

## Daisy und 3D

### Zum Vorspann von Baz Luhrmanns THE GREAT GATSBY

#### Die Macht der Bilder

Rein temporal betrachtet geht es in dem hier vorgelegten Text um nicht eben viel, genauer: um die insgesamt gut 50 Sekunden des Vorspanns aus Baz Luhrmanns 2013 in die Kinos gelangten Fitzgerald-Adaption THE GREAT GATSBY, die mit einer Spielzeit von insgesamt 137 Minuten durchaus als ein recht langer Film durchgehen kann. Es handelt sich bei ihr keineswegs um die erste kinematografische Auseinandersetzung mit Fitzgeralds 1925 veröffentlichtem Roman. Vielmehr gingen ihr drei weitere voraus, die, 1926 (Regie: Herbert Brenon), 1949 (Regie: Elliott Nugent) und 1974 (Regie: Jack Clayton) entstanden, sämtlich bei der Kritik nicht sonderlich gut ankamen, filmhistorisch völlig unbedeutend blieben und entschieden dazu beitrugen, ihrer literarischen Vorlage den Nimbus der Unverfilmbarkeit zu verleihen. Dieser wurde, schenkt man dem Gros der Rezensenten Glauben, durch die hier zur Diskussion stehende Version nicht im Mindesten angekratzt. Im Gegenteil: «Baz Luhrmann's hyperactive adaptation tramples over the subtleties of the F. Scott Fitzgerald classic.»<sup>1</sup> So lässt uns Philip French, die Ikone der britischen Filmkritik, wissen und redet damit all den vielen anderen Rezensenten das Wort, die sich über Luhrmanns Zugriff auf Fitzgeralds *Great American Novel* echauffierten. Geradezu litaneiartig pochten sie dabei auf den Qualitäts- und Wahrheitsanspruch der Tiefe, dem sich Fitzgerald, der Agent des Skripturalen, ganz und gar verpflichtet habe, wohingegen Luhrmann, als Agent des Visuellen bzw. Kinematografischen, an der Oberfläche sein künstlerisches Heil gesucht habe, das heißt dort, wo ein solches partout nicht zu finden sei. Dass er sich bei seinem Unterfangen, und zwar erstmals in seiner Karriere, digitaler 3D-Technik bediente, passte da natürlich ins Bild. Denn paradiert letztere nicht nach wie vor bevorzugt in Filmen ohne Tiefgang, in solchen also, in denen die neue Tiefe des Bildes bisweilen reichlich ungebrochen mit der Flachheit der Gedanken korrespondiert?

Die Kritiker erkannten im GREAT GATSBY das Werk eines Wiederholungstäters – zu Recht. Schließlich darf die mit großer Konsequenz betriebene und zuweilen als postmodern charakterisierte Fokussierung auf die Oberfläche seit dem Tanzfilm

1 Philip French: THE GREAT GATSBY. Review, <http://www.theguardian.com/film/2013/may/19/great-gatsby-review-philip-french> (06.10.2014).

