typisch und aussagekräftig. Ich würde gar von einer nachvollziehbaren Sinnestäuschung reden. Sie hängt wesentlich damit zusammen, dass wir die beschriebene Person nicht wirklich sehen, sondern nur indirekt als sprachliches Gebilde; was wir ‚sehen‘, sehen wir nur als Folge der sekundären Imagination, denn die primäre Einbildungskraft der Literatur verfügt nicht über die Qualität des unmittelbar Sichtbarmachens. Sie muss auf mehr oder weniger umständliche Beschreibungen ausweichen. Dadurch gerät die räumliche Stabilität einer Szene zwangsläufig ins Rutschen. Die Tatsache, dass man jemanden ausschließlich von hinten sieht, muss in einem sprachlichen Gebilde dauernd reaktiviert werden, damit sie als Beobachtungsposition für den Leser überhaupt wirksam bleibt. Denn die Vorstellungskraft des Rezipienten läuft hier an weit längerer Leine als in den visuellen Künsten.⁷⁷ Zudem ist Imagination, Thomas Hobbes zufolge, „nothing but *decaying sense*“⁷⁸. Und so streunt das innere Auge des Lesers durch die heraufbeschworenen Örtlichkeiten und ist dabei, wie ein junger Hund, nur schwer in Schach zu halten.

⁷⁵ Einem äußerst visuell begabten Autor wie Victor Hugo unterläuft in einer Szene seines Romans *Les Misérables* eine solche typische Inkonsistenz. Im Kapitel *Entrée de faveur* (1. Teil, Buch 7, Kap. 7) wird der Held nicht direkt als Zuschauer zu einer Gerichtsverhandlung zugelassen, sondern muss mit beträchtlichem Aufwand eingeschmuggelt werden, um am Ende direkt hinter den Stühlen der Richter zu stehen. Ein ungewohntes, schönes und im Kontext des Romans vielsagendes Tableau. Doch das erste, was Hugo ihn dort sehen lässt, sind ausgerechnet „des juges à l'air distrait, [...] fermant les paupières.“ (Victor Hugo, *Les Misérables*, Ed. par Yves Gohin, Paris 1995, Tome I, S. 356) Die Literatur hat eben Mühe, ihrem Personal konsequent auf den Rücken zu schauen, eben weil sie nicht schaut, sondern vom Schauen bloß berichtet.

⁷⁶ Franz H. Link, *Edgar Allan Poe. Ein Dichter zwischen Romantik und Moderne*, Frankfurt am Main 1968, S. 227–228

⁷⁷ Dies ist der wahre Grund für Gregory Curries etwas apodiktische Feststellung, dass „the experience of reading descriptions of objects is quite unlike the experience of seeing the objects themselves.“ Currie (wie Anm. 28), S. 90

⁷⁸ Thomas Hobbes, *Leviathan* (1651), First part, Chap. 2

Ein Zweites folgt daraus und lässt sich an Poes Text ebenfalls dingfest machen: Die Unwillkürlichkeit, womit Optischem stillschweigend Bedeutung unterlegt werden kann, geht dem in Sprache gefassten Bild ab. Poe muss ausdrücklich formulieren, was sein Beobachter zu sehen lernt. Der dort durch die Menge, durch Gassen und alle Tageszeiten huschende Rücken bliebe das, was er ist, nämlich stumm, wenn Poe sich nicht als dessen Bauchredner angeboten hätte und anstelle des in der bildlichen Anschauung wirksamen Erkenntnisprozesses kurzerhand dessen Ergebnisse ausplauderte: „there arose confusedly and paradoxically within my mind, the ideas of vast mental power, of caution, of penuriousness, of avarice, of coolness, of malice, of blood-thirstiness, of triumph, of merriment, of excessive terror, of intense – of extreme despair.“ Ein anderes Vorgehen wäre literarisch auch gar nicht möglich. Denn, wie Poe selbst sagt, Derartiges an einem Menschen „lässt sich nicht [heraus]lesen“ (Abb. 10.9).

Poes Auflistung seiner Eindrücke als erzählender Beobachter sind deshalb so konfus und paradox, weil die optische Erkenntnis – wie wir bereits gesehen haben – im Gegensatz zur Sprache klar von einer mehrpoligen Logik getragen wird. Sinnstiftung findet hier als hintergründiger Prozess statt, der auf die eigene Erfahrung zurückgreifen muss, um in einem ahnenden Rekonstruieren vergleichbarer Positionen, die wir so ähnlich Ähnlichem gegenüber schon einmal eingenommen haben oder haben könnten, einer Klärung zugeführt zu werden. Sinn entsteht als Folge einer prinzipiell zwischen Möglichkeiten hin und her schwankenden Form von Befindlichkeit; Peter Handke hat dafür ein schönes Wort kreiert: Bedachtsamwerden.⁷⁹ Dabei bleiben die Sinnstiftungen elastisch wie die Er-



Abb. 10.9: Gustave Doré, Illustration zu *The Raven*

⁷⁹ „[E]in Bedachtsamwerden, Erkennen des Früheren, dessen Ermessen, eine Art von Genauigkeit – das Gedächtnis!“ Peter Handke, *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*, Frankfurt am Main 2000, S. 171

fahrungen selbst; machen doch allzu gefestigte das Leben bloß wieder heimtückisch. (Welch gute Aussicht für die anschließende Analyse eines Films, dessen Spielort ein Rettungsboot weit draußen auf dem Meer ist!) Aber bevor wir mit Hitchcocks *Lifeboat* endlich in See stechen, muss ich nachreichen, wie der Film als Medium die Topografie der Rückenansicht bereichert, denn dies tut er tatsächlich markant.

10.5 Die Rückenfigur im Film

Jedes Ding ist ein erstarrter Einzelfall seiner Möglichkeiten.
*Robert Musil*⁸⁰

Bereits in den allerersten Filmen (wie zuvor schon in der Fotografie) häufen sich die Rückenansichten in durchaus *unbeabsichtigter* Weise, und genau das ist der Punkt: Das nicht oder nur zum Teil arrangierbare Bild der Wirklichkeit, welches das Resultat der fotografischen Mechanisierung des Blickes ist, äußert seinen Wahrheitsgehalt, seine dokumentarische Qualität schon darin, dass sich die erscheinenden Personen nicht zwangsläufig auf den Kamerastandpunkt hin ausrichten. Nicht wenige der Abgelichteten wenden uns den Rücken zu, ohne überhaupt zu ahnen, dass sie in einen derartigen Akt involviert sind. Das Abwenden als solches verliert dadurch in Film und Fotografie etwas von der Intentionalität, die es in der Malerei mit ihren fast didaktisch instrumentalisierten Repoussoir-Figuren einnimmt. Aber seine Aussagekraft gewinnt es dennoch just an eben dieser Unabsichtlichkeit. Diese wird schlechterdings zu einem Wahrzeichen für (scheinbar) Unmanipuliertes und somit für etwas, das Wahrhaftigkeit zum Verwechseln ähnlich sieht. Es ist darum kein Zufall, dass Hitchcock für *Lifeboat*, in dem der Rückansicht eine so eminent strategische Rolle eingeräumt wird, einen am Dokumentarfilm angelehnten Stil wählte. Zugleich durchbricht die Regie eine der zentralsten Konventionen des Hollywood-Erzählens, die typische *over-the-shoulder*-Kadrierung. Sie, die im Schuss-Gegenschuss-Verfahren nicht zuletzt in Hitchcocks anderen Filmen fröhliche Urständ feiert, hätte als Markenzeichen die Gattung Spielfilm betont, weswegen sie in *Lifeboat*, wo das Authentische konstruiert wird, zugunsten anderer Auflösungen zurücktritt.

Zudem ist die Rückenansicht im Film ein überaus provisorischer Zustand.



Abb. 10.10

⁸⁰ Wolfram Högbe, *Ahnung und Erkenntnis*, Frankfurt am Main 1996, S. 89; Robert Musil, *Mann ohne Eigenschaften*, GW II, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1509

Jederzeit kann er eingenommen und ebenso rasch wieder verlassen werden. Wann und wie dies geschieht, ist aber nur in den seltensten Fällen vorhersehbar. Während also auf der einen Ebene diese Körperhaltung zu einem Zuwachs an Unwillkürlichkeit führt, bewirkt sie auf der anderen eine Zunahme an Willkür.

Obwohl kaum theoretisch reflektiert, ist der Einsatz von Rückenfiguren im Film ein erstaunlich reicher, und er ist alles andere als stereotyp. Dabei haben sich Regisseure wie G. W. Pabst, Buster Keaton und Federico Fellini als besonders einfallsreich erwiesen, aber auch die Liste von Werken, in denen diese Kadrierungsposition einen unverwechselbaren Charakter hat, ist lang.⁸¹ Hier muss ich mich auf zwei Beispiele beschränken, die dennoch grundsätzlich die Eigenart der Bedeutungsproduktion von Rückenansichten im Film zu klären vermögen.

Gerade Buster Keaton liebte es, sein filmisches Alter Ego in Rückenansicht zu präsentieren (Abb. 10.10). Bereits in seinem ersten Film *One Week* (1920) gibt es eine zentrale Einstellung, die die Achse gar des ganzen Handlungsgerüsts bildet (Filmbeispiel 10.7). Buster stellt sich dazu



Filmbeispiel 10.7: *One Week*

⁸¹ Dazu ein paar Beispiele: *Du Skal ære Din Hustru* (Carl Th. Dreyer, 1925), *Jimmy the Gent* (Michael Curtiz, 1934), das Gesamtœuvre von Michelangelo Antonioni, wo Rückenansichten seit seinem ersten Spielfilm *Cronaca di un amore* (1950) eine seine Weltsicht nachgerade konstituierende Rolle spielen, *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, 1962), *Kwaidan* (Masaki Kobayashi, 1965), *Zerkalo* (Andrej Tarkowski, 1975), *San Michele aveva un gallo* und *Padre Padrone* (Brüder Taviani, 1972 & 1977), *Bei qing cheng shi/Die Stadt der Traurigkeit* (Hou Hsiao-Hsien, 1989) *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), *Satantango* (Béla Tarr, 1994), *Chlebni Djen/Brottag* (Sergej Dworzewoj 1998), *Yi Yi* (Edward Yang, 2001), *Le fils* (Jean-Pierre und Luc Dardenne, 2002), *Elephant* (Gus van Sant, 2003)

zwischen uns und den unübersehbar misslungenen Versuch, ein Eigenheim zu bauen, und kraut sich nachdenklich den Haarschopf. Da hat ein erzwungener Welteroberer seine philosophische Grundstellung gefunden, welche durchaus mehrere ‚Gesichter‘ hat, und dies, obwohl er sein Gesicht dabei von uns abwendet. Oder gerade deshalb?

In *The Boat* (1921) kommt es im Prolog zu jener famosen Schiffstaufer, bei der Busters Selbstbau-Barkasse schnurrgerade vom Ufer auf den Boden des Flusses sinkt (Filmbeispiel 10.8). Der Erbauer steht währenddessen stolz, weil regungslos bis zuletzt (und selbstverständlich mit dem Rücken zur Kamera) auf dem Heck seines diagonal ins Wasser absinkenden Schiffes. Die unverwechselbare Virtuosität der



Filmbeispiel 10.8: *The Boat*

Keatonschen *Mise en Scène* setzt dabei eine ganze Skala an Bedeutungsschattierungen frei. Denn nicht nur bildet seine Rückenfigur einen stoischen ‚Fels in der Brandung‘ und zeigt somit auf urkomische Art den professionellen Seemann – verlässt doch bekanntlich der Kapitän als letzter das Schiff –, welcher, eine Kommandoposition einnehmend, den Untergang nachgerade zu befehlen scheint. Zugleich aber, und in vollkommener Opposition dazu, macht ihn die unbewegliche Haltung zu alles anderem als einem willenskräftigen Subjekt. Wie ein weiterer Mast wirkt er in seiner Erstarrung, wie ein Requisit des Hauptobjekts. Diese (übrigens typisch Keatonsche) Entmenschlichung fügt sich bruchlos in die strenge Geometrie, mit der die ganze Sequenz gestaltet ist und die von einer Diagonalen beherrscht wird, welche ihrerseits den Naturgesetzen auf dem Wasser zuwiderläuft. Und noch einen Selbstwiderspruch enthält diese willenlose Kommandoposition, erzeugt doch gerade die erstaunliche Regungslosigkeit dieses Rückens angesichts der Katastrophe den Eindruck, eine solche Figur müsse blind sein. Stellen wir uns die Sequenz doch einmal mit um 180° gewendeter Kameraposition vor. Jene von der Rückenansicht produzierte ‚Blindheit‘ würde jetzt sogar zur Primäraussage. Aber wie stupide wirkte sie mit einem Mal; ein Mensch, der sichtbar offenen Auges ins Wasser versinkt, ohne dies zu bemerken, wird vollkommen unglaublich. Mit Hilfe der ‚natürlichen‘ Blindheit eines Rückens wird diese Tatsache behutsam aus unserem Bewusstsein gefiltert. Und ohne Zweifel würde in der En-face-Kadrierung die plötzlich unübersehbare Vernunftwidrigkeit der Busterschen Nichtreaktion alle anderen möglichen Aussagenuancen ebenso torpedieren. Kurz gesagt: Die Rückenansicht ist die optische Voraussetzung für den schillernden Reichtum der szenischen Aussage.

