

11 Innovation und Erfüllung

Als das Kadrieren ‚über die Schulter‘ noch Einfälle hervorbrachte

Zuerst linkisch, dann souverän – diese simple Chronologie der Lernschritte gilt kaum für die Kunst. Leonardos Innovation des *sfumato* hat von Anfang an nichts Ungelenkes, und Monteverdi kann man auch nicht nachsagen, er habe in *L'Orfeo* mit der damals neuen Form des Musiktheaters erst mal ein bisschen herumprobiert. Gleiches gilt für den Film. Wenn ich meinen Studenten die Möglichkeiten einer Kamerafahrt vor Augen führen will, greife ich meist zu jenem Film, in dem sie erstmals zu sehen war, zu Giovanni Pastrones *Cabiria* (1914). Denn hier feierte nicht nur eine neue Technik Premiere, der Film demonstrierte zugleich in einem später selten wieder erlangten Reichtum, was eine klug eingesetzte Kamerafahrt alles zu tun vermag.

Später erst wird eine gewisse gedankenlose Verwendung der Mittel die Regel. So ein Strickmuster stellt ohne Zweifel die szenische Schuss/Gegenschuss-Auflösung dar, in der jene Einstellung eine zentrale Rolle spielt, bei der die Kamera über die Schulter eines Dialogpartners auf dessen Gegenüber gerichtet wird: der *over-the-shoulder shot*. In einem auf latente Subjektivierung des Blicks und Zuschauerempathie verpflichteten Kino überrascht die große Karriere dieser Kadrierung. Denn die Unschärfe, in welche die jeweils angeschnittene Schulter oft gerückt wird, signalisiert in dieser Art von Kino eigentlich immer einen subjektiven Blick. Aber wer schaut da als Dritter zu? Im Grunde kann es sich nur um eine Art von Butler handeln, der seine Professionalität dadurch unter Beweis stellt, dass er sogar im Gegenschuss unsichtbar bleibt. Aber mal im Ernst – ich will hier auf etwas anderes hinaus, nämlich auf die drohende, ja bereits weit fortgeschrittene Sinnentleerung dieses Einstellungstypus. Um das unter Beweis zu stellen und zugleich die Potenzen freizulegen, die in dieser Über-die-Schulter-Kadrierung schlummern, will ich einen konventionellen Einsatz mit zwei Beispielen aus der Anfangszeit vergleichen. In beiden Fällen handelt es sich um sehr frühe Versuchsanlagen, von denen ich keineswegs behaupten will, sie seien repräsentativ für den frühen Umgang mit dieser Art von Auflösung. Ich möchte nur auf die Souveränität und den Reichtum dieser beiden ersten Gehversuche aufmerksam machen, Qualitäten, die später, als sich diese Schnittfolge als Konvention etablierte, meiner Meinung nach weitgehend verloren gingen. Um dem Vorwurf einer rein polemischen Abwertung der aktuellen Praxis zuvorzukommen, entnehme ich das Beispiel einem bedeutenden Film, in dem sich der Regisseur auf der Höhe seiner Fähigkeiten befand.

In Rainer Werner Fassbinders *Die Ehe der Maria Braun* (1979) trifft sich eine Frau mit einem Mann in einem – wenn man vom Personal absieht – verlassenen Restaurant (Filmbeispiel 11.1). Nach einer Kamerafahrt, die das Lokal und dessen Leere zeigt, erscheint bereits eine erste Kadrierung über die Schulter der einen Person. Diese Kadrange zeigt noch deutliche Spuren des Exponierens. Nicht nur wird auf