STRICTLY BALLROOM (1992), seinem seinerzeit sehr wohlwollend aufgenommenen Debüt, als Markenzeichen Luhrmanns betrachtet werden. Wie bei kaum einem anderen Regisseur des Unterhaltungskinos geht diese Fokussierung mit einer Arbeit an einer filmischen Ästhetik einher, die, offensiv auf Stilisierung und mit ihr verbundene Camp-Effekte setzend,<sup>2</sup> den Spielfilm nicht so sehr, wie gemeinhin üblich, als Erzähl-, sondern als Bildermaschine begreift, genauer: als Maschine, die solche Bilder produziert, welche vom Erzählauftrag zu guten Teilen entpflichtet sind und als Bilder wahrgenommen werden möchten. Die Filmwissenschaft spricht in diesem Fall von einer Ästhetik des kinematografischen Exzesses,<sup>3</sup> und die wiederum passt zum GREAT GATSBY natürlich ganz hervorragend. Schließlich geht es in dem Film, betrachtet man seine *plot line*, zumal um die absorbierende Macht der Bilder, die den Blick in Fesseln legt – oder anders: um den von Nick Carraway unternommenen Versuch, sich dieser Macht zu widersetzen und sich ein ‹wahres› Bild von dem von diversen Bildern umstellten, mit allen Facetten des Exzessiven versehenen Gatsby zu machen, der sich wiederum ein ‹falsches› Idealbild von einer Frau, Daisy, gemacht hat, das seine Sicht auf ihre Person, ihm also den Durchblick, komplett verstellt. Fortwährend projiziert er, der Mann des Zuviel, dieses Bild auf sie, die immerfort in Weiß Gekleidete, wie auf eine Leinwand, womit er innerhalb der Diegese in gewisser Weise das tut, was außerhalb derselben die Domäne Luhrmanns, des Regisseurs des Zuviel, ist – mit dem entscheidenden Unterschied freilich, dass sich letzterer im Gegensatz zu seinem illustren Titelhelden als ausgesprochen souverän und reflektiert im Umgang mit den eigenen Bildern erweist. In welch hohem Maße ebendies bereits der vergleichsweise kurze Vorspann zu erkennen gibt, möchte ich im Folgenden anhand einer dichten Beschreibung desselben zeigen.

### Fluchtpunkt 3D

Einerlei ob man ihn als ‹Passage in den Film›,<sup>4</sup> als ‹Scharnier zwischen Innen und Außen›<sup>5</sup> oder aber als ‹Form der *Darstellung der Darstellung*›<sup>6</sup> bezeichnet – stets unterhält der Vorspann ein Verhältnis zum nachfolgenden Film, welches ebenso prekär

2 Vgl. hierzu Susan Sontag: Anmerkungen zu ‹Camp›. In: dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt a. M. 1995, S. 322–341, aber auch dies.: Über den Stil. In: dies.: *Kunst und Antikunst*, S. 23–47, hier: S. 28.

3 Vgl. hierzu Thomas Christen: Filmischer Exzeß. Annäherung an ein vermeintlich oberflächliches Phänomen. In: Hans-Georg von Arburg u. a. (Hg.): *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*. Zürich und Berlin 2008, S. 269–282, aber auch Kristin Thompson: The Concept of Cinematic Excess. In: Philip Rosen (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York 1986, S. 130–142.

4 Georg Stanitzek: Vorspann (*titles/credits, générique*). In: Alexander Böhnke, Rembert Hüser und Georg Stanitzek (Hg.): *Das Buch zum Vorspann. ‹The Title is a Shot›*. Berlin 2006, S. 8–20, hier: S. 8.

5 Alexander Böhnke: Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums. Bielefeld 2007, S. 95.

6 Vinzenz Hediger: Now, In a World Where. Trailer, Vorspann und das Ereignis des Films. In: Böhnke/Hüser/Stanitzek: *Das Buch zum Vorspann*, S. 102–122, hier: S. 103.

wie spannungsgeladen ist. Der Grund hierfür liegt auf der Hand: Als eine filmische Form des Impressums spricht der Vorspann über das Gemachtsein eines Produkts, dessen Wirkungsabsicht gewöhnlich auf Transparenz abzielt und insofern strikt darum bemüht ist, jedwedes Thematisieren seiner selbst außen vor zu lassen.<sup>7</sup>