Und das nicht nur bei Kalamitäten. Es wird choreografisch damit überhaupt eine Grundeinstellung eingenommen, die sich auch als Startrampe für Erstürmungen vorzüglich eignet. Beispielsweise in *Paleface* (1922), wo Keaton im Hauptquartier eines Petrolkapitalisten einen militanten Indianertanz aufführen lässt und sich dazu erneut zwischen Kamera und Szene stellt (Filmbeispiel 10.9). Trotz nahezu identischer Kadrierung baumelt ihm diesmal eine weitere Funktion am Rücken: die des Regisseurs, der das Ganze lenkt und wenn nötig auch korrigiert. Der Spieler Keaton mimt somit den Spielleiter, der



Filmbeispiel 10.9: *Paleface*

er selbst ist. Mit anderen Worten: Der Rücken ist zugleich zu einem Spiegel geworden, in dem sich die verschiedenen Identitäten des Filmemachers sichtbar verschweißen. Eine Bedeutungsebene, die, wie uns jetzt klar wird, latent in allen Rückenansichten Keatons mitschwingt, aber in dieser besonderen Einstellung hervor- und somit ins Bewusstsein gehoben wird. Dass diese von uns abgewandte Position auch sonst wie ein Identifikationsscharnier funktionieren kann, zeigen *Sherlock Jr.* (1924) und *Battling Butler* (1926). Im erstgenannten Film werden die Schauspieler buchstäblich hinter ihrem eigenen Rücken ausgetauscht; eine simple Überblende ersetzt sie durch zwei andere. Der Identitätswechsel in *Battling Butler* geht wesentlich kühner vor. Hier gibt sich der Keatonsche Held, ein weltfremdes Muttersöhnchen, ausgerechnet als ein Preisboxer aus, mit dem er nichts gemein hat außer dem Namen. Als nun dieser Nennvetter, zum Ärger Keatons, der eigentlich so schnell als möglich wieder aus dem Rollentausch heraus will, einen weiteren Kampf für sich entscheidet, sitzt unser Held ‚geschlagen‘ im Zuschauerraum und seufzt resigniert: „I’m champion.“ Der feine optische Witz besteht darin, dass der in keiner Weise ähnliche Boxer-als-Doppelgänger im Moment des K.o.-Schlages als Rückenfigur und somit ein Stück weit anonymisiert, sprich austauschbar, dargestellt und Keatons Siegesseufzer unmittelbar anschließend in frontaler Sicht gezeigt wird, als trenne beide Körper nichts als eine Klappblende. In einem einzigen Umschnitt wird damit sowohl die Vertauschbarkeit der beiden wie deren effektive Unmöglichkeit eingefangen.

Eine hübsche Bemerkung, die Gabriella Oldman in ihrem Buch *Keaton’s Silent Shorts; Beyond the Laughter* macht, bringt mich darauf, dass die Keatonsche Gestalt in sich bereits eine Spiegelung seiner Persona darstellt: „Sein gerader Rücken ähnelt seinem geraden Gesicht.“⁸² Bekanntlich hat Keaton sein Gesicht weitgehend entleert, so als müsste das En face seinem Hinterkopf angeglichen werden. Beide Seiten bilden zwei der drei Nullpositionen, von denen aus die Welterfahrung seiner Figur jeweils ihren Anfang nimmt. Die dritte übrigens ist der berühmte *pie hat*, dessen überraschende Eignung als Nullpunkt ein für allemal im Anfangsbild von *The Balloonatic* (1923) unter Beweis gestellt wird, als Keaton mit gesenktem Kopf den Hut frontal zur Kamera richtet und wir, statt eines Menschen zunächst einmal ein abstraktes Nullzeichen zu Gesicht bekommen (Abb. 10.11).

⁸² Gabriella Oldman, *Keaton’s Silent Shorts; Beyond the Laughter*, Carbondale 1996, S. 149

Was dies für Folgen für die innerfilmische Bedeutungsproduktion hat, lässt sich am besten im Vergleich zu Chaplin zeigen. In *The Circus* (1928) wird die ebenso unverwechselbare Gestalt des *tramp* zum ersten Mal sichtbar als einer unter vielen, die vor einer Jahrmarktstube eine geschlossene Phalanx bilden (Filmbeispiel 10.10). Alle Gaffer, somit auch Chaplin, haben sich von der Kamera abgewandt und vermehren so die Zuschauerreihen des Kinosaals um eine weitere. Die Wirkung – obwohl nicht ganz so neu, denn bereits Giovanni Domenico Tiepolo erzielte sie Jahrhunderte zuvor in einem seltsamen Fresko im venezianischen Ca'Rezzonoco, das den Titel *Die neue Welt* trägt – weist eine schöne Dialektik auf (Abb. 10.12). Denn einerseits zeigt da jemand, dass er einer von uns ist; zugleich aber kommt dieser angebliche ‚kleine Mann‘, da er sofort aus der Masse heraussticht, nicht darum herum zu zeigen, dass er sich dennoch deutlich von uns abhebt; eine Geste voller basisdemokratischer Aristokratie demnach. Starauftritt und solidarische Anonymität zusammen bilden in dieser Einstellung ein reizvolles Paradoxon.⁸³

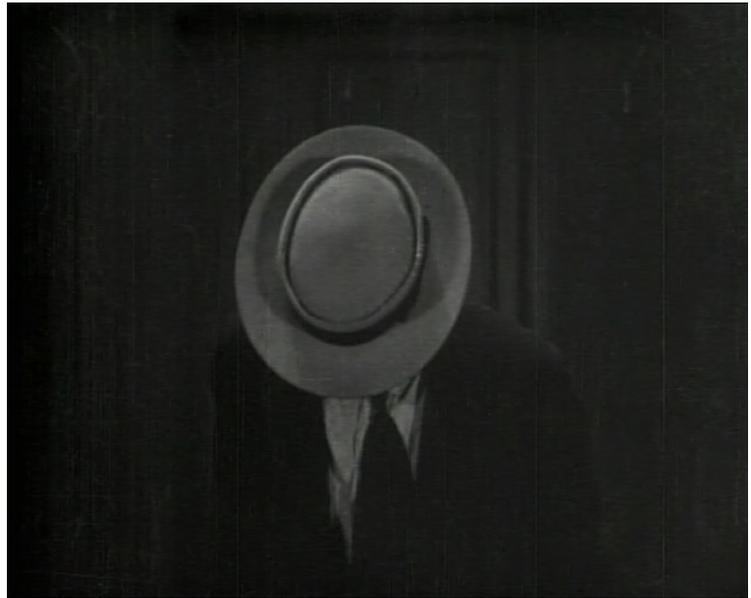


Abb. 10.11: *Balloonatic*

Keatons Erstauftritt in seinem ein Jahr später gedrehten *Spite Marriage* (1929) scheint in der äußeren Anlage so gut wie identisch (Filmbeispiel 10.11). Auch er ist da einer von vielen zuschauenden Rücken, die, aufgereiht wie eine Glotzwand, uns die Sicht auf offenbar Staunenerregendes versperren. Aber gerade der Vergleich mit der *Circus*-Anlage offenbart eine besondere Eigenart optischer Phänomene: Sie sind in ihrer Sinnbildung fortwährend im Fluss. Die Inszenierung muss jedes Mal freisetzen und gewissermaßen die Stromschnelle der Bedeutungen vorübergehend kanalisieren. Und dabei zeigt sich die überragende Größe von Keaton als Regisseur, gelingt ihm in seiner Gaffer-Variante doch ein sogar über das schöne Chaplinsche Paradoxon hinausführender Bedeutungswirbel.

Die Einstellung ist als Rückfahrt angelegt und fängt groß auf der Schauspielerin Dorothy Sebastian an, die das mimit, was sie damals selbst schon fast war: ein Star. Männliche Bewunderer kommen ins Bild und formen bald jene bereits beschriebene Mauer aus Schweigen und Schwärmen. Da taucht am äußersten (Bild-)Rand und somit – wie wir – ausgeschlossen von der Aura der Diva, eine kleine Gestalt auf, in der wir erst im Moment, wo diese sich umdreht, Keaton erkennen. Denn dank identischer Kleidung perfekt kamouffiert, ist unser Held bisher restlos in der Herrenrückenriga aufgegangen. (Keaton gelang es sogar einmal, vor eine Steinmauer zu

⁸³ Auch Hitchcock wusste, wie man den Auftritt eines Stars mit den wesentlicheren Aufgaben der Dramaturgie verbinden konnte. Beim ersten Erscheinen von Gary Grant in *Notorious* wird dieser lange in geheimnisvoller Rückenansicht gezeigt. Wie eine unruhig suchende Magnetnadel oszilliert die Kamera dessen Silhouette entlang. Dadurch verbindet sich die verstohlene Freude, die die Wiedererkennung ihres Idols bei der Fangemeinde auslöst, raffiniert mit dem plotbedingten Geheimnis, das die von Grant verkörperte Person umgibt (Filmbeispiel 10.31, am Schluss dieses Kapitels auf S.425).

Filmbeispiel 10.10: *The Circus*
Abb. 10.12: *Die neue Welt*



treten und dadurch unsichtbar zu werden: zu sehen in *The Balloona-tic*.) Mit seinem weiblichen Idol in unerreichbarer Nähe, nimmt Buster den Hut und geht.

Sogar in der stark gerafften Form der Nacherzählung dürfte klar geworden sein, dass auch in dieser Einstellung die gleiche dialektische Spannung herrscht, die wir in *The Circus* feststellen konnten. Aber diesmal wird sie wesentlich komplexer weiterentwickelt. Mit einer für Keaton bezeichnenden Identitätsübertragung wird das Starimago zunächst an eine weibliche Nebendarstellerin abgetreten. Diese Vertau-



Filmbeispiel 10.11: *Spite Marriage*

schung ist derart radikal inszeniert, dass wir den eigentlichen Star, wenn er auftritt, vollkommen übersehen müssen. Und so kann die Szene zusätzlich mit einer brillanten Pointe auf die eigene Unverkennbarkeit überraschen. Erst als die Rückenansicht aufgehoben wird, setzt sich die Staraura schlagartig frei. Diese energetische Bildpotenzierung fällt aber auf der Erzählebene mit ihrem exakten Gegenpol zusammen, dem der Resignation darüber nämlich, eben dieser Staraura in Gestalt der schönen Diva nicht näher kommen zu können. Anders gesagt: Das Bewusstsein der von Keaton dargestellten Person, eine vollkommen unbedeutende zu sein, manifestiert sich dank einer optisch raffiniert eingefädelten Gleichstellung in exakt dem Moment, da uns bezüglich des Darstellers dieser Person genau das Gegenteil bewusst wird. *Spite Marriage* ist der erste Film, in dem Keaton, nach einem noch zögerlichen Versuch im vorangegangenen Werk *The Cameraman* (1928), damit experimentiert, neben sich eine gleichwertige Protagonistin aufzubauen. Tatsächlich wird sich im Verlauf des Films herausstellen, dass die Buster-Figur das seltsame Vakuum, das ihn in den früheren Filmen umgibt, braucht wie der Fisch das Wasser. In *Spite Marriage* verliert die Figur, konfrontiert mit einer gestisch quicklebendigen Dorothy Sebastian, ihr inneres Gleichgewicht, wird Keaton zum Staunen aller Kenner von einer mittelprächtigen Schauspielerin regelmäßig an die Wand gespielt. Nie wieder in seiner Karriere, über die er bald auch jegliche produktionstechnische Kontrolle verlieren wird, sollte es Keaton gelingen, die alte Balance wiederherzustellen. Die Ironie der Vertauschung des Starstatus ist somit ungewollt auch eine bittere. Man sehe deshalb noch einmal hin: Austretend aus einer anonymisierenden Rückenansicht, verabschiedet sich da einer der größten Meister der Leinwand für immer von uns.