Filmbeispiel 11.1: *Die Ehe der Maria Braun*

dem Tisch der äußere Anlass des Treffens – ein gemeinsames Essen – durch mehrere gastronomische Utensilien dokumentiert; ein Kellner in einer zentralen Bildposition im Hintergrund weist zudem ausdrücklich darauf hin, dass wir uns in einem Restaurant befinden. Die folgende szenische Auflösung wird nun im Schuss/Gegenschuss-Verfahren laufend die Akzidenzien des Orts ausblenden und dabei die Begegnung kontinuierlich privatisieren. Anders ausgedrückt: Das regelmäßige Einstellungspendel, welches sich immer näher an die Personen heranschwingt, pendelt sich zugleich immer eindeutiger auf der Emotionsebene ein. Dabei gerät die jeweils nur mit angeschnittenem Rücken ins Bild ragende Person allmählich ins Off. Ebenso konventionell wird mit der Objektivschärfe umgegangen. Sie liegt nicht nur immer auf dem Gesicht, das sich zur Kamera hin zeigt; die Person, die jeweils nur mit Schulter und Hinterkopf ins Bild ragt, verharrt ebenso beharrlich in einem Unschärfebereich, was als zusätzliche Betonung der temporären Abwertung ihrer Bedeutung zu verstehen ist, gemäß der Hollywoodschen Norm: „When characters have their backs to us, it is usually an index of their relative unimportance at the moment.“¹ Der standardisierte Vorgang zeigt eine deutliche Tendenz zum Formalismus, setzt ein solches ‚Einpendeln‘ auf der Gefühlsebene doch automatisch voraus, dass der Dialog zum emotionalen ‚Crescendo‘ kommen wird. Die szenische Auflösung präjudiziert also den Inhalt, noch bevor dieser sich wirklich entfaltet; ein typisches Zeichen formaler Abnützung.

Vergleichen wir nun die beschriebene Normierung mit den beiden bereits angekündigten Beispielen aus der Entstehungszeit des Prinzips. Zwar ermöglichte erst der Tonfilm den wahren Durchbruch dieser Kadragfolge², aber in der zweiten Hälfte der 20er Jahre wurde, zumal in Hollywood, bereits eingehend in diese Richtung experimentiert. Es verwundert kaum, dass die ersten Versuche noch nicht die Standardisierung der späteren Formel aufweisen, allerdings – und das ist das Bemerkenswerte – nicht etwa aus Ungeschick, sondern ganz im Gegenteil: Einige der besten Beispiele aus der Anfangszeit weisen einen Bedeutungsreichtum auf, der die spätere Konventionalisierung klar übertrifft. Ich werde dies anhand von zwei sehr unterschiedlichen Sequenzen zu zeigen versuchen.

In *The Temptress* (Fred Niblo, 1926), einem auf die Starqualitäten Greta Garbos zugeschnittenen Melodram, bemühen von den über hundert Einstellungen, die nach dem Prinzip Schuss/Gegenschuss montiert sind, nur vier eine Kadrierung



Filmbeispiel 11.2: *The Temptress*

¹ David Bordwell in: David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, London 1996, S. 52

² „Der *over-shoulder-shot* [...] etablierte sich erst mit dem Tonfilm ab 1930, da man als *reaction-shot* nun auch denjenigen zeigen konnte, der nicht sprach, weil man denjenigen hören konnte, über dessen Schulter man dabei schaute.“ Hans Beller, Aspekte der Filmmontage – Eine Art Einführung, in: Hans Beller (Hg.), *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*, München 1993, S. 9–32, dort S. 17

über die Schulter. So wenige es sind, gehören sie doch zum Besten und Reichsten, was diese Einstellungsart hervorgebracht hat (Filmbeispiel 11.2).

