media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Guido Kirsten

Distanz wahren. Proxemik und politische Semantik in BAD DAY AT BLACK ROCK

2019

https://doi.org/10.25969/mediarep/19628

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Kirsten, Guido: Distanz wahren. Proxemik und politische Semantik in BAD DAY AT BLACK ROCK. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Nähe und Distanz, Jg. 28 (2019), Nr. 2, S. 43–62. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/19628.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://www.montage-av.de/pdf/2019_28_2_MontageAV/montage_AV_28_2_2019_43-62_Kirsten-Distanz_wahren.pdf

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Distanz wahren

Proxemik und politische Semantik in Bad Day at Black Rock

Guido Kirsten

Die ersten Einstellungen von Bad Day at Black Rock (John Sturges, USA 1955) zeigen einen Zug, der die Weiten des US-amerikanischen Westens durchquert, von links nach rechts durch das Filmbild im CinemaScope-Format (Abb. 1). Wie wir später erfahren, bewegt er sich aus Los Angeles kommend Richtung Osten ins Landesinnere. Mit seinen Panorama-Aufnahmen von weitem Land und einer kleinen Siedlung bedient sich Bad Day at Black Rock der Ikonografie des «amerikanischen Kinos par excellence» (Bazin), um eine zeitgenössische Geschichte mit politischer Moral zu erzählen. Der Film spielt im Herbst 1945, kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs.

Zum ersten Mal seit vier Jahren hält der Schnellzug in dem kleinen Ort Black Rock, was dort für einige Aufregung sorgt. Der aussteigende Fahrgast John J. Macreedy (Spencer Tracy) ist angereist, um den japanischstämmigen Amerikaner Komoko zu treffen, dem er eine militärische Auszeichnung für seinen im Zweiten Weltkrieg gefallenen Sohn überbringen soll. Nach und nach erfährt er, dass Komoko nach dem japanischen Luftangriff auf Pearl Harbor in einer

1 Bad Day at Black Rock (John Sturges, USA 1955)

Mischung aus Rassismus und Opportunismus von einer betrunkenen Bande um den Anführer Reno Smith (Robert Ryan) ermordet wurde. Aus Angst vor der Aufdeckung des vertuschten Verbrechens reagieren die Dorfbewohner mit Argwohn auf die Ankunft Macreedys.

Die Handlung ist auf einen Ort beschränkt und bedient einen typischen Westerntopos: Ein wortkarger Fremden besiegt das in einer kleinen Siedlung herrschende Unrecht und hinterlässt ihre Sozialstruktur bei seiner Abreise transformiert.