Als Keaton Mitte der sechziger Jahre erneut kurz in der Filmgeschichte auftauchen durfte, und zwar abermals in Rückenansicht, bereitet das Wiedersehen keine ungeteilte Freude. In Samuel Becketts *Film* (1965) schleicht sich ein alt gewordener Keaton an Außen- und Innenmauern entlang nach Hause, und bis auf eine einzige Ausnahme sehen wir ihn dabei immer nur von hinten (Filmbeispiel 10.12). So weit, so typisch. Gewiss, doch unter der linkischen Regie von Alain Schneider und gemäßregelt vom präventösen Minimalismus Becketts – beide verbateten sich jegliche Inszenierungshilfe von Seiten Keatons! – verkümmert das Rückenmotiv zum Pseudomythos. Und der Rest ist ohnehin Kunstgewerbe.



Filmbeispiel 10.12: *Film*

Was erklärt die erstaunliche Polysemie dieser Bildfigur? Ist sie kontextbedingt, und wenn ja, wie genau funktioniert dann diese Beziehung? Wir wollen die Probe aufs Exempel machen und einem einzelnen Rücken zuschauen, dessen Umgebung einem Minimum an Veränderung unterworfen wird und der dennoch eine wahre Flut an Sinnstiftungen freisetzt.

Das *Scénario du film Passion* (1983) von Jean-Luc Godard stellt den filmischen Versuch dar, die Denkprozesse zu rekonstruieren, die zu einem bestimmten Kunstwerk führten; in diesem



Filmbeispiel 10.13: *Scénario du film Passion*

Fall zu Godards eigenem, ein Jahr zuvor entstandenem Film *Passion*. (Der Witz des Titels liegt also darin versteckt, dass hier ein Drehbuch seinem Film nachgereicht wird.) (Filmbeispiel 10.13) Dass Godard sich selbst dabei fortwährend in Rückenposition filmt, hat eine für diesen Regisseur bezeichnende Vorgeschichte. Im Jahr 1961 publizierte François Truffaut eine Liste von Filmregisseuren, die er für besonders intellektuell hielt und welche man an Folgendem erkenne: „[T]hey film moral conflicts between characters who usually speak with their backs turned.“⁸⁴ Die Liste enthielt erwartungsgemäß Namen wie Michelangelo Antonioni und Alain Resnais, aber auch Leichtgewichte wie John Huston. Doch das eigentlich Provozierende war, dass Godards Name fehlte. Dieser reagierte prompt, indem er die ersten Einstellungen seines nächsten Films *Vivre sa vie* (1962), ein Werk mit stark philosophischem Einschlag, als Rückenansichten realisierte. In dem gut zwanzig Jahren später entstehenden *Scénario du film Passion* ist diese Position dann zu einem alles beherrschenden Topos cineastischer Reflexion geworden. Die ursprüngliche Imaginationsarbeit, die in *Passion* (1982) selbst investiert wurde, wird darin rekonstruiert, und zwar primär als optisches Ereignis. Godard selbst sitzt dazu zumeist in der Silhouette einer Rückenposition vor einer (oft) leeren Leinwand und dreht hie und da an Apparaten. Kurzum: Wir schauen dem Meister bei der Arbeit über die Schulter. Manchmal beschleicht einen im Oeuvre

⁸⁴ François Truffaut zit. nach: Richard Brody, *Everything is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*, New York 2008, S. 137

dieses Regisseurs das Gefühl, er selbst ähnele am meisten einer leeren Leinwand, auf die die Zeit unablässig ihre Bilder wirft. („Aber eine mit Empfindung ausgestattete Leinwand, bitte schön“, hätte an dieser Stelle wohl Diderot präzisierend dazwischengerufen.) Aus diesem Grund wohl hat auch bei ihm der *linguistic turn* seine in die Irre führenden Spuren hinterlassen, und so beschreibt Godard seine Situation im Film wie folgt: „Tu te trouve devant l’invisible, l’énorme surface blanche ... la fameuse page blanche de Mallarmé.“ Und übersieht dabei, dass das Medium Film keine entsprechende Leerstelle aufweist. Schon kameratechnisch ist im Film ein leeres Bild ein Ding der Unmöglichkeit. Aber lassen wir das, denn bereits setzt das falsche Bild eine Flut von Metaphern frei, die auch schief Gedachtes wuchtig überspielen: „Je me retrouverais toujours là seul en face de cette pureté, de cette plage sans mer. [...] J’inscris dans la mémoire, [...] parce qu’elle est là, toute blanche [...] comme le linge de Véronique.“ Und mit entsprechender Handgeste fügt er wortspielend und das eigentlich Filmische schon deutlich näher rückend hinzu: „Tu veux re-ce-voir“ (recevoir = empfangen; re-ce-voir = etwas-wieder-sehen). Und so schließt sich der Kreis zur eigenen Rückenposition: „A la télévision [...] les speakers, ils sont jamais devant l’écran. L’image est toujours derrière eux.“ Der Umstand, dass er hier lieber uns als den Bildern den Rücken zukehrt, erweist sich als Akt ebenso paradoxer wie purer Höflichkeit. Aber bereits in einem Interview aus dem Jahr 1968 verriet Godard, das für ihn hinter dieser Haltung noch einiges mehr versteckt liegt:

„Ce que je voulais, c’est passer à l’intérieur de l’image [...], voir l’envers de l’image. La voir par-derrière, comme si l’on était derrière l’écran et non devant. Au lieu d’être derrière le véritable écran, on était derrière l’image et devant l’écran. Ou plutôt: à l’intérieur de l’image.“⁸⁵

Wir haben die Imago eines denkenden Rückens soeben bei Buster Keaton kennen gelernt. Auch bei ihm ist die Tatsache, dass er sich vom Publikum abwendet, oft ein Reflexionshinweis. Und wir sahen bereits, wie hier der Vorgang klar zweierlei indiziert: Entweder befindet sich der Held in einer kniffligen Lage, oder die Position des Spielleiters wird auf eine Art Metaebene reflektiert. Es wird wenig verwundern, dass Godard vor allem den zweiten Typus bevorzugt und radikalisiert. Dabei lassen sich in dem kaum je sich ändernden Grundarrangement seines 54 Minuten dauernden *Scénario du film Passion* dennoch nicht weniger als 15 Bedeutungsvarianten seiner eigenen Rückenfigur feststellen. Wir wollen sie kurz einzeln freilegen.

Zum einen ist die Position vor der Leinwand eine der Evokation (1). Bilder werden heraufbeschworen, Einfälle visualisiert, kurz, ein Denken in und über Bilder findet in der gewählten Haltung seine physische Entsprechung. Zugleich aber ist die Anlage Gedächtnisstätte (2). Dort wo die Erinnerungen erscheinen – für Godard ein fast sakraler Ort der Trauer –, setzt sich diese in sich gewandte Figur zu Füßen einer Leinwand. Noch in einer weiteren Hinsicht ist hier ein Zurückblicken inszeniert als ein Zurückschauen (3), nämlich auf eine bereits abgeschlossene Filmarbeit. Dort wirkt der Mann wie Orpheus, der die Toten erneut ins Leben lockt (4). Aber anders als jener mythologische Sänger wendet sich Godard dem Schattenreich zu. Denn er ist zugleich Charon (5), wie eine wunderbare Doppelkopierung zeigt: Zu einem einfachen *over-the-shoulder* auf den Auto fahrenden Hauptdarsteller Jerzy Radziwilowicz wird Godards Rückensilhouette geblendet. Dies lässt den Regisseur wie einen Lotsen oder Fährmann erscheinen: „Moi qui suis avec lui à l’avant de la voiture, le co-pilote.“ Zugleich ist dieser Jerzy Godards Alter Ego: „Tu joues à saute-mouton avec toi-même.“ Über das Rückenscharnier verdoppelt sich die Identität (6), „l’écho de l’image“. Und Godard übersteigert die Spiegelung noch mit blasphemischem Vergnügen. Seines sei das Bild des christlichen Halbgottes (7) und diese Leinwand das Schweiß Tuch der Veronika. Wie ein Priester zum hohen Amt (8) scheint hier manchmal einer an-

⁸⁵ In: Alan Bergala (Hg.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Bd. 1, Paris 1998, S. 322

getreten, den Rücken gebeugt wie ein Betender. Zugleich aber ist dies die Position einer quasi-göttlichen Überwachungsinstanz (9), Olymp einer alles steuernden, alles überwachenden Zentrale. Zugleich sitzt er den Bildern auf Du und Du gegenüber (10). Manchmal steht er auf, um die Gestalten der Leinwand förmlich zu umarmen, nützt seine fast aufs Zweidimensionale geschrumpfte Figur, um in den Film hineinzufassen (11); eine Simulation zwangsläufig, die zugleich bewusst macht, wie einsam dieser Rückenmensch dort vorne ist (12). Dann wieder sitzt er wartend, wie ein Angler am Teich (13): ‚re-ce-voir‘ ein Bildreservoir. Dann wieder beschreibt er mit ausladenden Armbewegungen das weiße Tuch, als wäre es ein auf Beschriftung angelegtes Blatt (14). Nicht zuletzt ist er, ganz unliterarisch, Stellvertreter des Zuschauers (15). Und wie das Kapitel 20 in diesem Buch noch detailliert zeigen wird, spiegelt sich Godard in den Bildern von *Passion* wie in einer Autobiographie (16).

Dieser erstaunliche Reichtum an Aussagen – und das ist wesentlich – wird nicht durch ein ebenso reiches Angebot an szenischen Auflösungen erreicht, sondern durch das exakte Gegenteil davon, durch ‚eintönige‘ Bildkonstellationen einer von uns abgewandten Person vor einer zumeist leeren Leinwand. Die Grundkonstellation reicht vollkommen aus, sie braucht jeweils nur minimale Andeutungen, und schon klettert der Efeu der Bedeutungen an der Rückenwand empor.

10.6 Hitchcocks Strategie der Umwertungen

Du sagst, es geht um die Klarheit der Worte,
wir dagegen nehmen uns die Finsternis der Taten zum Vorbild.
*Francesco Petrarca*⁸⁶

Nun ist *Lifeboat* zur Überprüfung des bisher Gesagten nicht zuletzt deshalb besonders geeignet, weil Hitchcock hier für die Rückenansichten eine spezifische Strategie entwickelt, die den ganzen Film prägt und seine Aussage weitgehend bestimmt – dies obwohl es nur dreizehn solcher Einstellungen gibt. Um zu gewährleisten, dass die äußerst geringe Anzahl diese Aufgabe auch wirklich zu bewältigen imstande ist, wird erst einmal verhindert, dass irgendetwas in der filmischen Auflösung sie in ihrer Intensität beeinträchtigen könnte. Auch aus diesem Grund schließt Hitchcock die Einstellungsvariante des *over-the-shoulder* nahezu vollständig aus der szenischen Auflösung aus, was ein in seiner Radikalität nicht zu unterschätzender Schritt ist, häuft sich doch auch sonst in seinem Werk dieses Stereotyp wie Sand am Meer. Aber hier galt es, sich den Rücken frei zu hal-



Filmbeispiel 10.14: *Lifeboat*

⁸⁶ Francesco Petrarca, *Das einsame Leben (De vita solitaria)*, aus dem Italienischen von Friederike Hausmann, Stuttgart 2004, Buch 1, Kap. 8, S. 116

ten für Unverbrauchtes. Um die Übersicht zu erleichtern, habe ich die im Folgenden analysierten Einstellungen in einer Tabelle zusammengefasst.