Versuchen wir, diesen Umstand unter Rekurs auf das durch Jay David Bolters und Richard Grusins einflussreiche Studie *Remediation. Understanding New Media* (1999) in den medienwissenschaftlichen Diskurs eingebrachte Begriffspaar *immediacy* und *hypermediacy* zu fassen: Während erstere, so führen die Autoren aus, «[a] style of visual representation» bezeichnet, «whose goal is to make the viewer forget the presence of the medium (canvas, photographic film, cinema, and so on) and believe that he is in the presence of the objects of representation»<sup>8</sup>, ist mit letzterer gleichsam ihr Alter ego gemeint, das heißt «[a] style of visual representation whose goal is to remind the viewer of the medium.»<sup>9</sup> Dies in Rechnung gestellt, könnte man behaupten, dem im Zeichen der *immediacy* stehenden Film gehe mit dem Vorspann ein Art Schwellenraum voraus, der die *hypermediacy* dominant setzt, so als sei dem Zuschauer die Befriedigung seiner «desire to get beyond the medium»<sup>10</sup> erst gestattet, nachdem ihm der illusionäre Charakter der ihm gebotenen Befriedigung deutlich gemacht wurde. Oder kurz: Ohne *hypermediacy* ist für ihn *immediacy* nicht zu haben. Auf diesen Befund wird am Ende meiner Überlegungen zurückzukommen sein, doch gilt es zunächst, in aller Kürze Bolters und Grusins (auch im hier diskutierten Zusammenhang) zentrale These zur Dynamik (bild-)medienevolutionärer Prozesse zu referieren. Diese würden keineswegs willkürlich verlaufen, sondern gehorchten stattdessen einer treibenden und richtungsgebenden Kraft, und zwar jener oben bereits angesprochenen, als transhistorische Konstante ausgewiesenen und auf *immediacy* abzielenden «Transparenz-» bzw. «Unmittelbarkeitslust» des Mediennutzers bzw. Betrachters. Deren impliziten Imperativ spürten wir, so Bolter und Grusin weiter, wenn wir uns beispielsweise die bildmediale Entwicklung von Giotto's Arenafräsen über die zentralperspektivisch strukturierte Renaissancemalerei und die Fotografie bis hin zum Film, oder aber wenn wir uns allein die Genealogie des Films von seinen Anfängen bis zur Gegenwart vor Augen führen. Letzteres ließe sich in gewisser Weise anhand des Vorspanns von Luhrmanns *GREAT GATSBY* tun, nimmt dieser den Zuschauer doch mit auf eine Art filmhistorischer Zeitreise, deren Ausgangspunkt der Stummfilm, deren Endpunkt das gegenwärtige 3D-Spektakel bildet.

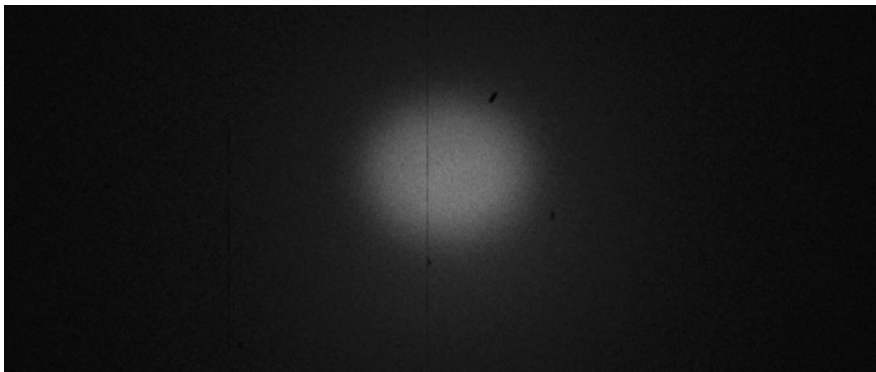
Freilich ist das erste Signal, das uns der Vorspann empfangen lässt, kein visuelles, sondern ein akustisches: Der Tonabnehmer eines Plattenspielers wird aufgesetzt, ein Rauschen setzt ein. Unmittelbar darauf ist ein schwacher, runder und signifikant