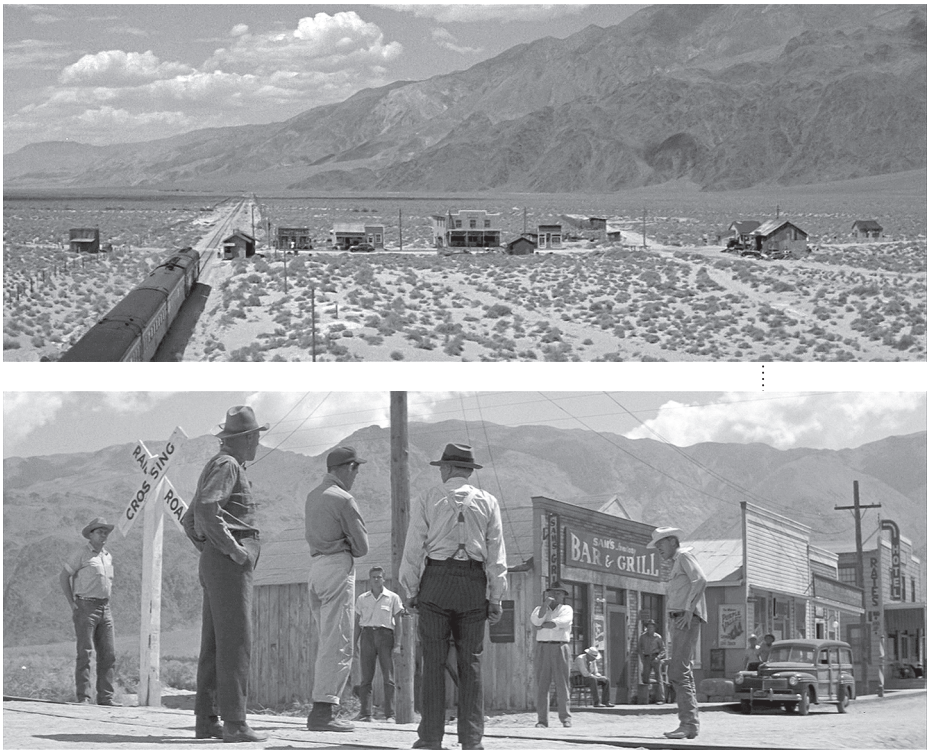
Bad Day at Black Rock macht sich nicht nur auf besondere Weise die Westernikonografie und -motivik zu eigen, er treibt auch ein hintersinniges Spiel mit dem CinemaScope-Format, das 1953 in Hollywood eingeführt wurde und die Filmeschaffenden vor kompositorische Probleme stellte.[1] Wie David Bordwell (2008 [2004]) gezeigt hat, mussten die Filmemacher das 1953 eingeführte Breitbild auf innovative Weise bespielen, um eine gewisse Harmonie in den lateral gedehnten Bildflächen zu erzielen. John Sturges' Choreografie ist jedoch weniger von formaler Experimentierfreude als vom Charakter seines Stoffes geprägt. Er nutzt das Breitwandformat für ein *staging*, das die Abstände zwischen den Figuren hervorhebt, um das soziale Klima der erzählten Geschichte zu charakterisieren.[2] So vereinzelt, wie die Häuser in dem Ort stehen (Abb. 2), verhalten sich auch die dort lebenden Menschen zueinander (Abb. 3).

In Bezug auf die Figurenchoreografie in Bad Day at Black Rock schreibt Bordwell:

> When a character speaks a crucial line, he tends to come forward or mask off others, moving and occupying a spot with the precision of a chess play. Sometimes the onlookers swap places silently on the fringes of the action, resettling the composition in ways at once subtle and transparent. These small adjustments may rebalance the frame, or clear space for new characters to come into the shot. (Bordwell 2008 [2004], 314)

1 Laut Glenn Lovell (2008, 97) wurde bereits während des Drehs eine Alternativversion von Bad Day at Black Rock im Standardformat produziert. Falls diese Fassung tatsächlich existiert, so war es mir nicht möglich, sie zu sehen. Sichten konnte ich lediglich eine Fernsehfassung des Films, die offenbar im Pan-and-Scan-Verfahren hergestellt wurde. Die von mir beschriebenen Effekte gehen in diesem Format weitgehend verloren.

2 Als *staging* bezeichne ich *einen* Aspekt der Mise en Scène: die profilmische Anordnung der Darsteller und die Choreografie ihrer Bewegungen.



2–3 Bad Day at Black Rock

Dies sind akkurate Beobachtungen des in der Tat subtilen und eleganten Spiels mit dem Bildraum. Aber auf diese piktoriale Kompositionslogik beschränkt sich die Choreografie nicht. Die erzählte Geschichte macht vielmehr deutlich, dass das räumliche Verhalten der Figuren zueinander dem gegenseitigen Misstrauen und den zerrütteten Verhältnissen im Ort entspricht, dessen Sozial- und Affektstruktur von dem vertuschten Mord geprägt ist. Die wenigen Kontakte zwischen den Menschen sind meist gewaltförmig und durch den Einsatz von Gegenständen vermittelt: Die Komplizen von Reno Smith bedienen sich Autos, Fäusten, Gewehren und schließlich eines Molotowcocktails für ihre Angriffe auf Macreedy, um ihn zum Schweigen zu bringen. Die längste Zeit bleibt die Gewalt jedoch latent und ist nur an dem permanenten Sicherheitsabstand erkennbar, den die Figuren zueinander wahren. Die Semantik dieser körperlichen Distanz lässt sich vor dem Hintergrund der sozialanthropologischen Forschung zur Proxemik genauer bestimmen.