Inmitten von Treibgut, das von einem torpedierten Passagierschiff stammt und sich im Ozean zerstreut, erscheint der Rücken eines toten deutschen Soldaten (Filmbeispiel 10.14). Er ist der erste Mensch in diesem Film, und dass er von uns abgewendet auftaucht, wird sich als programmatisch herausstellen. Doch für den Moment genügen folgende Beobachtungen: Der knapp an der Wasseroberfläche treibende Körper ähnelt einem soeben aufgetauchten U-Boot, zumal auf der Balgform seiner Rettungsweste groß die Schiffsnummer U78 zu lesen ist. Diese Analogiebildung, die für optische Sinnstiftungen so typisch ist, erzeugt hier einen Sarkasmus, der seine Fortsetzung in der Haltung findet, die die Leiche einnimmt: Die Arme haben sich nach vorne gestreckt, sodass es von der erhöhten Kameraposition aus so aussieht, als würde sich der Mann noch im Tod ergeben.⁸⁷ Damit ist neben der Analogie bereits ein zweites Prinzip visueller Sinnstiftung aktiviert, die Mehrdeutigkeit nämlich, die entstehen kann, sobald ein an sich dreidimensionaler Vorgang in die Zweidimensionalität des Bildes projiziert wird. Dabei wird der auf dem Wasser treibende Mann durch die über ihm hängende Kamera aus der Eindeutigkeit seiner horizontalen Position gelöst, denn er nimmt auf der Leinwand eine vertikale ein. Der Umstand

	Bezug zu den anderen Rückeneinstellungen	Ortung	Beteiligte Personen
1	10	Seitenneutral	Nazi I
2	3, 6, 10, 12	Seitenneutral	Krankenschwester
3	12	„Backbord“	Krankenschwester
4		Seitenneutral	Gruppe versus Schwarzer
5	8, 9, 11	Seitenneutral	Schwarzer
6	4, 7, 12	Seitenneutral	Schwarzer, Nazi II, Krankenschwester
7		Seitenneutral	Krankenschwester
8	5, 11	Steuerbord	Schwarzer
9		Backbord	Schwarzer, Nazi II, Krankenschwester
10	1, 9	Seitenneutral	Krankenschwester, Nazi III
11		Seitenneutral	<i>Die Peripetie zur Katharsis</i>
12		Steuerbord	Nazi III
13	3	Steuerbord	Krankenschwester, Nazi III

verleiht seiner Haltung eine Doppeldeutigkeit: Neben der eines Treibenden zeigt sich einer, der sich mit erhobenen Händen ergibt. Wenn die Kamera dann hinaus auf den endlosen Ozean schwenkt, werden beide Pointen sogar noch um eine weitere, abermals doppelsinnige, Ironie bereichert. Denn nicht nur erweist sich der ‚Feind‘, dem die Leiche sich zu ergeben scheint, als eine Ansammlung von schwimmendem Müll, nein, der Schwenk auf das, was vor dem wie ein U-Boot aufgetauchten Soldaten liegt, erinnert uns zugleich daran, dass dieser gar nichts mehr zu erspähen hat; seine Fahrt ist endgültig zu Ende. Damit sind in das Sich-Überlagern der Bedeutungsschichten zwei weitere (nicht weniger ambivalente) Sinnstifter in dieser einen Rückenansicht aktiviert. Sie werden die weitere Thematik des Films bestimmen: die Unsichtbarkeit des Todes und die Unwägbarkeit der Zukunft.

⁸⁷ The *master of suspense* liebte Überraschungen nicht besonders, und deshalb 'verriet' er den Sieg über die Nazis bereits zu Beginn dieses noch während des Zweiten Weltkriegs gedrehten Films. Das 'Wie' hat ihn immer viel mehr interessiert als das 'Ob'.

Wie überraschend der Bedeutungsgehalt dieser Körperposition von einem Augenblick zum nächsten differieren kann, zeigt sich keine acht Minuten später, als erneut eine Rückenansicht eine für diesen Film zentrale, aber zu der vorangegangenen in eklatantem Widerspruch stehende Sinnebene freilegt: die der Solidarität und der Selbstlosigkeit. Diese Aussageverschiebung kommt folgendermaßen zustande: Nur wenige Schiffbrüchige haben sich in einem Rettungsboot zusammengefunden. Einer von ihnen ist schwer verletzt. Eine Krankenschwester versorgt



Filmbeispiel 10.15: *Lifeboat*

ihn notdürftig. Der Hilfsakt wird durch drei von der Kamera abgewandte Figuren unserem Blick entzogen (Filmbeispiel 10.15). Die Haltung der in ihre Tätigkeit Versunkenen bildet also zugleich eine auf uns zielende Art von Voyeursbremse. Später, als das Bein des Unglücklichen amputiert werden muss, verstärkt sich diese Wand aus Rücken noch in ihrer Funktion als Sichtschutz für uns, muss doch sogar eine zynische Journalistin, die Teil dieses Menschenparavents ist, ob dem chirurgischen Eingriff wegschauen. In der temporären Anonymität dieser Aktion deuten nur gestische Echos auf die eigentliche Hilfeleistung hin, die dadurch, dass man sie nicht (vor)zeigt, zugleich in ihrer Selbstverständlichkeit betont wird. Der Rücken, eben noch eine Blindmauer des Todes und des Untergangs, ist zum Paravent der Solidarität und Selbstlosigkeit geworden.

Als wäre er ein cineastischer Hegelianer⁸⁸, bietet Hitchcock als nächstes die Synthese der beiden Antagonismen an. Denn in der dritten Rückenansicht (Filmbeispiel 10.16) – sie tritt nach gut zehn Minuten Spieldauer ein – verbinden sich die bisherigen Elemente zu einer ersten ausgesprochen widersprüchlichen Einheit: Die Geste des Helfens und die des Todes fallen in eins, als sich die Krankenschwester über ein aus dem Meer gerettetes Baby beugt und vergeblich um dessen Überleben bemüht ist. Gerade diese Dia-



Filmbeispiel 10.16: *Lifeboat*

⁸⁸ „[T]he great German philosopher G.W.F. Hegel might well have selected cinematic art as the crowning art in his dialectical ladder of aesthetics, had this mode of artistic creation been known to him.“ Kevin L. Stoehr, ‚Introduction: Integrating Images and Ideas‘ in: ders. (Hrg.), *Film and Knowledge. Essays on the Integration of Images and Ideas*, London 2002, S. 1–16, hier S. 16

lektik in sich konträrer Aussagen wird Hitchcock zum Kern des Dramas entwickeln. Denn die Beinoperation, von der bereits die Rede war, wird nicht wie erwartet von der Krankenschwester ausgeführt, sondern ausgerechnet von einem später zu den Schiffbrüchigen stoßenden Nazi-Offizier, der im zivilen Leben Arzt ist. Nanu, werden Sie fragen, ein selbstloser Faschist? Mitnichten. Der Kerl beabsichtigt mit seinem lebensrettenden Eingriff nicht nur Eindruck und Dankbarkeit zu schinden, er hat zudem bereits mitbekommen, dass der Kranke, obwohl US-Bürger, deutschstämmig ist.⁸⁹ Als dieser sich dann aber seiner völkischen Blutsbande als nicht würdig erweist, wird der gleiche Herrenmensch nicht davor zurückschrecken, Euthanasie zu verüben. Als die anderen Bootsinsassen dies, mitsamt einigen anderen Delikatessen im Charakterbild des Mannes, herausbekommen, erfasst sie eine derartige Wut, dass sie den Wehrmachtsoffizier kurzerhand erschlagen. Dieser Mord findet an exakt der gleichen Stelle statt wie dessen lebensrettender medizinischer Eingriff, backbord und linkskadrig. Und wiederum ist der eigentliche Akt hinter einem Wall aus Rücken unseren Blicken entzogen. Wohl aus Angst davor, der eine oder andere Zuschauer könnte die subtile Ironie übersehen, lässt Hitchcock den Tötungsakt ausgerechnet von der Krankenschwester beginnen. Der rettende Faschist, die tötende Krankenschwester – eine richtige Rochade wird da inszeniert. Als wäre damit der Eindeutigkeit noch immer nicht genüge getan, lässt der Regisseur den fatalen, zum Tod des Nazi-Offiziers führenden Schlag mit eben jenem Schuh ausführen, der durch die Amputation in der früheren Szene überflüssig geworden ist (Filmbeispiel 10.17).



Filmbeispiel 10.17: *Lifeboat*

Damit scheint ein erster Entwicklungsbogen vollendet, denn umgehend übernimmt die Ambivalenz erneut die optische Führung. Sobald die Bluttat geschehen ist und die meisten Beteiligten sich wieder umdrehen, erweitert sich der Bildausschnitt, fügt von links den Rücken eines Nichtbeteiligten ins Ensemble und eröffnet damit zugleich den nächsten Entwicklungsbogen.

Der ins Bild geschobene Rücken gehört dem einzigen Afroamerikaner an Bord und markiert dessen Einspruch gegen das soeben Geschehene.⁹⁰ Sein schweigender Protest ist nicht nur deshalb interessant, weil ausgerechnet ein Schwarzer gegen den Tod eines Rassisten opponiert. Nein, Hitchcock führt mit ihm vor allem ein kühnes Experiment in rein visueller Bedeutungsproduktion durch.

⁸⁹ Dieser Umstand, obwohl den alliierten Schiffbrüchigen kaum bewusst, verstärkt indirekt das Thema der Selbstlosigkeit.

⁹⁰ Zudem besetzte Hitchcock diese Rolle mit Canada Lee, der wegen seines unerschrockenen Einsatzes in der Civil-Rights-Bewegung bekannt geworden war. Siehe: Mona Z. Smith, *Becoming Something. The Story of Canada Lee: The Untold Tragedy of the Great Black Actor, Activist, and Athlete*, London 2004

Abgewendet aufs Meer schauen – diese Chiffre für die Unwägbarkeit des Kommenden war, wenn auch sarkastisch gebrochen, bereits mit dem toten deutschen Matrosen aktiviert worden. Eine Viertelstunde später wird sie wieder aufgenommen und nun entwickelt. Ein Teil der Bootsinsassen blickt ratlos zum Horizont (Filmbeispiel 10.18). Rückenansichten, vor Raumfluchten in Stellung gebracht, betonen in ihrer umweltbezogenen Ausrichtung die Unwägbarkeit des vor ihnen liegenden Weges.



Filmbeispiel 10.18: *Lifeboat*

Und dabei ist es interessanterweise egal, ob die Personen sitzen, stehen, zögern oder mehr oder weniger entschlossen nach vorne gehen. Das jeweilige Heraustreten einer oder mehrerer Bedeutungen aus dem latenten Sinnpotential geschieht also primär über die Kontextualisierung. Dass die Sachlage noch zusätzlich über den Dialog geklärt wird, ist streng genommen überflüssig. Denn dass die Schiffbrüchigen nicht wissen, wohin sie steuern, versteht sich, auch ohne dass es gesagt werden müsste, von selbst. In diesem kollektiven Zustand ratloser Erwartung tritt erneut der Afroamerikaner auf.



Filmbeispiel 10.19: *Lifeboat*

Obwohl ganz am Bildrand geschoben, wird er mittels eines in der klassischen *Découpage* ungewöhnlichen Profilansicht deutlich in Opposition zu den Rückenansichten der anderen gesetzt.⁹¹ Der Psalm aus seinem Mund spricht von Zuversicht und adelt ihn symbolisch zum Steuermann der Gruppe. Dass er die Rolle des seelischen Steuermannes nun tatsächlich innehat, wird in zwei kurzen Sequenzen gezeigt, die diesmal ohne jegliche Dialoghilfe auskommen.

Obwohl nach einer halben Stunde Spieldauer die Richtung, in die das Boot steuern soll, immer noch nicht klar ist, hissen die Schiffbrüchigen auf gut Glück das zerfetzte Segel (Filmbeispiel 10.19). Die Szene wird vom Heck des Bootes aus fotografiert, sodass wieder alle in Rückenansicht erscheinen. Das Unwägbar schält sich wie ein Reflex aus dem latenten Bedeutungsschatz dieses Einstellungstypus heraus, zumal die Rundung der Rücken in Analogie zum geblähten Segel die Willkürlichkeit der angesteuerten Fahrtrichtung, das Unwägbar eben, noch betont, denn diese ‚Rückensegel‘ weisen genau genommen in die entgegengesetzte Richtung. Dies fällt umso mehr ins Gewicht, als der im Vordergrund dominierende, die Mitte des Bildausschnittes besetzende Rücken des schwarzen Mannes durch den Einsatz eines Weitwinkelobjektives noch zusätzlich derart massiert wird, als würde ihm ein geheimer Gegenwind entgegenbrausen. Es wirkt wie ein Einspruch, der mehr eine Ahnung ist, als dass er sich argumentativ artikulieren könnte. Unsicherheit, Zuversicht und Vorgefühl werden wiederum mit ein und derselben Position erzeugt. Dabei sind die Haltungen, die den Solisten und den Chor der Figuren bis zur Opposition voneinander unterscheiden – und das ist das Erstaunliche –, äußerlich *absolut identisch*, wobei die genaue Positionierung des Afroamerikaners die Komplexität der Anlage noch erhöht. Denn wer da so schweigend gegen den gewählten Kurs Einspruch erhebt, ist vom Regisseur eindeutig in die Position eines (jetzt realen) Steuermannes gerückt worden. Daraus zieht Hitchcock eine kühne Konsequenz.

Während der Beinamputation muss jemand abgestellt werden, um das Boot zu steuern. Denn das Meer ist wild und die Aufgabe nicht leicht. Der Kampf, den die als Steuermann ausgewählte Person dann mit den Elementen führt, wird in einer Serie von Vorderansichten gezeigt (Filmbeispiel 10.20). Den entsprechenden Gegenschuss bildet eine Halbtotale: Während links im Bild hinter dem Menschenparavent die Operation stattfindet, zeigt die rechte Bildhälfte den Schwarzen, gleichfalls in Rückenansicht. Bewegunglos steht er da, während seine Hand auf einem metallenen Gegenstand in der Mitte des Bildes ruht, der wie der Griff eines Ruders aussieht. Wären da nicht die Einstellungen auf den eigentlichen Steu-



Filmbeispiel 10.20: *Lifeboat*

⁹¹ Auch hier wird also das Feld möglicher Bedeutungen von einer bestimmten Positionierung eingekreist. Aber aus stilistischen Gründen werden wir, damit wir uns nicht dauernd wiederholen müssen, ab jetzt die Kontextabhängigkeit der jeweiligen visuellen Sinnstiftung voraussetzen.

ermann, man würde schwören, der Afroamerikaner habe diese Aufgabe übernommen. In einer Parallelmontage stellt Hitchcock nun beide Lenker einander gegenüber: Im Kontrast zu dem wirklichen, jedoch arg malträtierten Steuermann steht der wahre, für die seelische Lenkung zuständige wie ein Fels in der Brandung.

