
Leben und Tod der Doppelbelichtung*

André Bazin

Der Gegensatz, den manche gern zwischen einem Kino sehen würden, das nach fast dokumentarischem Ausdruck der Realität strebt, und einem, das durch die Möglichkeiten kinematografischer Technik ins Phantastische und den Traum entfliehen möchte, ist zutiefst künstlich. Méliès und seine *VOYAGE DANS LA LUNE* (F 1902) widersprechen Lumière und seiner *ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT* (F 1896) keineswegs. Die Schreckensschreie der Menge, die sich von der naiven Lokomotive Louis Lumières beeindrucken ließ,** waren das Vorspiel zu den Ausrufen der Zuschauer im Théâtre Robert Houdin.*** Das Phantastische im Kino wird nur durch den unwiderstehlichen Realismus des fotografischen Bildes ermöglicht. Dieses Bild ist es, was uns die Gegenwart von etwas Unwahrscheinlichem aufdrängt, es in das Universum der sichtbaren Dinge einfügt.

Man kann sehr leicht die Gegenprobe darauf machen: Stellen Sie sich nur *THE INVISIBLE MAN* (*DER UNSICHTBARE*, James Whale, USA

* Dieser Text wurde ursprünglich in zwei Teilen veröffentlicht, als «Vie et mort de la surimpression – I. A propos de Ses trois amoureux» in: *Écran Français* H. 8 (22.08.1945), S. 12-13 und «Vie et mort de la surimpression – II. Les fantômes de «OUR TOWN» («UNE PETITE VILLE SANS HISTOIRE»)» in: *Écran Français* H. 9 (29.08.1945), S. 12-13. Die überarbeitete Fassung, die wir in deutscher Übersetzung präsentieren, stammt aus: *Qu'est-ce que le cinéma?* Vol. 1. Paris: Éds. du cerf 1958, S. 27-30. Wir danken dem Verlag für die freundliche Erlaubnis zur Übersetzung.

** [Anm.d.Red.:] Heute ist bekannt, dass es sich bei den beschriebenen Ereignissen um einen Mythos handelt, für den sich keine historischen Belege finden lassen. Vgl. Loiperdinger, Martin (1996), Lumières Ankunft des Zugs. Gründungsmythos eines neuen Mediums. In: *Kintop* 5, S. 37-70.

*** [Anm.d.Red.:] Dieses nach dem berühmten französischen Zauberkünstler benannte Theater gehörte Méliès ab 1888 selbst. Er zeigte hier eine Mischung aus Zaubervorstellungen und Pantomime; später führte er in diesem winzigen Theater auch seine Filme vor.

1933) als Zeichentrickfilm vor und Sie sehen, dass er jedes Interesse verliert. Was dem Publikum am Kinophantastischen tatsächlich gefällt, ist gerade dessen Realismus, das heißt der Widerspruch zwischen der unbestreitbaren Objektivität des fotografischen Bildes und dem unglaublichen Charakter des Geschehens. Es ist kein Zufall, dass der erste, der die artistischen Möglichkeiten des Films begriffen hat, Georges Méliès, ein Zauberer war.

Drei amerikanische Filme, die gleich nach dem Krieg in die französischen Kinos kamen, zeigen indes, dass der Realismus und die Glaubwürdigkeit von Trickaufnahmen relativ sind. Ich spreche von *HERE COMES MR. JORDAN* (URLAUB VOM HIMMEL, Alexander Hall, USA 1941), *TOM, DICK AND HARRY* (Garson Kanin, USA 1941) und *OUR TOWN* (UNSERE KLEINE STADT, Sam Wood, USA 1940). In keinem kommen spektakuläre Trickaufnahmen vor wie in den großen Klassikern des Genres. Allem Anschein nach verabschiedet sich Hollywood von den traditionellen Tricks und zeigt uns stattdessen eine rein psychologische Phantastik wie in *HERE COMES MR. JORDAN*, wo es fast völlig dem Zuschauer überlassen bleibt, das Bild aus der Handlung zu interpretieren, wie man es vom Theater gewohnt ist. So sind beispielsweise in einer Szene drei Personen auf der Leinwand zu sehen, von denen eine ein Geist und nur für eine der beiden anderen sichtbar ist. Der Zuschauer darf diese Beziehungen nicht aus den Augen verlieren, von denen das Bild selbst aber nicht zeugt.