7 Vgl. hierzu auch Böhnke: *Paratexte des Films*, S. 97–98 und Stanitzek: *Vorspann (titles/credits, générique)*, S. 20.

8 Jay David Bolter und Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge und London 1999, S. 272–273.

9 Ebd., S. 272.

10 Ebd., S. 83.



1–2 THE GREAT GATSBY

flackernder Lichtpunkt mittig auf der Leinwand zu erkennen (Abb. 1). Dass es sich bei ihm um das Ergebnis einer Projektion handelt bzw. handeln soll, verraten uns die zahlreichen, markant sichtbaren Störeffekte, die jenen gleichen, welche von Kratzern und Staubablagerungen auf projizierten Filmstreifen verursacht werden. Das heißt, neben das akustische tritt ein visuelles Rauschen, noch bevor irgendein ›Inhalt‹, sei es auf akustischer oder visueller Ebene, kommuniziert wird. Die Materialität des Medialen könnte demnach nicht stärker profiliert werden; das Medium ist die einzige Botschaft, die uns erreicht. Oder anders bzw. mit Bolter und Grusin formuliert: Uneingeschränkt regiert die *hypermediacy* und bildet gleichsam den Urgrund, aus dem heraus sich der Vorspann konsequent in Richtung *immediacy* entwickeln wird.

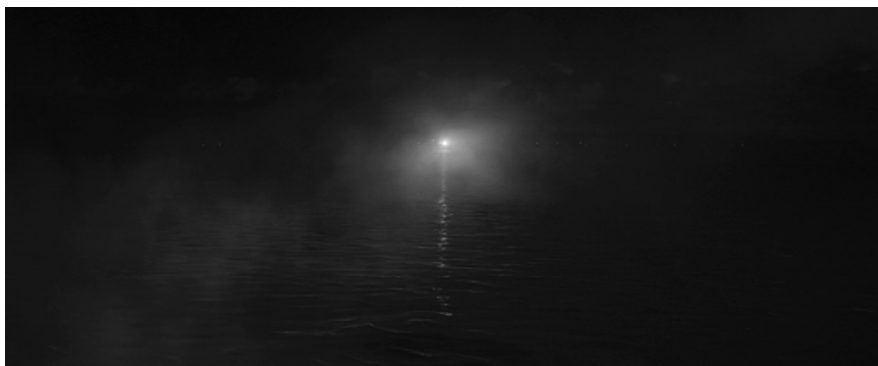
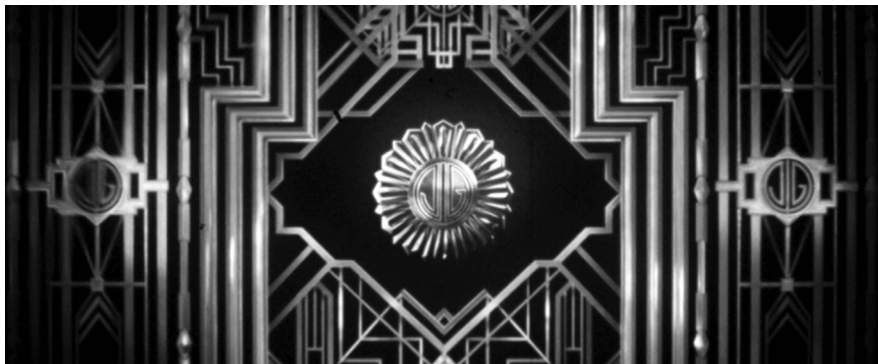
Dies wiederum geschieht in mehreren Schritten: Zunächst hebt die Musik an, und zwar ein reichlich melancholisch klingendes Bläserstück, welches das Rauschen aber keineswegs komplett übertönt. Nur wenige Sekunden später weitet sich der Lichtpunkt, um den Blick auf ein ornamentales Arrangement freizugeben, das, flächig gehalten und dominiert durch gitterartige Vertikalen, im Mittelpunkt das