Fünf der insgesamt dreizehn Rückenansichten sind dem schwarzen Steuermann gewidmet, vier davon haben wir analysiert, eine letzte gilt es noch zu betrachten (Filmbeispiel 10.21). Sie enthält erneut eine überraschende Variante auf das in den Rückenansichten dieser Figur vorzugsweise hervortretende Thema des Kurshaltens.

Der Nazi-Offizier konnte die Herrschaft an Bord auch deshalb so rasch an sich reißen, weil er, im Gegensatz zu allen anderen, bezüglich der Fahrtrichtung Bescheid weiß. Dazu besteht auch aller Anlass, kann er doch insgeheim einen Mini-Kompass konsultieren. Als die Insassen Verdacht zu schöpfen beginnen und dem Afroamerikaner, als ehemaligen Taschendieb, daraufhin förmlich den Auftrag erteilen, den Herrn zu filzen, lässt dieser sich der Länge nach auf den schlafenden deutschen Kapitän fallen. Die sich daraus ergebende Rückenansicht wird auch dann noch beibehalten, als er wieder aufsteht. In einer Zufahrt auf seine Hand (die in nuce die zwei Jahre später gedrehte berühmte Kraneinstellung auf Ingrid Bergmans Hand in *Notorious* vorwegnimmt – Filmbeispiel 10.22) zeigt sich, dass er den Gegner nicht getötet, sondern ihm lediglich etwas entwendet hat. Erst als sich am Ende der Zufahrt die Hand kurz öffnet, wird der kleine Kompass sichtbar. Der Afroamerikaner hat damit nicht nur moralisch die Lenkung des Schiffes übernommen.

Aber der wortkarge Schwarze ist, trotz seiner zentralen Rolle in Hitchcocks Strategie der optischen Bedeutungsverschiebungen, nicht der einzige Joker im Spiel. Ebenso wichtig ist eine zweite Person, an der die Polyvalenz des filmischen Rückenschusses für die komplexe Sinnstiftung in *Lifeboat* demonstriert wird: die



Filmbeispiel 10.21: *Lifeboat*



Filmbeispiel 10.22: *Notorious*



Filmbeispiel 10.23: *Lifeboat*

Krankenschwester. Wir haben bereits gesehen, dass ihr Auftreten in diesem Einstellungstypus vordringlich die Bedeutungsfelder Hilfe, Tod und Kaschierung mobilisiert. In ihrem Fall nun arbeitet Hitchcock mit der Möglichkeit einer (entsprechend dramatisch inszenierten und umschlagartig sich ereignenden) Umgewichtung innerhalb dieses mehrpoligen Sinnmusters. Indem die Frau den Mord am Nazi-Offizier auslöst, wird die Lebenretterin zur Initiantin des Todes. Diese als Fehltritt gedeutete Werteverchiebung kann, formal gesprochen, nur durch eine entsprechende Zurücknahme innerhalb des gleichen Sinnfeldes wieder aufgehoben werden. Das klingt abstrakter, als es dann im Film realisiert und auf geradezu schlichte Art und Weise veranschaulicht wird.

Und so sieht die Szene der inneren Umkehr aus, bei der ihre Rückenansicht die Achse der mentalen Kehrtwende bildet (Filmbeispiel 10.23): Da scheint Rettung für die Schiffbrüchigen im Anzug, doch was da naht, entpuppt sich leider als deutschen Schiffes. Eines seiner Ruderboten kommt bereits näher, als aus heiterem Himmel ein Projektil neben ihm explodiert. Und exakt in dem Moment schiebt sich in einer Einstellung, die bis dahin ohne Figuren im Vordergrund auskam, die Gestalt der Krankenschwester wie von Geisterhand geführt ins Bild. Von uns abgewendet, blickt sie aufs Geschehen. Gewiss, die ganze Kampfszene ist äußerlich eindeutig die spektakulärste im Film, aber seltsamerweise zugleich seine verinnerlichteste, findet hier doch die eigentliche Katharsis der Beteiligten statt, und nicht nur die der Krankenschwester. Auch dieses formale Paradoxon ist wieder mit großer Virtuosität inszeniert. Wir wissen bereits, dass *Lifeboat* gegen

das im Mainstreamkino so hemmungslos beliebte *over-the-shoulder*-Kadrieren eine Hemmschwelle eingebaut bekam. Nun ist es an der Zeit, darauf hinzuweisen, dass auch des Meisters liebstes Kind, die Subjektive, in der szenischen Auflösung starken Restriktionen unterworfen wurde. Sie bleibt nach Möglichkeit ausgespart, um erst in dieser zentralen Szene mit umso orgiastischerer Gewalt freigesetzt zu werden. Die



Filmbeispiel 10.24: *Lifeboat*

knappe Sequenz enthält nicht weniger als 26 Umschnitte in die Subjektive.

Aber damit dieser Bildersog zugleich für psychische Prozesse durchsichtig wird, hat Hitchcock ihn rigide strukturiert. Formal steht der Montagewirbel still: Während sonst in diesem Film viel Einfallsreichtum darauf verwendet wird, die szenische Auflösung so vielfältig wie nur möglich zu gestalten, besteht diese ganze optische Flutwelle im Kern aus gerade mal zwei Einstellungstypen, zwischen denen beharrlich hin und her geschnitten wird: aus einem frontal fotografierten Gruppenbild, das die Subjektive personell verankert, und, als dessen Gegenschuss, aus jener Subjektiven selbst, die als Blick über den Rand des Bootes auf die kriegsmaritimen Ereignisse gerichtet ist (Filmbeispiel 10.24). Der katharsische Moment, die Peripetie der inneren Umkehr, materialisiert sich dabei als einfacher Achsenwechsel (siehe Filmbeispiel 10.23). Er wird über zwei Rückenansichten vollzogen, die, während dieser Einstellungstypus eine Zeit lang behutsam ausgespart bleibt, bei der 180°-Wendung eindeutig als Scharnier fungieren. Die Subjektiven werden davon in zwei Blöcke geteilt, und zwar in jene, die den Blick über den Bug hinweg richten, und jene, die anschließend über das Heck des Schiffes geworfen werden. So wird die dramaturgische Wende als eine filmtechnische inszeniert: Die Katharsis ereignet sich mittels Achsen Spiegelung (siehe Abb. 10.13, das Schema der Kamerapositionen).

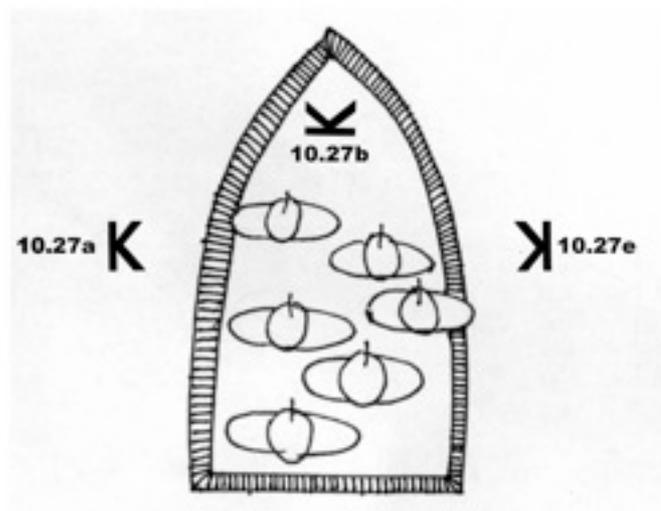


Abb. 10.13

Als die Meereswellen das torpedierte deutsche Schiff am Ende verschlucken, schließt auch diese Sequenz, und zwar mit einer dritten Rückenansicht. Sie fungiert erneut als Vision des unsichtbaren Todes, der Trauer gar, und ist damit optisch sowohl mit derjenigen in der Säuglingssequenz wie auch mit den zwei anderen, in sich widersprüchlichen Rückenansichten verbunden, die im Zusammenhang mit dem Nazi-Offizier zuerst Lebensrettendes, dann Tödliches in sich bargen. Und tatsächlich wird in der anschließenden Rettung eines jungen deutschen Soldaten die zentrale Verfehlung der Protagonisten, ganz der Katharsis entsprechend, zurückgenommen. Da es ironischerweise gerade die Krankenschwester war, an der das todbringende Vergehen dingfest gemacht wurde, ist es nun sie, die sich im Namen der Feindesliebe, um Leben zu retten, über den Gegner beugt. Wiederum ist es ihre Rückenansicht, die in einem Fazit, in einer Bündelung der ihr innewohnenden Widersprüche, Sinn stiftend die Moral der Geschichte herausfiltert und auf den Punkt bringt:

Menschlichkeit funktioniert nur ohne Ansehen der Person (Filmbeispiel 10.25). Diese Rückenansicht dehnt den ihr immanenten Gleichheitsanspruch gerade dadurch auf den deutschen Matrosen aus, dass sie diesen vollständig abdeckt.

Als Trost für unsere semiologischen Freunde hat Hitchcock noch eine kleine Zeichensprachliche Nachricht in die Einstellung eingeschmuggelt. Vergleicht man diese dreizehnte Rückenansicht mit der zweiten, bemerkt man, dass das Haar der Frau jetzt frei auf ihre Schultern fällt. Das hat weniger mit der Anstrengung ihres Berufes zu tun als vielmehr damit, dass die Dame jetzt verliebt ist. Aber auch die an sich richtige Erkenntnis, dass gelebte Sexualität der Frisur abträglich ist, ist diesmal nicht gemeint. Vielmehr wird eine alte Bildkonvention bemüht, die die Haare (und zumeist auch die Kleidung) von Frauen, sobald sie von der Liebe gekostet haben, in befreiter Unordnung zeigt. Im vorliegenden Fall kommt das so: Etwa gegen Mitte des Films setzt sich die Krankenschwester ans Heck des Bootes



Filmbeispiel 10.25: *Lifeboat*



Filmbeispiel 10.26: *Lifeboat*

und beichtet dort einem der Männer eine unglückliche Affäre. Aus Scham hat sie sich dabei sowohl von ihm wie von uns abgewendet (Filmbeispiel 10.26). Dabei verliebt sie sich unsterblich in ihren unfreiwilligen Beichtvater, der als eine der ersten Taten der Verliebtheit seinerseits die Frau auffordert, doch ihre Frisur zu lockern, was nach einer unter einem Segelfetzen verbrachten gemeinsamen Nacht auch geschieht. Übrigens findet das Rückenmotiv der Kaschierung hier eine unerwartete Variante, in dem wir in ihrer Liebesbeichte schüchtern Intimes vernehmen. Dagegen hat Hitchcock perfiderweise die Jovialität des Nazi-Offiziers gesetzt, dessen Gesicht als einziges mit einer Großaufnahme bedacht wird, allerdings mittels Weitwinkel zum Fürchten aufgeblasen. (Auch so gesehen bietet der Rücken in diesem Film das humanere Antlitz der Menschheit.) Bedenkt man die parabelhafte Anlage des Plots, lässt sich diese Aussage noch zuspitzen. Bei der narrativen Konfrontation zwischen Diktatur und Demokratie scheint Letztere zunächst die unterlegene Position einzunehmen, bis sich zeigt, dass in der Schwäche die wahre Stärke liegt, dass gegen Toleranz und gemeinsame Entscheidungsfindung auf Dauer kein faschistisches Kraut gewachsen ist. Auch hier wieder bündelt die Rückenansicht optisch all diese Tugenden in der gleichmacherischen Wendung hin zur (temporären) Anonymität einzelner Allierter. Bezeichnend für die damalige Radikalität von Hitchcocks politischer Haltung ist die Tatsache, dass sich jene Bootsinsassen, die am meisten in diese schwache, verletzte Position versetzt werden, als die eigentlichen Bannerträger der Demokratie herausstellen.