Die Perspektive der Proxemik

In der Sozialanthropologie hat sich für die Erforschung der räumlichen Relationen von Personen in Kommunikationssituationen der Begriff der Proxemik etabliert. Bezeichnet wird damit die Untersuchung von Wahrnehmung, Nutzung und Strukturierung des Raums.[3] Meist geht es darum, wie sich das Raumverhalten auf die Beziehung von kommunikativ Interagierenden auswirkt oder wie es die Art ihrer Beziehung reflektiert; ob es intendiert ist, beispielsweise wenn man die Interaktion mit einer anderen Person sucht, oder unbewusst vollzogen wird, wie etwa in größeren öffentlichen Räumen (vgl. Harrigan 2005, 142).

Als erstes zentrales Werk zu diesem Thema gilt Edward T. Halls 1966 erschienenes Buch *The Hidden Dimension*. Schon in *The Silent Language* (1959) widmet er sich unausgesprochenen Aspekten der Kommunikation im interkulturellen Vergleich. Im zehnten Kapitel («Space speaks») führt er dort einen Begriff ein, der auch in *The Hidden Dimension* eine wichtige Rolle spielt: den der *territoriality*, den er aus der Zoologie auf die Anthropologie überträgt. In zoologischem Deutsch als ‹Revierverhalten› zu übersetzen, könnte man in soziologischen oder anthropologischen Begriffen von ‹raumgreifendem› oder einfach ‹räumlichem Verhalten› sprechen. Hall meint damit die Neigung, für sich einen bestimmten Raum zu beanspruchen, sich etwa in einem Vorlesungssaal immer an denselben Platz zu setzen (1959, 189) oder sich so zu bewegen, dass einem Andere nicht zu nahekommen.

In beiden Büchern, wie auch in seinem Aufsatz «A System for the Notation of Proxemic Behavior» (1963), betont Hall interkulturelle Differenzen, etwa die amerikanische und nordeuropäische Tendenz, die Berührung Fremder zu vermeiden, die schon frühkindlich anerzogen werde (1959, 191; 1963, 1004). Dies schließe ein, dass man Fremden im Normalfall nicht näher ‹auf den Leib rückt› als nötig und den von ihnen eingenommenen Raum respektiert, was beispielsweise in der arabischen Welt in geringerem Maße der Fall sei (1990 [1966], 154 ff.).

Viele Formulierungen und Grundannahmen Halls wirken heute hochproblematisch. Das betrifft erstens seinen ethno-nationalen Essentialismus: Undifferenziert und praktisch ohne Relativierungen

3 Auch der Gegenstand der Forschung, das Raumverhalten von Kommunikanten, (nicht nur der Forschungsansatz), wird bisweilen als Proxemik bezeichnet.

spricht er vom Verhalten *der* Franzosen, *der* Deutschen, *der* Amerikaner, *der* Engländer, *der* Japaner – Kategorien, die alle auf nationalstaatlichen Konstrukten basieren –, aber auch, und wahrscheinlich noch problematischer, von *dem* Araber und *dem* Schwarzen (ibid., 131–173).

Das zweite Problem besteht in extrem verkürzten Analogien zwischen dem territorialen Verhalten von Tieren und dem von Menschen. Im zweiten und dritten Kapitel von *The Hidden Dimension* beschreibt Hall Beobachtungen bestimmter Tierpopulationen sowie größer angelegte Versuche mit Ratten, die darauf hindeuten, dass eine zu große Dichte – auch ohne das Problem von Nahrungsknappheit – zu Stresssyndromen und Verhaltenspathologien der Tiere führe, die schließlich einen Populationskollaps einleiten könnten. In alarmistischen Tönen warnt Hall vor einem ähnlichen Szenario für die Menschheit oder jedenfalls für die Bevölkerung gewisser Regionen. Auch seine ethno-segregationistischen Ansichten begründet er mit einer derart fragwürdigen Analogie (ibid., 166).