bekannte schildartig anmutende Signet der Warner Brothers präsentiert (Abb. 2). Nach wie vor hält das visuelle Rauschen an, und folglich könnte man meinen, es mit dem Vorspann eines Stummfilms der 1920er-Jahre zu tun zu haben (der gewiss auch der verschollenen *Gatsby*-Adaptation von 1926 einigermaßen gut zu Gesicht gestanden hätte), würde das Arrangement nicht stetig an Größe zulegen, so als ob sich ihm die Kamera durch eine langsame Fahrt nähere. Unterbrochen wird dieser Vorgang durch die Schließung der Blende, was zur Konsequenz hat, dass erneut für einen kurzen Moment nur mehr der flackernde Lichtpunkt zu sehen ist. Doch öffnet sich die Blende rasch wieder, und wir sehen das Arrangement, in dem das Warner Brothers-Signet nun Platz gemacht hat für jenes der Village Roadshow Pictures. Noch zweimal wiederholt sich dieser Ab- und Aufblendevorgang, wobei das Logo von Luhrmanns eigener Produktionsfirma Bazmark schließlich einer sternförmigen Vignette weicht, in dessen Zentrum sich in ornamentaler Fassung die Initialen des titelgebenden Protagonisten des Films («JG») befinden (Abb. 3).

Für einen kurzen Moment bleibt das Bild nun statisch, da der Annäherungsvorgang ausgesetzt ist, doch auf dieses Innehalten – das Musikstück hat mittlerweile seinen finalen Akkord erreicht – folgt eine spektakuläre Transformation, die medienhistorisch einen Zeitsprung von knapp 100 Jahren bedeutet: Sowohl das akustische als auch das visuelle Rauschen treten zurück, und das Bild schlägt fließend vom Schwarzweiß in Farbe um. Vor allem aber verliert es seine Flächigkeit, indem es mithilfe der nun zum Einsatz kommenden 3D-Technik in die Tiefe ebenso wie nach vorn gleich einer Ziehharmonika aufgezogen wird, was zu einer Staffelung der Vertikalen führt, die das «Verlangen nach Tiefe»<sup>11</sup> des Zuschauers befriedigen und ihm ob des dreidimensionalen Bildeindrucks ein «Wow!» entlocken soll. Parallel hierzu weicht die *Gatsby*-Vignette nach hinten zurück, wird kleiner und ist allmählich kaum mehr zu erkennen (Abb. 4). Jetzt erst nimmt die Kamera ihre Verfolgung auf und stößt durch die mittlerweile an eine Art Säulengang erinnernden Vertikalen hindurch ins Bild hinein und dem flüchtenden Punkt hinterher, der einem Stern gleich im tiefen Schwarz der Bildmitte zu funkeln beginnt – zunächst weiß, dann grün.

Sodann kommt es erneut zu einer Veränderung, die nun allerdings kategorialer Natur ist. Die Abstraktion nämlich weicht Konkretem, genauer: das grüne Leuchten wird als Lichtschein einer Laterne erkennbar, der über eine gewaltige Wasserfläche fällt (Abb. 5). Nun werden aus dem Off die berühmten Eingangsworte des Romans («In my younger and more vulnerable years my father gave me some advice...») gesprochen, und wir wissen, dass wir in der Diegese des Films angekommen sind und das berühmte grüne Licht am Ende von Daisys Bootssteg vor uns haben, und zwar betrachtet von eben jener Position am gegenüberliegenden Ufer aus, die *Gats-*

11 Vgl. hierzu Stephan Günzel: Das Verlangen nach Tiefe. Zur Geschichte und Ästhetik von 3D-Bildern. In: Jan Distelmeyer, Lisa Andergassen und Nora Johanna Werdich (Hg.): *Raumdeutung. Zur Wiederkehr des 3D-Films*. Bielefeld 2012, S. 67–97.



3-5 THE GREAT GATSBY

by des Nachts immer wieder aufsucht, um sich seiner Sehnsucht nach der Geliebten voll und ganz hinzugeben. Dank der 3D-Technik wähen wir uns, sitzend im Kinosessel, mitten drin, umwabert von Nebelschwaden und kurz darauf umtanzt von Schneeflocken (Abb. 6). Man möchte die Hand nach ihnen ausstrecken, so wie