Wer Hitchcocks Werk genau kennt, den sollte eigentlich nicht wundern, dass *Lifeboat* insgeheim eine Paraphrase auf einen anderen Film ist⁹², nämlich Frank Lloyds höchst erfolgreiche Verfilmung von *The Mutiny on the Bounty* aus dem Jahr 1935, auf die Hitchcock in seinen Texten gern zu sprechen kam, ohne allerdings den Bezug zwischen den beiden Filmen aufzudecken.⁹³ Die Meuterei, die dem Stoff seinen Titel gab, bricht dort aus, weil sich der Kapitän als rücksichtsloser Diktator herausstellt. So spiegelt die Machtstruktur an Bord der *Bounty*, ähnlich wie wir es bereits in *Lifeboat* gesehen haben, in nuce ein staatliches Gefüge und bildet eine Meuterei die maritime Variante einer mit Gewalt eingeforderten Volksherrschaft. Nach dieser Revolution auf hoher See wird der despotische Kapitän Bligh in einem Bötchen mit einigen Getreuen ausgesetzt. Da das Festland eine wochenlange Reise entfernt liegt, haben diese kaum eine Überlebenschance. Doch dann zeigt sich, dass die Blighsche Diktatur in Krisenfällen exakt die richtige Regierungsform abgibt. Denn gerettet werden die Verbannten nur, weil der Mann unwidersprochen befiehlt. Und nicht nur das: Während alle anderen bald jede Hoffnung fahren lassen und in Apathie und Erschöpfung versinken, verfügt Bligh bis zuletzt über die Kraft und die Fähigkeiten eines Übermenschen. Und spätestens da liegt der Punkt, wo die Rettungsbootepisode aus *The Mutiny on the Bounty* ein politisches Scharnier mit *Lifeboat* bildet. Denn wie Lloyds Film nachgerade mustergültig zeigt, hängt der Erfolg einer Führungsgestalt entscheidend von der Extremsituation ab, in der sich Menschen befinden. Während Kapitän Bligh auf dem Mutterschiff als sadistischer Neurotiker vorgeführt wird, sind es an Bord des kleinen Kahns die exakt gleichen Charaktereigenschaften, die ihn beinahe zu einem Heiligen machen: Nur er kann im Sturm das Steuer halten,

⁹² Die ausgefuchste Zitattechnik des Meisters bleibt in der ihm gewidmeten wuchernden Literatur seltsamerweise meist unbeachtet. Dabei gibt es auffallende Parallelen zwischen Orson Welles' *Touch of Evil* (1958) und *Psycho* (1960). Letzterer zeugt zudem von einer intensiven Auseinandersetzung mit King Viders *The Crowd* (1928). Die berühmte Anfangsfahrt durch die Wohnung in *Rear Window* (1954) ist eindeutig inspiriert von entsprechenden ‚Erklärungsfahrten‘ in Joe Mays *Asphalt* (1929) und Jean Renoirs *La grande illusion* (1937). Und *Foreign Correspondent* (1940) zeugt von einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Werk Frank Capras, während in einer Szene Weswolod Pudowkins *Konets Sankt-Peterburga/Die letzten Tage von Sankt Petersburg* (1927) parodiert wird. Die Liste ließe sich problemlos fortsetzen.

⁹³ Siehe: Sidney Gottlieb (Hrg.), *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*, London 1995, S. 236–37, 264 und 272

nur er erkennt die richtige Route, nur er verleiht den Männern Mut und Durchhaltevermögen, ja nur er ist, wie sich in einer aufschlussreichen Episode zeigt, das soziale Gewissen der Gruppe. Hitchcocks Plädoyer für die Demokratie findet demnach in einer szenischen Konstellation statt, die mit einer gewissen Zwangsläufigkeit in die genau entgegengesetzte Richtung zielt. Ich möchte kurz zeigen, dass sich die Umwertung einer politischen Zwangsläufigkeit in *Lifeboat* tatsächlich zentraler Elemente dieser an sich gerade mal fünf Minuten dauernden *Bounty*-Sequenz bedient und jene Elemente offensichtlich bewusst als Gegenfolie ausgewählt wurden.



Filmbeispiel 10.27: *The Mutiny on the Bounty*

Hier wie dort kommt es zu einer Verdoppelung des Steuermanns, indem in beiden Filmen hinter dem dazu angestellten der ‚wahre‘ Lenker in Erscheinung tritt (Filmbeispiel 10.27 und zum Vergleich aus *Lifeboat*, siehe Filmbeispiel 10.20). Doch während es bei Lloyd der ohnehin an diktatorische Macht gewöhnte Bligh ist, übernimmt bei Hitchcock, wie wir gesehen haben, das gesellschaftlich schwächste Glied in der Kette, nämlich der Afroamerikaner, das Steuer. Wie der faschistische Offizier in *Lifeboat* betätigt sich Bligh als Arzt und zeigt sich dabei ebenfalls von einer unerwartet humanen Seite, indem er nämlich das Blut eines gefangenen Seevogels einem Kranken zur Kräftigung verordnet: „Share and share alike, lads. The blood for the sick.“ Eine entscheidende Wende erreicht die Hitchcocksche Fassung, als die Mitinsassen entdecken, dass der deutsche Übermensch sein erstaunliches Wissen über die Route einem versteckten Kompass verdankt. Obwohl der entsprechende Umstand in Lloyds Film keine Aufklärung erlebt, muss auch Superman Bligh über ebenso präzise wie unsichtbar bleibende Navigationsinstrumen-

te verfügen, ist er doch fähig, in seinen Tagebucheinträgen jedes Mal die exakte Position des Schiffchens anzugeben, so zum Beispiel: „Lat 13°32’S. Long 35°19W“.

In *The Mutiny on the Bounty* werden Rückenansichten nicht nur während der Episode im Rettungsboot konsequent ausgespart. Mit ungewöhnlicher Beharrlichkeit richtet der Regisseur seine Schauspieler frontal zur Kamera aus. Diese Strategie fällt aber erst im Rettungsboot auf, weil dort, trotz der Überfülle, nie eine Person abgewandt erscheint. Deshalb ist der Schluss der Sequenz formal umso frappanter, als sich die Besatzung, die nun wegen völliger Erschöpfung daniederliegt, in dem Moment, da der als Einziger aufrecht ausharrende Bligh Land signalisiert, in Richtung Küste wie ein aus Rücken gebildetes Staunen aufrichtet. Mehrmals gegen diese Rück(en)wand geschnitten wird ein frontal fotografiertes Porträt des Kapitäns (Filmbeispiel 10.28). Und genau diese Gegenüberstellung wird von Hitchcock in ihrer formalen Gestalt an einer entscheidenden Stelle in *Lifeboat* zitiert und zugleich in ihr Gegenteil verkehrt. Wie Bligh zieht auch der Nazi-Offizier nach bestandener Prüfung ein Fazit. Die Reaktion im Rettungsboot könnte aber gegensätzlicher nicht sein: Entsetzt über die dabei formulierte Herrenmoral, fallen die Passagiere, ihrerseits eine Rückenphalanx bildend, über den Faschisten her um schlagen ihn tot. Während in *Mutiny* die in Rückenansicht anonymisierte, sich mit letzter Kraft aufrichtende Mannschaft mit dem siegreichen, weil nimmermüden ‚Humandespot‘ wertend konfrontiert wird, entwickelt Hitchcock aus eben dieser Schwachstelle, aus dieser verletzlichsten Position, die ein Mensch in Bedrohung einnehmen kann, eine umstürzlerische Gewalt. Und gerade indem Hitchcock die Strategie der *Mise en scène* von Frank Lloyd genau übernimmt und sie dabei in ihr absolutes Gegenteil verkehrt, adelt er diese Rückenposition mit politischer Dialektik: Die Schwachen werden sich als die Stärkeren erweisen. Das ist wahrlich ein Meisterstück an Inszenierungskunst.

Dass sich dabei sowohl die Krankenschwester wie auch (und vor allem) der Afroamerikaner als die zentralen Figuren im Drama herausstellen, ist an sich schon erstaunlich. Denn beide sind von der Besatzung her gesehen klare Nebendarsteller. Die schlechte Konvention in dieser Art von Kino, das produktionstechnisch betrachtet ja einen Text verfilmt, bewirkt, dass die wichtigsten Aussagen in die Dialoge verlegt werden. Und so richtet sich auch die Besetzung nach der Menge an Papier, die der Schauspieler dazu in den Mund zu nehmen hat.



Filmbeispiel 10.28: *The Mutiny on the Bounty*

Daher wird eine für die Aussage eher randständige Figur wie die zynische Journalistin mit einem Star wie Tallulah Bankhead besetzt und somit deutlich überbewertet, während ein den Kern der Parabel vertretender, aber zumeist schweigender Charakter nur mit einem Kleindarsteller, ja mit einem Vertreter der damaligen ‚Figurantenrasse‘, sprich mit einem Afroamerikaner, besetzt wurde. In der Tatsache, dass Hitchcock einen Schwarzen zum geheimen Träger seiner Aussage

macht, steckt allerdings mehr als eine politische Emanzipation. Denn in dieser Art von Film ist sonst auch das Bild der ‚Neger‘ des Textes, und so ereignet sich in *Lifeboat* ganz still und leise eine zweite Sklavenbefreiung, und ihr cineastischer Initiator braucht dafür lediglich dreizehn Einstellungen.

10.7 Sinnsuche auf dem offenen Bildmeer

„...durch die Nacht der Dinge segeln, nicht wissend, was der stolze Bug durchpflügt in dieser Saragasse aus Verpackungsstroh und Korkresten.“
*Fernando Pessoa*⁹⁴

Der Rücken erschöpft sich mitnichten in seiner Funktion als Projektionsfläche seiner Umwelt. Dafür ist er einfach nicht leer genug. Oder sagen wir es präziser: Er ist nicht *nur* leer. Seine (Nicht-)Identität zeichnet sich dadurch aus, bereits vieles aufs Mal zu sein. Ich möchte das verallgemeinernd nochmals in einige Oppositionspaare zu fassen versuchen. Die Massierung des Körpers, die eine Rückenansicht zwangsläufig darstellt, erhöht die filmische Präsenz, während die abgewendete Position zugleich den Eindruck von Abwesenheit erzeugt. Dadurch ist sie jene bevorzugte optische Position, die in sich das Innerbildliche mit dem Außerbildlichen zu vereinen weiß. Zudem ist keine Seite des Menschen so verschlossen wie sein Rücken, und dennoch suggeriert dieser, wie sonst nur noch die Augen, einen Blick ins Innere. Die optische Wand, die er bildet, wirkt demnach emotional durchsichtig und die Position der Abwendung ebenso stark wie entleert. Wie ein Magnet zieht die Rückenposition ebenso kräftig an, wie sie abstößt. Sie ist immer sich selbst und etwas anderes, der perfekte Stellvertreter, der zugleich mit nichts und niemandem etwas zu tun haben will. Sie ist das Abseits, das die Stille im Zentrum des Wirbels bildet.

Und jetzt zum Kontext. Zunächst gilt es festzustellen, dass die Rückenansicht selber Teil ihres eigenen Kontextes ist. Ebenso wenig wie – nach Reinhard Brandt – „Bilder keine Objekte [sind], sondern Ereignisse“⁹⁵, ist ein im Bild positionierter Rücken ein Übersetzungszeichen, sondern er ist ein unauflösbarer Teil vom Geschehen, in das er einbettet wurde. Die Position einer Rückenansicht ist schon deshalb immer relational. Das zeigt sich in *Lifeboat* am deutlichsten am Beispiel der Krankenschwester, wo ein Abwenden oft einem Hinwenden gleichkommt. Eine Rückenansicht ist immer Teil von dem, was sie reflektiert. Ein beschlagener Spiegel, gewiss, aber darauf kommen wir noch. Zunächst wollen wir diesem ominösen Kontext etwas genauer auf den Grund gehen.

Auch er ist Teil von etwas Grösserem, das er zugleich selbst ist. Das mag rätselhaft klingen, wird aber ganz einfach, sobald man die Frage stellt, wo im Film Kontext aufhört. Ragt er nicht jedes Mal weit über die Leinwand hinaus in jenes Gebiet, das die Fachleute das Off nennen? Und das ist nicht einfach nur ein Vorgärtchen des Sichtbaren, vielmehr ist das innerfilmische Gelände die Pergola zum jenem ominösen Off. Kontext im Film ist halt immer das Findelkind des Horizonts.