Von den groben Schematisierungen, irreführenden Analogieschlüssen und problematischen politischen Schlussfolgerungen abgesehen, kann Halls Buch allerdings als durchaus produktiver Versuch gesehen werden, biologisch und wahrnehmungspsychologisch fundierte Anthropologie und kulturelle Einflüsse miteinander zu verbinden. Das gilt insbesondere für sein Modell von vier räumlichen Persönlichkeitszonen oder Abstandsarten. Nach Hall wäre es ein Fehler, den Menschen so zu betrachten, als entspreche der von ihm eingenommene Raum nur dem Volumen seines Körpers. Vielmehr sei davon auszugehen, dass jeden Mensch eine unsichtbare Blase umgebe, die integraler Bestandteil seiner Person ist. Für den Kontakt zu Anderen unterscheidet Hall vier Zonen: *intimate*, *personal*, *social* und *public space*. Diese Abstände sind in den Wahrnehmungskapazitäten und damit den Kommunikationsmöglichkeiten begründet. Die Art und Weise, wie der Mensch seine unmittelbare Umgebung («microspace») wahrnimmt und strukturiert, sei eine Funktion all seiner Sinne, schreibt Halls Schüler O. Michael Watson in *Proxemic Behavior: A Cross-Cultural Study*, einer empirischen Studie auf der Grundlage von Halls Kategorien (1970, 114). Hören, Sehen, Tasten, Riechen und selbst das Spüren der Körperwärme eines Gegenübers gehen in die Regulierung der Distanzen bei Gesprächen und anderen Interaktionen ein.

In einem ersten Schritt bestimmte Hall zusammen mit einem Kollegen acht verschiedene Distanzen anhand der automatisch

veränderten Lautstärke der Sprechstimme: vom ganz leisen Flüstern in unmittelbarer Nähe bis zum lauten Rufen aus großer Entfernung. Anschließend reduzierte er die Kategorien unter Einbezug weiterer Kriterien auf die genannten vier Größen, für die er wiederum je zwei Zonen (*close* und *far phase*) unterschied. Er betont, dass er diese Kategorien aus der Anschauung und Befragung von weißen Mittelschichtsamerikanern gewonnen habe und man sie nicht verallgemeinern dürfe (1990 [1966], 116). Allerdings scheinen einige der Befunde durchaus größere Geltung beanspruchen zu können.

Der *intime Bereich* umgibt den Körper im Abstand von bis zu 45 Zentimetern: Seine Nahzone (0–15 cm) ist der Bereich der Körperberührungen; man riecht die andere Person und spürt ihre Körperwärme. Die Kommunikation ist bei dieser Nähe oft nonverbal, schon ein Flüstern, schreibt Hall, kann die gefühlte Distanz vergrößern. Im entfernteren Bereich der Intimität von 15–45 cm kommt es nicht mehr zu Berührungen der Körper, allerdings muss man nur die Hand ausstrecken, um sich anzufassen. Man unterhält sich mit gesenkter Stimme; Körperwärme und -gerüche sind noch wahrnehmbar.

Der *persönliche Bereich* bezeichnet jene «Blase» («protective sphere or bubble»), die den üblichen Mindestabstand zu Anderen markiert. In der nahen Zone dieses Bereichs (45–75 cm) kann man den Gesprächspartner noch berühren. In dieser Nähe zeigt die Weise, wie sich Personen zueinander positionieren, ihr Verhältnis zu- und ihre Gefühle füreinander an. Die weite Zone des persönlichen Bereichs ist die Distanz, in der man sich meist über persönliche Belange unterhält. Die Lautstärke der Stimme kann moderat gehalten werden; Körperwärme und -gerüche werden normalerweise nicht mehr wahrgenommen.