6–7 THE GREAT GATSBY

etwas später der Titelheld seine Hand nach dem grünen Licht ausstrecken wird, in dem er Daisy symbolisiert sieht (Abb. 7). Keine Frage: Ganz im Sinne Bolters und Grusins profiliert der Vorspann von Luhrmanns Film die 3D-Technik als krönenden Abschluss einer medienhistorischen Entwicklung, der das *immediacy*-Begehren des Zuschauers wie ein Positionslicht stetig den Kurs vorgibt. Dass er hierbei Gatsby und den Zuschauer derart eng aufeinander bezieht, geschieht selbstredend nicht ohne Grund. Worin dieser bestehen könnte, möchte ich im kurzen finalen Abschnitt zeigen, indem ich die Begehrensstrukturen des Protagonisten und jene des Zuschauers zueinander in Beziehung setze.

### **Ans andere Ufer**

Sowohl der Zuschauer als auch Gatsby wollen die Seite wechseln bzw. ans andere Ufer gelangen. Für den Titelhelden gilt dies ganz konkret innerhalb der Diegese: Vom West Egg, wo die Neureichen wie er wohnen, soll ihm der Sprung nach East Egg, das Areal des alteingesessenen Geldes, gelingen, um Daisy für sich zurück-

zugewinnen. Dem Zuschauer hingegen geht es um den Sprung aus der eigenen ›Wirklichkeit‹ in die der Diegese, das immersive Eintauchen in Gatsbys Welt, das ihm durch die spektakulären 3D-Bilder ermöglicht werden soll. Bekanntermaßen scheitert der Protagonist mit seinen Bemühungen trotz anfänglicher Erfolge. Und da Luhrmann weiß, dass dies der Zuschauer weiß, entlässt er diesen, indem er ihn am Ende des Vorspanns gleichsam mit Gatsbys Augen aufs andere Ufer schauen lässt, mit dem subtil gesetzten Hinweis in den Film, dass das, wofür ebendieses Ufer für ihn, den Zuschauer, steht, nämlich das ›Bad‹ in der totalen Immersion, ebenso unerreichbar ist und bleiben wird wie Daisy für Gatsby.

Gerade weil sie den Immersionserfolg bewirken sollen, können die 3D-Bilder hieran nichts ändern. Dies mag zunächst reichlich unlogisch klingen, ist es bei genauerer Betrachtung aber mitnichten. Schließlich handelt es sich bei den Bildern um spektakuläre Bilder, das heißt solche, die, wie es in Christine Hanks *Überlegungen zum Kino der Effekte* heißt, «zeigen, dass sie zeigen» und «sich förmlich als Bilder aus[stellen].»<sup>12</sup> Indem sie also ihre Bildobjekte in all ihrer Unmittelbarkeit affirmieren, unterstreichen sie ihre diesbezügliche Potenz, und genau dadurch unterlaufen sie ihr eigenes Immersionsversprechen. Zudem führt der Umstand, dass sie ihre Überlegenheit in Sachen Transparenzgenerierung nicht anders als über die Überbietung anderer, zumal älterer Bildtechnologien auszuspielen in der Lage sind und dies dem Rezipienten bewusst wird, ebenfalls notwendig zur Unterstreichung ihrer Medialität und damit zur Unmöglichkeit, die «desire for immediacy» des Zuschauers zur Gänze zu befriedigen. «[T]ransparent technologies», so führen dies Bolter und Grusin aus, «cannot satisfy that desire because they do not succeed in fully denying mediation. Each of them ends up defining itself with reference to other technologies, so that the viewer never sustains that elusive state in which the objects of representation are felt to be fully present.»<sup>13</sup> Das heißt, *immediacy* führt *hypermediacy* notwendig im Gepäck, sie wird von ihr wie von einem Schatten verfolgt. Vor allen Dingen hierüber informiert uns der Vorspann von *THE GREAT GATSBY*, und dies auf ausgesprochen elegante und unaufdringliche Weise. Nein, mit einem grobschlächtigen Trampeln, wie es Philip French in der Luhrmannschen Adaptionbemühung zu erkennen meint, hat das nicht das Geringste zu tun.