In einem Garten treffen sich zwei Menschen. Sie haben sich für einen Moment von einem Maskenball zurückgezogen. Hier, in der nächtlichen Stille des Parks, kommen sie sich näher. Das Gesicht des Mannes entzieht sich dem Erkennen zusätzlich durch eine schwarze Kapuze; die Blicke der Frau blitzen hinter Stickgaze auf, als trügen ihre Augen ein Negligé. So stehen die beiden einander in Halbtotale gegenüber. Nach dieser Exposition beginnt eine Schuss/Gegenschuss-Sequenz, die zunächst über die Schulter des Mannes den Blick auf die Frau richtet. Dennoch verlagert sich überraschenderweise innerhalb der Einstellung die Aufmerksamkeit bald zum Mann in Rückenansicht, auf seine indirekte Sichtbarwerdung und die Aktionen, die jene herbeiführt. Das weicht ziemlich rabiat ab von jenen *over-the-shoulder*, die wir kennen und in denen die von hinten nur angedeutete Figur möglichst unbeweglich verharren soll. Nicht wenige Hollywoodfilme lassen ihre Protagonisten, die in Frontalansicht noch höchst lebendig agieren, im Gegenschuss wie gelähmt erscheinen; man könnte sogar von eingefrorenen Schulerschüssen sprechen. Im Garten von *The Temptress* aber verschiebt sich die Aufmerksamkeit eindeutig zu den Aktivitäten des von uns abgewandten Mannes, welcher zunächst die Kapuze zurückschlägt und dann erst die Hand zur Maske führt. Weil uns sein eigentliches Sichtbarwerden vorenthalten wird³, sodass es sich nur indirekt in den Reaktionen der uns *en face* gegenüberstehenden Person niederschlägt, wandelt sich die Über-die-Schulter-Kadrierung zu einer ingeniösen Spiegelkonstruktion, die unsere Vorstellungskraft optimal zu aktivieren vermag. Das Gesicht der Frau, die ihn ansieht, wird dabei gewissermaßen zu unserem Rückspiegel, der die Demaskierung des Mannes genauso reflektiert wie unsere eigene Projektion des Vorgangs. So lagert diese Szene einen Teil des filmischen Prozesses der Sichtbarmachung zeitweilig in uns Zuschauer aus.

Doch der Vorgang lässt sich auch anders analysieren. Eine Maskierung hat bekanntlich den Zweck, einen Menschen zu anonymisieren. Witzigerweise gleicht sich damit das verhüllte Gesicht einer Person den eigenen, vergleichsweise unspezifischen Rücken an, und Vorder- und Hinteransicht treten in ein nachgerade spiegelbildliches Verhältnis. Dies thematisiert unsere Szene. Indem der Mann, in Rückenansicht gefilmt, als Erstes seine Kapuze vom Kopfe schiebt, legt er nur die ‚natürliche Gesichtslarve‘ seines Hinterkopfes frei; erst dann wird die Hand zur realen Maske geführt. Ebenso ungewohnt für heutige Augen ist das, was nun folgt. Denn auf diese Handbewegung hin wird keineswegs in den Gegenschuss umgeschnitten, vielmehr sehen wir die komplette Aktion in ein und derselben Einstellung. Dadurch manifestiert sich die Demaskierung des Mannes wirklich nur im Blick der Frau – und somit in unserer Imagination. Erst nach einer ausgiebigen Fermate auf ihren Blick folgt der Gegenschuss.

Jetzt ist es an ihr, die Maske in Rückenansicht fallen zu lassen. Doch zunächst zeigt diese Einstellung die so lang suspendierte Materialisierung des freigelegten Gesichts des Mannes, und unser Vorstellungsvermögen zerschellt notgedrungen an der normativen Kraft des Faktischen, egal ob wir nun überrascht, gleichgültig oder gar enttäuscht auf das Ergebnis reagieren. Erst danach greifen ihre Hände zu der eigenen Larve, und das Spiel der gespiegelten Einbildung, jetzt durch seinen Blick gebrochen, hebt von neuem an. Damit es in der schlichten Wiederholung nicht zur Abschwächung kommt, ist geschickt eine erste Steigerung eingebaut, und zwar genau dort, wo unsere innere Vorstellung im Bild Orientierung sucht, also im Gesicht des Mannes, der das freigelegte Gesicht der Frau stellvertretend für uns erblickt. Erst als sich seine Mimik zeitlupeartig zu

³ „Ein Bild macht nicht nur sichtbar, sondern verbirgt oder verdeckt auch; im Bild erscheint etwas und verschwindet gleichzeitig auch etwas.“ Bettina Heintz und Jörg Huber (Hg.), *Mit dem Auge denken. Strategie der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Zürich 2001, Vorwort, S. 28

sprachlosem Staunen gesteigert hat, kann der Umschnitt erfolgen. Dabei sorgt eine zweite Variantenbildung zusätzlich für Intensivierung: Nach dem Gegenschnitt hält die Frau die Augen lange geschlossen. Die Maskierung bleibt demnach partiell erhalten, denn erst wenn sich auch die beiden ‚Fenster zur Seele‘ öffnen, ist der Prozess der Enthüllung auch bei ihr wirklich abgeschlossen.