Die *soziale Distanz* beginnt ab dem Punkt, an dem sich die beiden Kommunikationspartner nicht mehr berühren können, ohne sich aufeinander zuzubewegen. In der nahen Zone von 1,20 bis 2,15 m kommunizieren eher Leute, die sich regelmäßig sehen (beispielsweise Arbeitskollegen) oder die bei gesellschaftlichen Anlässen beieinanderstehen. Der weitere Bereich wird eingenommen, wenn man jemanden mustern oder sich mustern lassen möchte. Blickkontakt wird in dieser Zone wichtiger, um anzuzeigen, dass man die Unterhaltung aufrechterhalten will. Die Stimme muss etwas angehoben werden, sodass (beispielsweise bei offenen Türen im Büro nebenan) alles mitgehört werden kann. Hier rekurriert Hall auf eine Unterscheidung von Humphrey Osmond zwischen *soziopetalen* Raumarrangements – solchen, die wie etwa kleine Kaffeehaustische

zum sozialen Kontakt einladen – und *soziofugalen*, die den Kontakt erschweren und unwahrscheinlicher machen – wenn Sitzbänke in größerem Abstand oder Rücken an Rücken aufgestellt sind (ibid., 108). Die entferntere Zone der sozialen Distanz wirkt tendenziell soziofugal: Sie erlaubt es mehreren Personen, ‹für sich› zu sein, obwohl sie sich im selben Raum befinden.

Die öffentliche Distanz schließlich erschwert die verbale Kommunikation ohne künstliche Hilfsmittel. Sie wird nur dann gewählt, wenn man eine große Zahl an Zuhörern erreichen will. Schon in der näheren Zone von dreieinhalb bis siebeneinhalb Metern muss die Stimme dann deutlich lauter sein als üblich. Wie Linguisten gezeigt haben, verändern sich bei diesem Abstand Wortwahl und Satzbau: Die Rede wird ‹öffentlicher›, das heißt ‹korrekter› und ‹förmlicher›, und sie wird für derartige Anlässe üblicherweise vorbereitet. Der größere öffentliche Abstand wird laut Hall zu wichtigen Persönlichkeiten aufgebaut oder auf Theaterbühnen. Die Stimme klingt dann künstlich laut oder muss verstärkt werden. In jedem Fall wirkt die Kommunikation nun besonders artifiziell und unpersönlich (ibid., 117–125).

Hall unterscheidet also vier Zonen, die jeweils in zwei Bereiche untergliedert sind:

1a. intim-nah: 0–15 cm;	1b. intim-weit: 15–45 cm
2a. persönlich-nah: 45–75 cm;	2b. persönlich-weit: 75–120 cm
3a. sozial-nah: 1,20–2,15 m;	3b. sozial-weit: 2,15–3,50 m
4a. öffentlich-nah: 3,50–7,50 m;	4b. öffentlich-weit: ab 7,50 m.

Andere Autoren operieren mit anderen Einteilungen, aber für die vorliegende Analyse hat sich Halls Differenzierung als brauchbar erwiesen.

Proxemik in der Filmwissenschaft

In filmwissenschaftlichen Publikationen und Praxishandbüchern wurde die Proxemik bislang in erster Linie im Zusammenhang mit Taxonomien von Einstellungsgrößen bemüht. Dies erscheint zunächst naheliegend, da die Entfernungen zu den Figuren im Bild (die Einstellungsgrößen) mit ihrer Entfernung von der Kamera korrelieren. In Großaufnahme kommen wir einer Figur besonders nahe und sehen – wie in der Alltagswahrnehmung im intimen oder persönlichen Bereich – kleinste Details ihres Gesichts. Laut Yuri

Tsivian kann die Proxemik als Teilerklärung dafür dienen, dass manche Zuschauer und Kritiker Großaufnahmen von Gesichtern im frühen Kino als «grotesk» empfanden, während Detailaufnahmen von Gegenständen nicht bemängelt wurden. In den ersten Dekaden seien Close-ups noch als Abweichungen von der proxemischen Norm des Theaters erlebt worden:

> This norm can be defined as a *proxemic constant*: for any given text (spectacle, concert, etc.) the distance between the spectator and the space where the event is taking place is a constant value. That this value is coded anew every time (by the price of the ticket, the size of the auditorium or other circumstances) is another matter, but, once given, the proximity of the viewer to the event remains the same. The early viewer brought a similar kind of assumption to the cinema, an assumption that was not challenged until the transformation of space-bound narration into the anthropocentric narrator system began to take place. To quote an exact definition given at the beginning of the 1920s by Alexander Arkatov, the great merit of this transformation was that it «replaced the man gesticulating and moving in space with ‹flying› spaces changing each other». Indeed, the new system offered a different, mobile geometry of narrative space. The constancy of the viewing distance was no longer one of its axioms. As film directors started their experiments with framing, the former proxemic constant was turned into a variable value. (Tsivian 1994, 155)