12 Christine Hanke: Kino der Effekte. Überlegungen zum Status des spektakulären Bildes. In: Distelmeyer/Andergassen/Werdich: *Raumdeutung*, S. 99–118, hier: S. 109.

13 Bolter/Grusin: *Remediation*, S. 236.



# Abbildungsnachweis

Coverfoto: Privatsammlung Bernd Stiegler.

## Bernd Stiegler

Abb. 1–3: Privatsammlung Bernd Stiegler.

## Nic Leonhardt

Abb. 1: Theaterwissenschaftliche Sammlung Porz-Wahn. Mit freundlicher Genehmigung.

Abb. 2: The Fine Art Photographer's Publishing Co. 48, Riverdal Road, London, S.W.. (Privates Bildarchiv Nic Leonhardt).

Abb. 3: Stereo-Sammlung Selle, Stadtbibliothek Köln. Mit freundlicher Genehmigung.

Abb. 4: Privates Bildarchiv Nic Leonhardt.

## Jens Ruchatz

Abb. 1: Gaston Tissandier: *History and Handbook of Photography*. New York 1877, S. 290.

Abb. 2: M. S. Emery: *Switzerland Through the Stereoscope. A Journey Over and Around the Alps*. New York/London 1901, Anhang, Karte 3.

Abb. 3: *Illustrierte Zeitung*, 37. Bd., Nr. 940, 6. Juli, 1861, S. 23.

Abb. 4: Gaston Tissandier: *Les merveilles de la photographie*. Paris 1874, S. 286.

## Felix Thürlemann

Abb. 1: Vivant Denon: «Intérieur de la Pyramide ouverte de Djyzéh». Voyage dans la basse et la haute Egypte, pendant les campagnes du général Bonaparte, Paris 1802, planche 20.

Abb. 2: Francis Frith: *Egypt, Nubia and Ethiopia. Illustrated by one hundred stereoscopic photographs. Descriptive catalogue*, London 1857. Titelblatt.

Abb. 3–6: Francis Frith: *Egypt, Nubia and Ethiopia*, London 1862. (Ausgabe A: St Andrews, University Library).

Abb. 7: Anonym: «The stereoscope, pseudoscope, and solid daguerreotypes». In: *The Illustrated London News*, 24. Januar 1852, S. 77.

Abb. 8: Patricia Ruth (Hg.): *Excursions along the Nile*, Santa Barbara 1993.

Abb. 9: Francis Frith: *Egypt, Nubia and Ethiopia*, London 1862. (Ausgabe B: Princeton, Theological Society).

Abb. 10–11: Scottish National Portrait Gallery.

Abb. 12: Zentralbibliothek Zürich.

Abb. 13: <http://ebay.to/1MH6dux> (18.8.2014).

## Stefan Drößler

Abb. 1: Kaiser-Panorama von August Fuhrmann

Abb. 2: Kinorama-Versuchskino von Eduard Bankl

Abb. 3: Bildkader von KONZERT (SU 1941)

Abb. 4: Hollywood-Reklame der 1950er-Jahre

Abb. 5: Hi-Fi Stereo 70

Abb. 6: Digital-Projektor mit Z-Screen für 3D-Projektion

**Margarete Vöhringer**

Abb. 1, 2: <http://parallax3d.blogspot.de/2013/10/3d-9-sistemas-de-proyeccion-y-visionado.html>.

Abb. 3–5: Multimedia Art Museum Moskau. Mit freundlicher Genehmigung.

Abb. 6–9: Nachlass in der Chelnokov Photo Heritage Foundation Moskau.

Abb. 10: Ossip M. Brik: «Näher zum Fakt», in *Novyj Lef*, Nr. 1, 1927, S. 34.

Abb. 11: Proletarskoje Foto Nr. 1, Moskau 1931, S. 58.

**Jörn Glasenapp**

Abb. 1–7: *THE GREAT GATSBY*, (USA/AU 2013; R: Baz Luhrmann), Warner Bros. GmbH, D 2013.