Die Genialität dieser Sequenz übersteigt das Talent des hier als Regisseur firmierenden Fred Niblo bei weitem. Und so überrascht es auch nicht zu hören, dass zunächst der große schwedische Filmmacher (und eigentliche Garbo-Entdecker) Mauritz Stiller für die Inszenierung verantwortlich war, bis er nach zehn Drehtagen durch den Routinier Niblo ersetzt wurde. Da die beschriebene Szene sehr früh im Film vorkommt und die Qualität erst später deutlich nachzulassen beginnt, kann man getrost annehmen, dass sich dieses kleine Wunder noch unter Stillers Regie ereignete.

Vergleichen wir die Szene mit derjenigen Fassbinders, zeigen sich nur sehr allgemeine Parallelen. So setzen beide Fassungen die Über-die-Schulter-Kadrierung zur Steigerung der Intimität ein, und beide belassen auch die angeschnittene Schulter in sanfter Unschärfe. Aber damit hat es sich auch. Fassbinders Nachbeten der Norm hat den spröden Charme einer Zuschauerbevormundung – die langsame Annäherung wirkt bei ihm wie der Zoom, der in frühen Fernsehsoaps das Gefühl diktierte –, bei Stiller dagegen verzahnt sich die eigene Vorstellungskraft aufs Produktivste mit der filmischen Strategie.

Ein zweites Beispiel für die Experimente der Anfangsjahre finden wir bei Alfred Hitchcock. Wie zuvor schon die Errungenschaften des deutschen Expressionismus, so integrierte er auch die technischen Neuheiten aus Hollywood schneller als die meisten seiner europäischen



Filmbeispiel 11.3: *The Lodger*

Kollegen in sein Werk. So gesehen überrascht es nicht, dass er in seinem Stummfilm *The Lodger* (1927), kurz nach der Premiere von *The Temptress* entstanden, ebenfalls mit dem *over-the-shoulder shot* experimentiert. Im Vergleich zum Garbo-Film verdoppelt er die entsprechenden Einstellungen sogar, was ihre Zahl dennoch nur auf – gemessen an heutigen Usanzen – magere acht ansteigen lässt. Wichtiger dagegen ist der Befund, dass das Prinzip in *The Lodger* ganz andere Gestalt annimmt als in *The Temptress* und folglich auch anderes aussagt (Filmbeispiel 11.3).

In Hitchcocks sarkastischem Thriller gibt das damalige Matinee-Idol Ivor Novello den nach Jack the Ripper geformten Frauenmörder – zumindest sieht es lange Zeit danach aus. Dieser Verdacht wirkt sich unmittelbar auf den Einsatz der Über-die-Schulter-Kadrierung aus. Alle Einstellungen dieses Typus sind – erneut auf eine für heutige Augen höchst ungebräuchliche Weise – als Halbtotalen kadriert. (Da die Formel noch nicht standardisiert war, war es auch ihr später obligatorisches Auftreten als Halbnahe nicht.) Dank einer Halbtotalen wird zudem der übliche Schärfeabfall zwischen Rücken- und En-face-Figur technisch weitgehend aufgehoben, obwohl in diesem Fall die in Richtung Kamera blickende Person (ebenso unüblich) mehrere Meter von der Repoussoir-Figur Ivor Novello entfernt steht. Die Schärfe liegt sogar primär auf ihm, was seine Gestalt, die zudem durch das Schwarz der Kleidung silhouettiert ist, zu einer geheimnisvollen Blindstelle, einer optischen Dissonanz im Bild werden lässt. Dies umso mehr, als die an sich streng symmetrische Komposition merklich aus dem Gleichgewicht gerät: Novellos Rückenfigur steht deutlich links und lässt so die viel hellere Bildfläche rechts frei, welche, weil sie erst im Hintergrund mit Personen bestückt ist, einen spürbaren Leerraum erzeugt, obwohl es sich bei den hinten ins Zimmer tretenden Polizisten um Kontrahenten des Helden handelt. Novellos Position scheint optisch die stärkere, ja er wirkt nachgerade gepanzert vom undurchdringbaren Schwarz seines Rückens, während die Position der Polizisten diese schwach und ungeschützt erscheinen lässt.