Diese Variabilität der filmischen Proxemik aufgrund einer Découpage, die verschiedene Einstellungsgrößen kombiniert, ist auch Gegenstand medienpsychologischer Studien geworden (Messaris 1994; Eder 2006). Am ausführlichsten hat sich bis dato Per Persson (2003) der Schnittstelle von Proxemik – oder «Para-Proxemik» (Meyrowitz 1986) – und Filmanalyse gewidmet.

Persson rückt die Kategorie des *persönlichen Bereichs* ins Zentrum seiner Überlegungen. Durch den Einsatz von Nah- und Großaufnahmen könne die Intimität einer Gesprächssituation unterstrichen werden und die Zuschauer würden stärker involviert:

> The close-up's effect of intensifying content stems from its relationship to the personal space of the spectator. The close-up format means greater involvement for the spectator, and this is exploited by the analytical editing to emphasize aspects of a scene or a dialogue. (2003, 130)

Persson berücksichtigt in seiner Korrelierung von Großaufnahmen und persönlichem Bereich allerdings nicht, dass die Abstände zur Kamera auch mit der Art des Kameraobjektivs zusammenhängen, die sich wiederum auf die gefühlte Entfernung des Objekts oder der Person vor der Kamera auswirken. Es macht einen spürbaren Unterschied, ob eine Großaufnahme mit einem Tele- oder einem Weitwinkelobjektiv aufgenommen wurde.

Darüber hinaus und grundsätzlicher ist jedoch fragwürdig, inwieweit die Logik der Proxemik, die ja die Kopräsenz von zwei Personen voraussetzt, bei dem Verhältnis von einer Figur zur *per se abwesenden* Zuschauerin überhaupt sinnvoll anzuwenden ist. Hier bedürfte es zumindest einer aufwändigeren metatheoretischen Begründung oder einer Nuancierung der Aussagen. Da für die Figur in der Diegese (mit Ausnahmen des Sonderproblems der diegetischen Kamera) keine Kamera existiert, diese also auch nicht in ihren persönlichen Bereich eindringen kann, ist das Verhältnis allenfalls einseitig. Die Zuschauerin kann sich der Figur nahe fühlen, nicht aber umgekehrt – eine banale Tatsache, die jedoch die proxemischen Verhältnisse fundamental verändert.

Außerdem ist nicht erwiesen, ob überhaupt ein Zusammenhang zwischen Einstellungsgröße und Nähegefühl auf Zuschauerseite existiert. Ich stimme Meyrowitz, Persson und Eder zwar zu, dass «mittels Kameraführung, Inszenierung und Tontechniken ein Gefühl *der körperlichen Nähe im Raum* evoziert werden» kann (Eder 2006, 144; Herv. i. O.). Es ist jedoch ebenso möglich, dass beispielsweise Großaufnahmen ein solches Gefühl nicht hervorrufen, sondern entweder zu anderen Effekten (Verfremdung, Abstraktion, *déphasage*) führen oder gar keinen spürbaren affektiven Unterschied bewirken. Grundsätzlich bleibt der Abstand zur Leinwand oder zum Bildschirm identisch und die Figur genauso *abwesend* wie in allen anderen Einstellungen: Die Zuschauerin weiß, dass sie sich nie mit der Figur im selben physischen Raum aufhalten wird, und dieses Wissen bleibt nicht ohne phänomenologische Wirkung (vgl. Meunier 2019 [1969], 72–87). *Genuine Nähe,* mit all den Konsequenzen, die das Eindringen einer anderen Person in den eigenen persönlichen Bereich hat, kann sich nicht einstellen. Ob also tatsächlich «Kadrierungsmuster mentale Schemata für typisches Näheverhalten» aktivieren (ibid.), erscheint zumindest fraglich.