Von Méliès' *LES AVENTURES DU BARON DE MUNCHHAUSEN* (F 1911) bis zu Marcel L'Herbiers *LA NUIT FANTASTIQUE* (F 1942) blieb der Traum das Bravourstück des Leinwandphantastischen. Seine herkömmliche Darstellung umfasste stets die Zeitlupe und die Doppelbelichtung (manchmal auch Filmnegativaufnahmen). In *TOM, DICK AND HARRY* hat Garson Kanin für die Tagträume von Ginger Rogers den Zeitraffer vorgezogen und manche Personen in den Traumpassagen durch optische Tricks verzerrt, die im Ergebnis an die Wirkung der Zerrspiegel im Musée Grévin erinnern. Vor allem aber hat er sich bei diesen Sequenzen für einen dramatischen Aufbau entschieden, der den Erkenntnissen der modernen Psychologie Rechnung trägt.

In der Tat waren die seit Méliès verwendeten Verfahren reine Konventionen. Wir haben sie mit derselben Gutgläubigkeit für bare Münze genommen wie die Zuschauer der Jahrmarktsskino. Doch in unseren Alpträumen sind Zeitlupe und Doppelbelichtung noch nie vorgekommen. Die Doppelbelichtung auf der Leinwand signalisiert lediglich: «Achtung! Irreal, imaginäre Person», sie repräsentiert in keiner Weise wirkliche Halluzinationen und Träume und erst recht keine Geister.

Was die Zeitlupe angeht, so suggerierte sie wohl die Schwierigkeit, die wir im Traum oft haben, unser Ziel zu erreichen. Doch Freud wusste mehr davon, und die Amerikaner, die ganz wild auf ihn sind, haben begriffen, dass der Traum sich nicht durch die formalen Eigenschaften seiner Bilder auszeichnet, sondern durch ihre dynamische Verkettung, die innere Logik, an der die Psychoanalytiker den Ausdruck eines Wunsches erkennen. Wenn etwa Ginger Rogers in *TOM, DICK AND HARRY* ihre künftige Schwiegermutter zu gewinnen versucht, indem sie unpassenderweise deren Gesicht streichelt, so ist das eine Geste, die ihr die gesellschaftliche Zensur verboten hätte, die ihren Wunsch jedoch vollkommen ausdrückt. Die Komik dieser Träume nimmt dieser Komödie nichts von ihrer Intelligenz und dem psychologischen Realismus, im Gegenteil: Meines Erachtens stellt sie viele «anspruchsvollere» Filme mit ihren falschen, ästhetisierenden Traumpassagen weit in den Schatten.

Wenn sich der Regisseur nun doch auf die Macht von Trickaufnahmen stützen will, so muss er sehr viel ausgefeiltere und kompliziertere Verfahren verwenden als die von Méliès überkommenen traditionellen Effekte. Und er muss eine, wenn auch manchmal nur winzige Verbesserung damit erreichen, die jedoch genügt, um die herkömmlichen Trickaufnahmen überholt und inakzeptabel wirken zu lassen.