Gewiss möchte der Kontext hier am liebsten als Souffleur dieses zu allem und nichts entschlossenen Rückens begrüßt werden, aber das ist er wieder nur zum Teil. Jeder Souffleur braucht ein Textbuch, und damit kann der Kontext nun mal selten aufwarten. Zu mehrdeutig ist auch das, was er dem Rücken in einem fort zulispelt. Der Rücken muss sich auf das ganze

⁹⁴ Fernando Pessoa, *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares* (aus dem Portugiesischen von Inés Koebel), Frankfurt am Main 2006, S. 344

⁹⁵ Brandt (wie Anm. 11), S. 96

Gebrabbel selbst einen Reim machen – und wir mit ihm. Denn die ganze Wechselstromanlage, so stellt sich jetzt heraus, ist in Wahrheit dreipolig: Nur als Rücken, Kontext & Betrachter tritt das waghalsige Trio in die Manege. Es tut mir leid, aber so verzwickt ist das Ganze nun mal. Deshalb fasse ich auch für unsere cinelinguistischen Freunde noch einmal, wenn auch mit fremder Zunge, zusammen: „With language, the conventions are basic and systematic; in film they are peripheral and adventurous.“⁹⁶

Die Loslösung der Filmanalyse aus einer wie auch immer gearteten Textanalogie wird früher oder später auch das Konzept der Repräsentanz problematisieren müssen. Bereits im Falle der Fotografie haben einige Wissenschaftler mit ihrer Transparenzthese begonnen, jene über sehr lange Zeit unangefochtene Betrachtungsweise zu hinterfragen.⁹⁷ Die immer noch weit verbreitete Ansicht, dass Bilder (und Klänge) zwangsläufig zu Stellvertretern werden müssen, um überhaupt ästhetisch Sinn zu stiften, hat etwas zutiefst mechanisches und legt die Vermutung nahe, dass wir es auch hier mit einer hartnäckigen Folge jener Dominanz zu tun haben, die die Sprache jahrhunderte lang über alle anderen Künste (wie über das Denken im Allgemeinen) ausübte. Ihre Konstruktion aus lauter verweisenden Zeichen wurde bequem auf nichtsprachliche Medien der (ästhetischen) Erkenntnis übertragen. Kunstwerke haben eine zentrale Eigenschaft gemeinsam, nämlich dass sie den Rezipienten Erlebnisse *ohne* Erfahrung bereitstellen. Damit widerspreche ich einer Ansicht, die nicht minder verbreitet sein dürfte als jene der Repräsentation, wenn auch nicht alle so weit gehen wollen wie John Dewey, der Kunst schlicht mit (einer besonderen Art von) Erfahrung gleichstellte.⁹⁸ Wenn wir aber Erfahrung nicht einfach, wie im Alltagsgebrauch üblich, als ein Synonym für Erleben verwenden wollen, stellt sie in Wahrheit einen kognitiven Prozess dar, der von Erlebnissen erst ausgelöst wird. Kurz und bündig: Erfahrung ist das Lernprotokoll des Erlebens. Das Erleben mag sich eine Zeitlang in der Erinnerung festsetzen, Erfahrung schreibt sich direkt in den Körper ein und entwickelt sich dort zur Fähigkeit. Mittels Kunstwerken werden denn auch keine Erfahrungen vermittelt. Letztere sind jene Ingredienzien, die der Betrachter zum Festessen mitzubringen hat. Dort in der Küche der Kunst werden sie ‚nur‘ abgerufen. Erfahrungen sind demnach nicht Ziel, sondern Ausgangspunkt der ästhetischen Wirkung. Dazu stellt die Kunst extra Leerformen bereit, mit Erlebnissen eingebutterte Sprungformen, in denen der Knetteig unserer Erfahrung eingegossen wird. Das ist der wesentliche Grund, warum Kunstwerke immer wieder neu die Hefewunder unserer Füllungen brauchen. Genau dies sichert ihr Überleben durch alle Zeiten hindurch, dass sie nämlich an zentraler Stelle aus Hohlräumen bestehen, Erlebnismulden, die unseren konkreten Erfahrungen Unterschlupf bieten, statt dass diese irgendwelche Erfahrungen in uns zu erzeugen. So gesehen nascht Kunst immer ein wenig parasitär vom Erfahrungsspeicher des Betrachters; ein Speicher notabene, über dessen konkreten Inhalt dem Künstler beängstigend wenig bekannt ist. Eine Rückenansicht bildet nun genau das Musterbeispiel einer solchen Hohlform, in die sich die ausserfilmische Erfahrung ergießen kann. So gesehen ist der Rücken im Film ein beschlagener Spiegel, der nicht nur, wie wir bereits sahen, Teil ist von dem, was er reflektiert. Nein, schier blind ist er deswegen zu nennen, weil er wie ein Schwamm von seiner unmittelbaren Umgebung zehrt, darob aber immer noch genügend leer bleibt, um als Projektions- wenn nicht Ablagefläche für den ausserfilmischen Betrachter zu dienen. Wenn auch ein Anhänger der Repräsentationsthese, hat Gregory Cur-

⁹⁶ Richard Allen und Murray Smith (Hg.), *Film Theory and Philosophy*, Oxford 2002, S. 51 (Introduction)

⁹⁷ Etwa Kendall Walton in seinem Text ‚Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism‘ (1984), thesenartig zusammengefasst auf: www.sjsu.edu/people/thomas.leddy/courses/c2/s1/Walton.doc (25.12.2009), als Buchpublikation in: Scott Walden (Hg.), *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*, London 2008

⁹⁸ John Dewey, *Art as Experience* (1934), New York 2005

rie doch genau diesen Aspekt des ästhetischen Prozesses in eine einleuchtende Simulationshypothese fassen können: „With fictions, our mental processes are engaged off-line, and what we acquire instead of beliefs is *imaginings* which simulate *beliefs*. [But] to simulate the mental states of others, we must simulate their desires as well as their beliefs. [...] Fictions provoke imaginary desires just as they do imaginary beliefs. [...] Since simulation runs the belief-desire system off-line, imagining is parasitic on these other mental states.“⁹⁹ Der englische Dichter Edmund Gosse hat diese stellvertretende Verkörperung in *Lying in the Grass* bereits am Vorabend des Kinos suggestiv eingefangen (man beachte dabei vor allem, wie die Mäher im Poem als Silhouetten ebenfalls einen guten Teil ihrer Präsenz eingebüsst haben): „Before me dark against the fading sky/ I watch three mowers mowing, as I lie/[...] I seem to move with them in harmony/ A fourth is mowing and the fourth am I.“

Der Film unterscheidet sich von allen anderen Künsten dadurch, dass er entschieden transparenter gegenüber der Wirklichkeit ist, zugleich aber wird im Film mit einer Unverfrorenheit, über die zu staunen sich immer noch lohnt, einer medialen Unterwanderung der Wirklichkeit entnommen, anders gesagt, in der Machart steht das Kino einem englischen Garten deutlich näher als einem Roman. Am Drehort ist die Wirklichkeit eine ebenso bestimmende wie für Verführungen anfällige Partnerin, und einen guten Filmregisseur erkennt man immer auch daran, wie sehr er aus den Kapriolen dieser *prima donna assoluta* künstlerischen Gewinn zu schlagen versteht. Während in anderen Künsten das von der umzusetzenden Wirklichkeit abgelöste Trägermaterial, seien es nun Töne, Marmor oder Farbe, dem Künstler den entscheidenden Widerstand leistet, zeigt sich im Film *zusätzlich* das Abzubildende als widerspenstig, vielleicht gerade weil alles einfach nur als eingefangen erscheint. „Photography preserves [the] counterfactual dependence in a manner that, unlike painting, is not relative to the intention of the artist. [...] the counterfactual dependence in photography is natural rather than intentional.“¹⁰⁰ Der Grundfehler der klassischen Abbildtheorie war denn auch ihr Einrichtungsverkehr. Zwar ist der Film in prägender Weise zur Wirklichkeit hin durchsichtig und infolgedessen als ästhetischer Artefakt auf bislang einmalige Weise realitätsdurchlässig, umgekehrt wird aber hier auch die Wirklichkeit transparent für das Filmische und lässt sich von dessen Implantaten und Verzerrungen durchdringen: Im Film aufgehoben, ändert sich auch das Reale und bekommt eine distinkt fiktive Dimension.¹⁰¹ Somit schlägt das Pendel immer nach beiden Seiten aus, und ehe man sich's versieht, werden das Wirkliche und das Ersonnene ebenso unvermittelt wie bestürzend deckungsgleich. Dies ist auch der Grund, warum mich die reichlich naiven Transparenztheorien eines Bazin oder Kracauer, aber auch die eines Stanley Cavell nie wirklich interessiert haben. Denn im Film verhalten Welt und Film sich gegenseitig invasiv. Ein Glück für Sie, dass hier nicht der Ort ist, in eine ontologische Grundsatzdebatte einzutreten; deshalb bleibt Ihnen zu meiner eigenen Transparenzthese das philosophisch Kleingedruckte erspart. Zudem bin ich der Meinung, dass der Wahrheitsgehalt einer ästhetischen Theorie nicht mit den üblichen Prozessverfahren der Falsifizierung geklärt werden sollte, sondern primär an der künstlerischen Wirksamkeit zu messen ist. Darum an Stelle einer umständlichen Beweisführung ein einfaches Beispiel. Godards *Soigneta droite* (1987) hat für die gerade geschilderte gegenseitige Entgrenzung von Film und Wirklichkeit ein witziges Gleichnis parat (Filmbeispiel 10.29): An einem Flussufer befindet sich eine

⁹⁹ Gregory Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge 1995, S. 148, 150 und 158

¹⁰⁰ Allen/Smith (wie Anm. 95), S. 77

¹⁰¹ „The fact that a given event could be filmed on location was, for Godard, proof that such an event could have happened in life as it appeared on film. [...] while for Bazin, reality was the touchstone of the cinema, for Godard the cinema was the touchstone of reality.“ Brody (wie Anm. 84), S. 90



Filmbeispiel 10.29: *Soigne ta droite*

schmale Parkanlage mit Sitzbänken, hinter denen sich eine Wand zu einer höher gelegenen Ebene aufwirft. Ein Ehepaar setzt sich am helllichten Tag auf eine der Bänke, während ein Mann, mit Filmbüchsen beladen, eine in die Wand eingelassene Treppe hochsteigt. Kurz darauf ertönt von oben seine Mitteilung, dass der Film eingelegt sei. „Dann starte die Projektion!“, ruft der Mann auf der Bank, worauf umgehend ein Zwischentitel in den Film selbst eingeschnitten wird: „Gaumont/JLG Films/Xanadu Film/RTSR présentent“. Ergriffen schaut das Ehepaar ins Weite, als wären Welt und Kino identisch. Dann wechselt die Szene zur Vorführkabine, und Godards Montage zeigt verschmizt: Vielleicht verdankt die Sonne ihr Morgenrot insgeheim doch einer Kinoprojektion.

Was sich bei der Verwandlung der Wirklichkeit in ein filmisches Artefakt grundlegend ändert, ist der Präsenzstatus der Welt. In seinem Buch *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* drückt Stanley Cavell diesen Umstand im Prinzip richtig, wenn auch in der konkreten Formulierung höchst ungenau aus: „Photography maintains the presentness of the world by accepting our absence from it. The reality in a photograph is present to me while I am not present to it.“¹⁰² Das Präsentsein der Welt ist nicht ohne unsere Präsenz zu haben, konstituiert sie sich doch gerade in dieser Beziehung. Was im Kino vielmehr geschieht, ist die Schaffung einer Sekundärpräsenz, die sich dafür listig, weil parasitenhaft unserer physischen Anwesenheit be-

¹⁰² Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge 1979, S. 23

dient. So entsteht im Kino zunächst mal eine doppelte Projektion: Zu der auf die Leinwand geworfenen, aber um ihre Präsenz gebrachten Wirklichkeit tritt eine zweite, die ausgehend von der Präsenz des Zuschauers kompensierende Reflexe ‚aussendet‘. Aber das ist erst eine der Achsen, die der Sinnstiftung im Film zur Verfügung stehen. In Wirklichkeit ist der filmische Raum als Ort der Bedeutungsproduktion eine Schichtung von mehreren interdependenten magnetischen Feldern, die jede, auch der Repräsentationsthese zugrunde liegende binäre Struktur sprengen. Wir sahen bereits, wie auf der Ebene der Erfahrungsintegration eine Dreipoligkeit existiert zwischen [1.] einem sinntragenden Element (in unserem Fall der Rücken), [2.] dessen Umgebung, den es selbst wiederum hilft zu konstituieren [1→2] und [3.] dem Betrachter, der mit Hilfe seines Erfahrungskontingents die Leerstellen im filmischen Erleben komplementiert. Dabei ist die dritte Position in sich wiederum mehrfach geschichtet. Sie ist ein Gemisch aus passiven und aktiven Elementen und ist darüber hinaus plaziert in einem Raum, der einerseits, dank Dunkelheit des Saals und der Suggestivkraft der filmischen Simulation zum Vorbau des filmischen Raums wird. Andererseits aber die physische Realität des Zuschauers, zumal hinsichtlich seiner Sitzhaltung und Blickposition, für die Sinnstiftung nützen kann, wie es fast leitmotivisch in den Filmen von Orson Welles geschieht, wo die Froschposition der Kamera den effektiven Zuschauerblick verlängert.¹⁰³ In Zusammenhang mit der Rückenansicht haben wir zudem den möglichen Einbezug der Rücken von anderen Zuschauern im Saal untersucht. Doch indem wir einerseits die Koordinaten des Betrachters, andererseits jene des filmischen Geschehens bestimmen, haben wir noch keineswegs die Topographie des ganzen Ozeans erfasst. Dass sie wesentlich grösser ist als jene Teile, die wir in Form von Einstellungen zu Gesicht bekommen, davon war an anderer Stelle, als wir vom ‚Offshore‘ der Klänge redeten, bereits die Rede.¹⁰⁴ Das Ausserbildliche, das wir Filmleute das Off nennen, ist in zweifacher Weise ein Bild- und Handlungslieferant. Es ist sowohl intentional, wenn mutwillig etwas vor die Kamera geschickt wird, wie auch nichtintentional, wenn der dokumentarische Aspekt des Filmischen seinen Tribut einfordert.¹⁰⁵ Das filmische Geschehen hängt am Off wie ein Genesender an diesem Infusionstropf mit Doppelkatheter. Und einem davon, dem Nichtintentionalen erweist auch Hitchcock seine Referenz, als er in seinem Studiomeer die groß-symphonische Partitur eines Auftragskomponisten versenkte. Denn mit dem Fehlen einer eigentlichen Filmmusik erhält *Lifeboat* eine, wenn auch kleine Kurskorrektur in Richtung Dokumentarfilm. Das mickrige, unschön klingende Flötchen des Afroamerikaners liefert dazu subtil die Pointe.