Auch lassen sich selbst Momente, bei denen Nah- und Großaufnahmen tatsächlich zu einer gefühlten Nähe führen, nicht unbedingt proxemisch erklären. Mindestens ebenso plausibel ist es,

hier Carl Plantingas Überlegungen zur «Szene der Empathie» zu bemühen (2004). Die gefühlte Nähe hätte dann weniger mit einer zuschauerseitig erlebten Invasion in den *personal space* der Figur zu tun als damit, dass wir in Nah- und Großaufnahmen in der Lage sind, am vergrößerten Gesichtsausdruck der Figur ihre Gefühle abzulesen und sie so nach- oder mitzuempfinden. Die para-proxemische Deutung erscheint dagegen vergleichsweise kontra-intuitiv. Zu normalen Kommunikationssituationen besteht der gewichtige Unterschied, dass dort eine vergleichbare Nähe zu einer fremden Person eine echte Ausnahmesituation bedeutet, die eine Reaktion erzwingt und das *studium* (Barthes) ihres Gesichts gerade verunmöglicht. Die Großaufnahme der Empathie-Szene ist deswegen mit Alltagswahrnehmungen kaum zu vergleichen.

Weniger fragwürdig ist es, wenn die Proxemik zur Beschreibung innerdiegetischer Raumverhältnisse zwischen filmischen Figuren genutzt wird. Denn hier handelt es sich um Situationen, in denen sich tatsächlich mindestens zwei (wenn auch fiktive) Kommunikanten wahrnehmen und (bewusst oder unbewusst) ihr raumkörperliches Verhältnis zueinander verhandeln. Der Unterschied zur sozialanthropologischen Proxemik besteht lediglich darin, dass es sich nicht um den spontanen Ausdruck kultureller und sozialer Prozesse in bestimmten Kontexten handelt, sondern um das Ergebnis von Mise en Scène und Schauspiel. In den meisten Fällen streben Regie und Darsteller an, die diegetische Proxemik dem sogenannten Realitätsprinzip entsprechend zu gestalten (Ausnahmen bilden Werke mit in dieser Hinsicht antinaturalistischer Poetik).[4] Je besser das gelingt, desto glaubwürdiger wirkt die Szene, selbst wenn diese Ausdrucksdimension vom Publikum nur selten bewusst fokussiert wird. Bezüglich ihrer Wirkung spielt neben dem narrativen Wissen um die Beziehung der Figuren auch die Découpage eine Rolle (ob beispielsweise die Figuren oft gemeinsam in einer Einstellung zu sehen sind und ob der Kamerawinkel die Abstände hervorhebt).

In jüngerer Vergangenheit wird die Perspektive der Proxemik in der Filmwissenschaft zunehmend für die Analyse der Mise en Scène entdeckt.[5] Warren Buckland nutzt sie (und die benachbarte

4 Das Realitätsprinzip besagt, dass alle Aspekte der Diegese als der Wirklichkeit entsprechend angenommen werden, die nicht – beispielsweise aufgrund von Genrekonventionen – als von ihr abweichend markiert sind.

5 Der älteste mir bekannte Text, in dem die Proxemik in einem filmtheoretischen Kontext erwähnt wird, stammt von Umberto Eco (2003 [1968]).

Disziplin der Kinetik) in einem Artikel von 2013, um beispielhaft das Schauspiel in The Big Sleep (Howard Hawks, USA 1946) zu analysieren. Er beschreibt die Interaktion des Privatdetektivs Philip Marlowe (Humphrey Bogart) mit vier weiblichen Figuren, um zu zeigen, wie die Darstellerinnen ein bestimmtes Set an Körperhaltungen und Gesten nutzen, um die Bereitschaft der von ihnen verkörperten Figuren zum Flirt («courtship readiness») zu signalisieren. Damit, so Bucklands leicht ideologiekritischer Impetus, würden die Normen heterosexuellen Verhaltens reproduziert. Noch etwas ausführlicher widmet sich Beth Carroll in ihrem Buch *Feeling Film: A New Spatial Approach* (2016) einer filmwissenschaftlichen Proxemik. Ihre Analysen beschränken sich allerdings auf die Interaktion von Schauspielern in Tanz- und Gesangsnummern in Musicals.