So träumt in *OUR TOWN* eine Frau im Koma, sie sei tot und erlebe manche Momente ihres vergangenen Lebens noch einmal, in denen sie als Geist auftaucht. Die Szene spielt in der Küche, beim Frühstück von Mutter und Tochter (der jetzt «Toten»); diese, die ja, wie sie annimmt, nun schon dem Jenseits angehört, versucht vergeblich, in das Geschehen einzugreifen, in dem sie einst Akteurin war und gegen das sie jetzt nichts mehr auszurichten vermag. Als Geist trägt sie ein weißes Kleid und zeichnet sich in leichter Doppelbelichtung auf Gegenständen und Personen im Hintergrund ab. Bis hierher ist alles wie immer. Aber wenn der Geist um den Tisch herumzugehen beginnt, fühlen wir uns plötzlich merkwürdig unwohl, irgend etwas Ungewöhnliches geschieht, aber es ist noch nicht recht greifbar. Mit geschärfter Aufmerksamkeit entdecken wir, dass unsere Unruhe daher rührt, dass dieser Geist tatsächlich zum ersten Mal ein *echter*, in sich selbst logischer Geist ist, das heißt, er ist für Gegenstände und Personen hinter sich durchscheinend, wird aber wie Sie und ich verdeckt, wenn etwas vor ihm steht. Dies jedoch ohne das Privileg zu verlieren, durch Dinge und Menschen hindurchzuspazieren, als wär's das Natürlichste auf der Welt. Diese Erfahrung zeigt, dass das kleine Plus okkultur Eigenschaften die herkömmliche Doppelbelichtung als ganz unzulängliche Annäherung erscheinen lässt.

KÖRKALEN
(FUHRMANN DES
TODES, Victor
Sjöström, S 1921)



Die Schweden, die in der großen Epoche – jener von KÖRKALEN (FUHRMANN DES TODES, Victor Sjöström, S 1921) – das Phantastische fast zu ihrer Nationaleigenschaft machten, haben die Doppelbelichtung ausgiebig eingesetzt. Man könnte meinen, ein Verfahren, das so viele Meisterwerke ermöglicht hat, erfülle seinen Zweck vollkommen und sei ein für allemal nobilitiert. Tatsächlich hat es uns nur an Vergleichen gefehlt, um die Doppelbelichtung zu kritisieren, und seit die Amerikaner das so genannte *Dunning*-Verfahren* perfektioniert haben, sind bestimmte ihrer Verwendungen inakzeptabel geworden.

Bis heute war es leicht, zwei Bilder, die jedoch wechselseitig transparent blieben, übereinanderzulegen. Das *Dunning*-Verfahren ermöglicht gewisse Verbesserungen, insbesondere dank des Einsatzes von Bipack-Filmen (die aus zwei durch eine Rotfilterschicht getrennten Schichten – einer ortho- und einer panchromatischen – bestehen). Außerdem lässt sich mit einer deutlich verbesserten Einpassung von Maske (*cache*) und Gegenmaske (*contre-cache*) entweder eine Überlagerung zweier Aufnahmen erzielen, die beide opak sind, oder wie hier, was noch erstaunlicher ist,

* [Anm.d.Red.:] Das nach seinem Erfinder benannte *Dunning* war ein früher übliches technisches Verfahren, mit dem separat aufgenommene Vorder- und Hintergrundhandlungen zu einem Bild synthetisiert wurden.

zweier Aufnahmen, von denen nur eine undurchsichtig ist. Bei dem Geist in *OUR TOWN* ist das so, er kann von Gegenständen im Vordergrund verdeckt werden, ohne doch für die hinter ihm undurchsichtig zu werden.

Denkt man darüber nach, sind solche übernatürlichen Eigenschaften für die Glaubhaftigkeit unentbehrlich. Es gibt keinen Grund, warum nicht auch ein Geist einen präzisen Platz im Raum einnehmen oder sich einfach auf seiner Umgebung abzeichnen darf. Zudem erlaubt die wechselseitige Transparenz der Doppelbelichtung weder zu sagen, ob der Geist sich vor oder hinter dem Gegenstand, den er überlagert, befindet, noch, ob es nicht die Gegenstände selbst sind, die in dem Bereich, den sie mit dem Geist teilen, geisterhaft werden. Diese Missachtung von Perspektive und gesundem Menschenverstand wird, sobald man sich ihrer bewusst wird, sehr lästig. Die Doppelbelichtung kann also allenfalls noch durch Konvention Imaginäres suggerieren. Doch ihr Wert für die Darstellung des Übernatürlichen erweist sich als sehr unzulänglich. Wahrscheinlich könnte das schwedische Kino heute nicht mehr dieselbe Wirkung erzielen wie vor zwanzig Jahren. Seine Doppelbelichtungen überzeugen niemand mehr.

Aus dem Französischen von Barbara Heber-Schärer