Mit Hitch ist eine dritte Ortungsboje im Ensemble der Sinnstifter erschienen. Besonders aktiv ist der Autor just gegenüber den beiden Offs. Hier versucht er die Absichtlichkeit zu dämpfen und dort das Nichtintentionale sinnvoll erscheinen zu lassen. Auch wie die anderen sinnstiftenden Instanzen ist der Autor an- und abwesend zugleich. Denn jede Ordnungsboje ist zugleich ein Verschwindkasten. Um das zu dokumentieren, taucht dieser Autor hin und wieder neckisch in seinem Werk auf und sei es, wie in *Lifeboat*, bloss in Form eines Inserates, das für erfolgreiche Gewichtsabnahme wirbt. (Was tun wir nicht alles, um in unseren Werken federleicht zu erscheinen!)

Gerade der hohe Anteil an gestalterisch Unwillkürlichem, mit dem das nichtintentionale Off seine Visitenkarte abgibt, zeigt, wie stark das Kino im Realen verstrickt ist.¹⁰⁶ Das innerfilmische Sichereignen ähnelt deshalb oft der behaglichen Nervosität, mit der sich auf dem Wasser Reflexe bilden. Dafür ließen sich unzählige Beispiele anführen, doch sei hier nur eines erwähnt,

¹⁰³ Siehe dazu detaillierter die Kapitel 1 und 23 in diesem Buch

¹⁰⁴ Siehe Kapitel 13

¹⁰⁵ Siehe dazu wiederum eingehender Kapitel 19

¹⁰⁶ Siehe dazu eingehender die Kapitel 18.6. bis 18.8

weil es für die analytische Treibjagd auf diese höchst kinematographischen Zwitterwesen namens ‚unabsichtliche Absichtlichkeiten‘ ein besonders reiches Jagdgebiet eröffnet: *Nan guo zai jan, nan guo/Adé, Süden, adé* (1966) des taiwanesischen Regisseurs Hou Hsiao-hsien. Als strenger Stilist des Nebensächlichen lässt er dort etwa folgende Sequenz (Abb. Filmbeispiel 10.30) entstehen: Einer der reichlich tollpatschigen Protagonisten, die diesen Film bevölkern, steht auf der Terrasse eines baufälligen Hauses und steckt den Kopf ins Fenster eines anliegenden Stockwerks, um eine Schüssel Essen zu erbetteln. Die durch die Position am Fenster gegebene Rückenansicht wird in der anschließenden gut zweiminütigen Plansequenz auch dann beibehalten, als er sich essend zum Rand der Terrasse begibt und eine Kamerafahrt ihm folgt. Der junge Mann im bunten Freizeithemd geht in die Hocke, während das Objektiv seine Gestalt vor einer Ansammlung barackenartiger Gebäude, eine leuchtend roten Sportwagen und einem Zuggleis vierzig Sekunde lang kadriert hält. Die ganze Zeit bleibt der Mann unbeweglich, abgesehen von den kleinen, vom Kauen verursachten Rhythmen, die kleine Vibrationen durch seinen Körper senden. Dann schwenkt die Kamera nach rechts, und wie gerufen fährt ein leuchtend blauer Zug ins Bild. Er hält an, und zwei alte Frauen verwenden einige Mühe darauf, über die viel zu hohen Trittbretter in ein Abteil zu steigen. Dann fährt der Zug wieder ab, und auch die Kamera nimmt dessen Bewegung erneut auf, um zurück zum essenden Mann zu schwenken. Doch statt bei ihm zu bleiben, wird umgehend umgeschnitten auf eine Tunnelfahrt vom Zug aus, und zwar, ohne dass die beiden alten Damen irgendeine Rolle spielen.¹⁰⁷ Bald stellt sich sogar heraus, dass auch das Hinüberwechseln zum Zug keinerlei narrative Bedeutung hatte. Es funktioniert, wenn überhaupt, als rein formale Klammer zu einer nächsten Szene, die in einem Nachtclub spielt.

Die seltsame Nebensächlichkeit der Szene kontrastiert auf eine für diesen Regisseur typische Weise mit einem höchst kalkuliert wirkenden Farbkonzept: Das Rot, das Blau und die



Filmbeispiel 10.30: *Adé, Süden, adé*

¹⁰⁷ Die Szene bekam ein witziges Nachspiel, als Hou für den Dokumentarfilm *HHH, Portrait de Hou Hsiao-Hsien* (Olivier Assayas, 1997) an den Drehort zurückkehrt und dort offenbar zufällig einer der beiden alten Frauen in exakt jenem blauen Zug wieder begegnet. So ephemere die Situation im Film erscheint, die ‚zufällig‘ dort auftauchende Dame und der Regisseur scheinen sich beim Drehen dennoch ordentlich kennengelernt zu haben.

Buntheit des Hemdes heben sich von der Trostlosigkeit des Ortes ab. Auch mit den Protagonistinnen, deren vulgärer Geschmack sich in den schreienden Farben ihrer Kleidung offenbart, gelingt es Huo mehrmals, offensichtlichen Schund in exquisite Leuchtkraft zu verwandeln. Die von ihm gern eingesetzten Rückenansichten funktionieren dabei oft als Scharniere innerhalb eines Stils, der die Unabsichtlichkeiten des Quasi-Dokumentarischen mit dem Hochstilisierten auf ungewohnte Weise verbandelt.

Die besondere Aufmerksamkeit, die gutes Kino von seinen Zuschauern einfordert, ist die des vagabundierenden Auges. Es ist eine Ästhetik der Blicksakkaden, jener ruckartigen Bewegungen, mit denen unsere Augen über jede Bildfläche flitzen, ebenso unwillkürlich startend wie willkürlich ihre Zielpunkte anvisierend. Spätestens seit Jacques Tatis *Play Time* (1967), wo in der überfüllten Totale der im Hintergrund versteckte Auftritt von Monsieur Hulot dennoch von keinem im Kino verpasst wird, sind diese spontan einsetzenden Blickzielbewegungen dem Zugriff der Regie zugänglich geworden. Aber auch dann ist das, was im Film gezeigt wird, noch nicht ohne weiteres sichtbar. Es artet, wie oft in der Kunst, für den Zuschauer in Arbeit aus, wie jener Giftmord in Miklós Jancsó's *Csend és kiáltás/Stille und Schrei* (1967). Wenn man nicht verflüxt aufpasst in dieser betörenden Choreographie von hin und her schreitenden Menschen inmitten gleitender Kamerabewegungen, bekommt man gar nicht mit, dass die alte Großmutter, der da immer wieder so hilfreich auf die Beine geholfen wird, in Wahrheit abgemurkst wird. Nein wirklich: „[T]here is always more to be learned about things by examining them more closely or more carefully. One does not stop to contemplate a text, as one does a picture.“¹⁰⁸

Und wenn wir schon über die Tücken des Zuschauens reden: In Filmen ist das Verhältnis zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit oft fundamentaler als das Sinnpotential. Michelangelo Antonioni hat es uns in *L'Avventura* (1960) gelehrt. (Kein Wunder, war der Mann doch ebenfalls ein Meister der Rückenansichten.) Und nicht nur bei ihm ist die Bedeutung oft gerade mal ein Streiflicht, das auf ein an sich bereits reich geknüpftes Gewebe fällt. Sinnstiftungen lassen sich nur noch schlecht zu Zeichen eindampfen angesichts der potentiellen Unendlichkeit, zu der im Film die Tür aufgestoßen wird. „Alles kann passieren, alles!“, lässt Federico Fellini sein Alter ego in *Otto e mezzo* (1963) stolz verkünden: „Schau nur, ich stecke alles in diesen Film hinein.“ Das Sichtbare nährt sich vom Unsichtbaren. Das Abwesende bildet seine Präsenz aus. Die eingefangene Wirklichkeit entmaterialisiert sich umgekehrt im Projektionslicht. Das Unwillkürliche mutiert zu Absicht. Das Bedeutungslose vibriert dank unserer Aufmerksamkeit. Haupt- und Nebensache vertauschen kameradschaftlich die Plätze, und unabhängig davon dehnt und rafft sich das Geschehen in der Zeit. Was Fiktion scheint, wird von der Kamera geflissentlich dokumentiert. Nirgendwo schrumpft die Vielfalt der Welt auf eine derart kurze Präsentationszeit zusammen, mit der Folge, dass das Verhältnis von Ausbruch und Kontinuität formbildend wird. (Die beste Form eines Films ist darum jene, die immerzu die leise Hoffnung nährt, er möge sie gar nie finden.) Lauter Verschwisterungen von Gegensatzpaaren, die derart zusammenrücken, dass sie mitunter wie Zwillinge erscheinen. Aufgehoben wirkt die Logik der Widersprüche, und das Opponierende gerät in Einklang. Die Haltung und Positionierung des Zuschauers wird im Kino wesentlich von diesem Sich-ineinander-Schieben des anderswo sich Ausschließenden bestimmt. Hier herrscht ein Erleben ohne Erfahrung, eine Anwesenheit ohne Präsenz und ein Entsinnen ohne Erinnerung – „a going and coming in alternate waves of fantasy and fact“¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Kendall L. Walton, ‚Looking at Pictures and Looking at Things‘, in: Richard Allen und Murray Smith (wie Anm. 94), S. 106

¹⁰⁹ Thomas Wolfe, *Look Homeward, Angel*, New York (1929) 2006, S. 33 (Part one, chap. 4)

Wer also versucht, Film zu definieren, gerät unversehens dahin, seine Zukunft zu entwerfen. Leider wird in der heutigen Diskussion die Zukunft des Kinos auf technologische Fragestellungen verkürzt. Es gilt aber, das Filmische als ästhetische Kategorie (wieder) ernst zu nehmen. Versucht man, so präzise und vorurteilslos, wie es einem möglich ist, zu definieren, was Filme zu Filmen macht, versucht man sie also ohne Fremdanleihe als sich selbst und nichts anderes zu charakterisieren, entwirft man unversehens ein Kino der Zukunft. Und sofort kommt man sich vor, als hätte man noch nicht richtig zu arbeiten begonnen, als seien so viele Optionen dieses Mediums gerade erst der Ahnung zugänglich geworden. Härrkott, wie jung ist diese Kunst noch!

Und auf diesem Ozean, wo treibt da unser *Lifeboat*?

Nun, vielleicht lässt es sich hier orten: Obwohl ein Studiomeer, hält der Ozean als einziger, alles dominierender Ort des Geschehens die Unendlichkeit der Welt präsent. Die damit einhergehende dokumentierende Gestus wird noch vertieft durch die ungewöhnliche Form eines fast scholastisch anmutenden Disputs, bei dem verschiedene politische Positionen explizit verhandelt werden. Aber wenn wir schon von Pointen reden, dann gipfelt genau diese Streitrhetorik im nichtrhetorischen Bildelement der Rückenansicht. Wie wir gesehen haben, stellt sich diese seltsam quer zu den sonst in diesem Film benutzten narrativen Mitteln. Sie bildet ausdrücklich Leerstellen in einer Argumentation, die aber erst durch sie ihr Fazit erhält. Oder wie der Dichter sagt: „Quand s’offre à nos yeux un océan qui dort, /nagez à la surface ou jouez sur le bord.“¹¹⁰

¹¹⁰ Victor Hugo, ‚La Pente de la rêverie‘ aus *Les Feuilles d’automne* (1831), Poem XXIV