Die Position der Frau, welche sich unausgesprochen, aber eindeutig in den verdächtigen Untermieter Novello verliebt hat, bleibt ambivalent. Ihre zweite Rückenansicht bildet eine Art von optischem Echo zu Novellos Positionierung. So gesehen ist sie unter seinem ‚Panzer‘ in eine unberechenbare Schutzzone geflüchtet. Da aber in diesem Moment noch nicht geklärt ist, ob der attraktive Untermieter Blondinen nicht doch lieber aufschlitzt als heiratet, zeigt ihre Position sie zugleich in den Fängen eines Monsters. Damit erinnert die Konstellation an ein einstmals sehr beliebtes malerisches Sujet, nämlich Sankt Georgs Kampf mit dem Drachen: Bei Hitchcock gibt der eintretende Polizist den Georg, die junge Frau das Burgfräulein und der Untermieter den Drachen. Diese Assoziation erhält ihre ironische Pointe in dem bald erfolgenden Gegenschuss. In diesem tritt der Polizist von links ins Bild und drängt, statt den Drachen anzugreifen, zunächst unsanft das zu befreiende Burgfräulein beiseite, das kurz darauf, hinter Novellos Schulter Schutz suchend, wieder auftaucht. (An der Verzögerung beim Wiedererscheinen ist der Umstand schuld, dass die Schauspielerin etwas Zeit braucht, um ihre Markierung zu finden.) Damit ist der Vertreter des Gesetzes dem möglichen Verbrecher sowohl äußerlich (er nimmt jetzt im Bild dessen Position ein) wie innerlich (davon zeugt seine Aggressivität gegenüber der Frau) angenähert worden. Das dramaturgische Modell des Georgschen Drachenkampfes wurde gekippt und wie in einer Klappblende über die Mittelachse des Bildes gespiegelt. Damit sind alle Positionen der vorangegangenen Einstellung vertauscht, zumal der Polizist, welcher jetzt die vorherige Rückenposition des Untermieters einnimmt, eine hellgraue Uniform trägt. Vertauscht sind alle Positionen bis auf eine, denn die Frau behält wegen des allzu forschenden Auftretens des Ordnungshüters ihren Platz in der ‚Schutzzone des Drachens‘. Genau darin liegt die Ironie dieser Rochade. Statt zwei Personen, wie in der späteren Normierung des *over-the-shoulder*, beteiligen sich hier deren drei an dem Begegnungsskarsell, und so erweitert sich die Anzahl der Grundstellungen entsprechend. Zeigte die

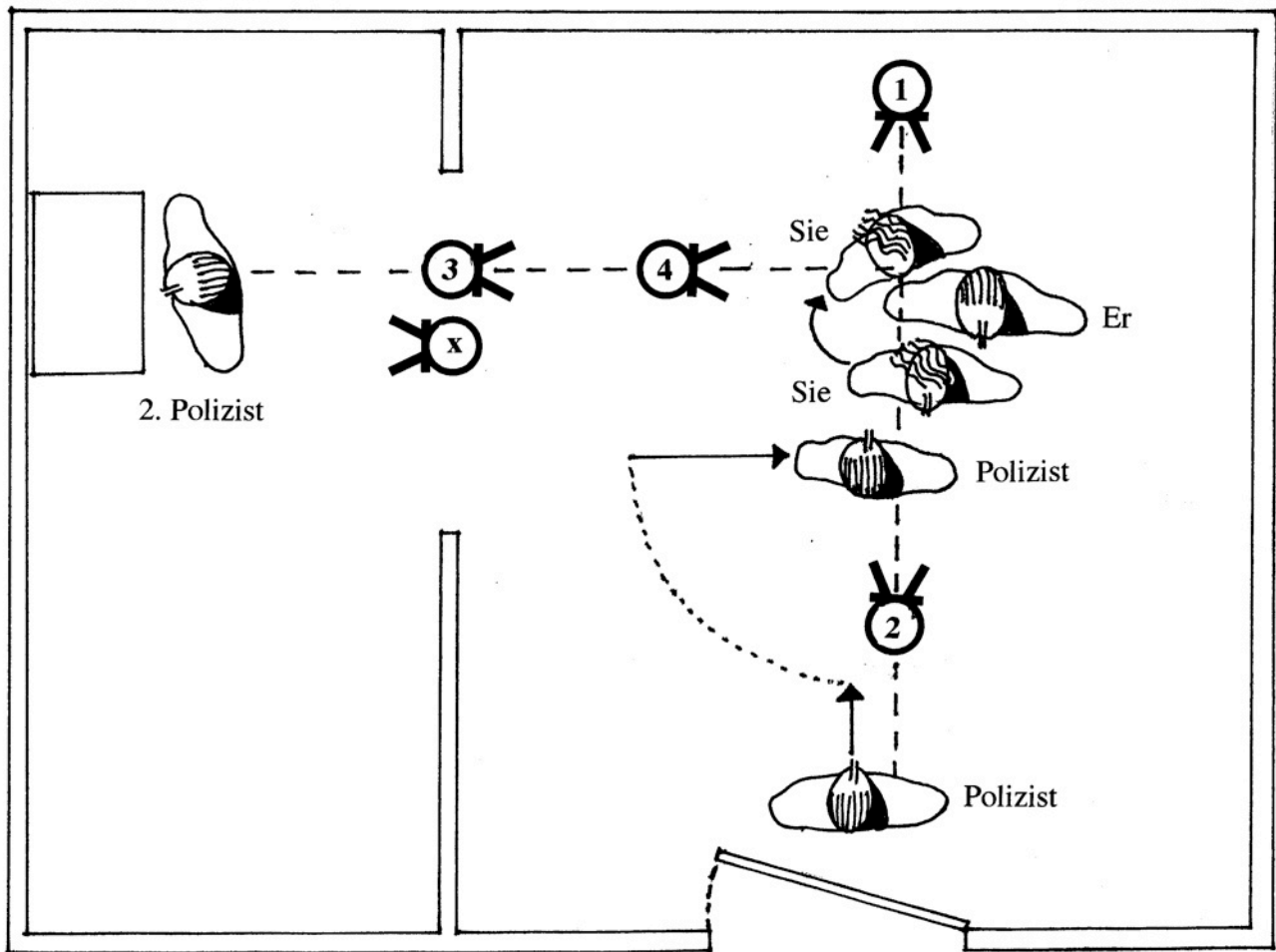


Abb. 11.1

erste Einstellung in Hitchcocks Szene zwei Rücken-⁴ gegen eine En-face-Stellung, so setzt der Gegenschuss eine Rückenansicht gegen zwei Frontalpositionen. Damit wäre das Durchdeklinieren der Stellungen – aus 2+1 wird 1+2 – eigentlich abgeschlossen, wäre die Position der jungen Frau dabei nicht immer eine sekundäre. Also braucht mindestens ihre Rückenansicht in dieser Exposition ein eigenes Arrangement, und tatsächlich bildet Hitchcock genau damit sein drittes *over-the-shoulder*.

Doch wo steht die Kamera? Mit der Schuss/Gegenschuss-Anlage verhält es sich bekanntlich wie beim Tischtennis: So wie sich die Spieler gegenüberstehen, so springt im Pingpong auch die Kamera hin und her. Aber die Auflösungen waren im Stummfilm oft viel geometrischer konzipiert. Umtanzt die Kamera das Personal heute mit Vorliebe in stumpfwinkligen Sprüngen, gaben die besten Regisseure jener Jahre dem Kantigen, dem 90- und 180-Grad-Sprung und jenem direkt in der Kameraachse nach vorne oder zurück den Vorzug. Und entsprechend springt auch Hitchcocks Kamera für die dritte Schulterkadrierung im rechten Winkel zur Seite (Abb. 11.1, Grundriss). Automatisch kommen dadurch die beiden sich gegenüberstehenden Männer in Profilstellung (in späteren Zeiten ebenfalls eher gemieden), während der Rücken der Frau den polizeilich bedrängten Untermieter diesmal schützend verdeckt. Die Bildkomposition plaziert auch diesen Rücken wieder ganz links. (In der zweiten Einstellung hat Hitchcock, um seinen Polizisten

⁴ Genau genommen sind es, wenn wir die beiden anderen hereinkommenden Polizisten mitrechnen, deren drei.

von links ins Bild schieben zu können, sogar einen Anschlussfehler in Kauf genommen, denn korrekterweise hätte der Mann von vorn, aus der Richtung der Kamera, ins Bild treten müssen.)

Auch der Kamerasprung in der Achse nach vorne kommt zur Geltung, als in einer vierten Über-die-Schulter-Kadrierung, die wohl die seltsamste im Quartett ist, das Gesicht Novellos hinter dem Haar der jungen Frau auftaucht, als lauere der Mann hinter einem Gebüsch. Und erneut markiert dieser optische Witz eine emotionale Verlagerung beim Protagonisten. Ist im ersten *over-the-shoulder* der Verdacht mitinszeniert, der Untermieter sei ein Jack the Ripper der Neuzeit, und gerät im zweiten, in dem die junge Frau hinter ihm Schutz sucht, der Untermieter in ein deutlich günstigeres Licht, so wird im dritten die Ahnung aktiviert, er habe doch etwas zu verbergen. Tatsächlich zeigt ein Gegenschuss auf einen zweiten Polizisten, dass dieser im Schrank eine verdächtige Tasche findet. Und dieser Fund löst auf dem Gesicht des Untermieters regelrechte Panik aus. Alle vier über die Schulter kadrierten Einstellungen haben gemein, dass sie die Rückenansicht sowohl als Fremdkörper – zunächst für den seltsamen Untermieter, dann für den vorpreschenden Polizisten – wie als Schutzschild aktivieren. Mit diesen beiden fast konträren Aussagen gelingt es Hitchcock, seine szenische Auflösung in dauerhafter Mehrdeutigkeit hin- und herpendeln zu lassen.

Wie einst bei Leonardos *sfumato*, bei Monteverdis Musikdramaturgie und Pastrones Kamerafahrten zeigt sich auch hier: Ein Anfang bietet oft wesentlich mehr als nur einen zaghaften Versuch, er glänzt nicht selten mit Möglichkeiten, die man später, wenn sich das jeweilige Verfahren eingebürgert hat, vergeblich sucht. Der Grund dafür dürfte just in dieser Pioniersituation zu finden sein. Denn auf der Einführung eines jeden formalen Mittels lastet unvermittelt der Sinnnachweis. Anders gesagt: Weil Formales gemeinhin seine Existenzberechtigung aus inhaltlichen Begründungen bezieht, steht jede Innovation unter dem (oft unausgesprochenen) Druck, sich als sinnvoll, sprich: *sinnerfüllt* zu erweisen. Ohne den Köder ausreichender Sinnangebote wirkt jede (auch jede ästhetische) Innovation auf die meisten Betrachter wie eine „*invention sans avenir*“ (so Auguste Lumière über das Kino). Verständlicherweise will dem jeder Erfinder zuvorkommen, und so intensiviert sich seine intuitive Hellhörigkeit für die immanenten Bedeutungsofferten eines neuen Gestaltungsmittels. Dies würde den überraschenden Reichtum erklären, den Innovationen so oft bei ihrer Erstanwendung zeigen.

Ein zweiter Grund für die spätere Verarmung dürfte in der Vereinnahmung durch den Tonfilm zu suchen sein. Das Pingpong der Dialoge verlangte eine entsprechende Aufstellung der Partner, und da kam es gelegen, dass das im Stummfilm primär für das körperbetonte In-Beziehung-setzen von Personen entwickelte Inszenierungsprinzip unmittelbar, wenn auch wesentlich abgespeckt, für das verbale Tischtennis benutzt werden konnte. Bereits in der bildenden Kunst sind Entlehnungen bei dem (in Europa) sprachdominierten Theater leicht daran zu erkennen, dass sich die Figuren halb abgewinkelt gegenüberstehen. Als etwa der junge Albrecht Dürer seine Buchillustrationen zu Terrenz' Komödien machte, arrangierte er in den ausgewählten Szenen die Personen immer so, dass sie sich, über die Mittelachse gespiegelt, im Halbprofil gegenüberstanden. Diese ausschließlich dialoggelenkte Positionierung, in der das Bild nur als Wirt des Wortes figuriert, findet im *over-the-shoulder*-Arrangement statt einer durchaus vielfältigen Rauminstallation bloß eine Variante.