Betrachtet man Spielfilme in proxemischer Perspektive, zeigt sich, dass der Umgang der Figuren mit dem Raum im Normalfall den Erwartungen an das Verhalten realer Menschen in homologen Situationen folgt. Er wirkt mit anderen Worten naturalistisch oder wird naturalisiert («so verhalten sich Menschen in solchen Begebenheiten») und bleibt daher meist vorbewusst. Im Prinzip könnten wir während der Rezeption permanent das Raumverhalten der Figuren fokussieren; wir tun es jedoch selten, weil wir kognitiv von anderen Informationen und affektiv von anderen Empfindungen in Anspruch genommen werden und die naturalistische Proxemik nicht sonderlich signifikant erscheint. Erst bei Abweichungen von der Erwartung wird die Proxemik in einem stärkeren Sinn zeichenhaft.[6] Sie trägt dann nicht nur passiv (im Sinne von Plausibilisierung und Naturalisierung) zur Bedeutung bei, sondern aktiv, da sie eine Semantisierung suggeriert. Sobald wir das Verhalten der Darsteller nicht (nur) ihrer psychologischen Einfühlung in die jeweilige Rolle zuschreiben – der spontanen Verkörperung eines zum Charakter der Figur gehörigen proxemischen Verhaltens –, sondern als bewusstes Arrangement der Mise en Scène verstehen, wird die filmische Proxemik

6 Zeichenhaft kann sie umgekehrt auch wirken, wenn entweder die Situation oder das Verhältnis der Figuren noch unklar sind und über ihr Raumverhalten darauf geschlossen wird. Für die Semiotik des Theaters – und *mutatis mutandis* die des Films – lässt sich das so beschreiben: «Das Theater kann den Abstand in entsprechender Funktion als Zeichen verwenden. Ausgehend von den allgemeinen, den Kommunikationsabstand betreffenden Regeln der umgebenden Kultur und den speziellen Regeln, die unterschiedlich definierten Anwendungssituationen betreffend, kann der Abstand zwischen den Schauspielern A und B als Zeichen für das zwischen den Rollenfiguren X und Y herrschende Verhältnis realisiert und interpretiert werden» (Fischer-Lichte 1983, 89).

zur Kommunikation zweiter Ordnung: Die Figuren kommunizieren nicht mehr nur nonverbal durch ihr Raumverhalten miteinander, sondern das Arrangement der Darsteller und ihre Choreografie kommunizieren (mit den Zuschauern) über diese Kommunikation. Mise en Scène und Schauspiel werden – unterstützt durch die Bildkomposition qua Kadrierung – zu Zeichen der zwischenmenschlichen Verhältnisse: Vertraut oder misstraut man sich? Ist man sich freundschaftlich oder feindselig gesonnen? Gibt es starke oder flache Hierarchien? Wie dynamisch, wie veränderbar sind die Beziehungen?

Politische Semantik

Eine solche Semantisierung der Abstände vollzieht Bad Day at Black Rock. Die Iteration (verstanden als Kopplung von Wiederholung und Differenz) spontan als etwas zu groß empfundener Distanzen zwischen den Figuren und die Vermeidung von Körperkontakt wirken auffällig. Glenn Lovell, Autor einer Biografie von John Sturges, spricht in diesem Zusammenhang von dem «potential for power proxemics» des neuen Bildformats, das der Regisseur erkannt und genutzt habe (2008, 4).

Schon das Arrangement der Sitzgelegenheiten in der Lobby des Hotels und die Weise, wie sich die Figuren hier zueinander platzieren, wirken deutlich soziofugal (Abb. 4). Selbst wenn über wichtige Angelegenheiten gesprochen wird, die nicht für fremde Ohren bestimmt sind, wahren die Figuren durch ihre Körperhaltungen und ihre Positionierungen im Raum ostentativ Abstand (Abb. 5).

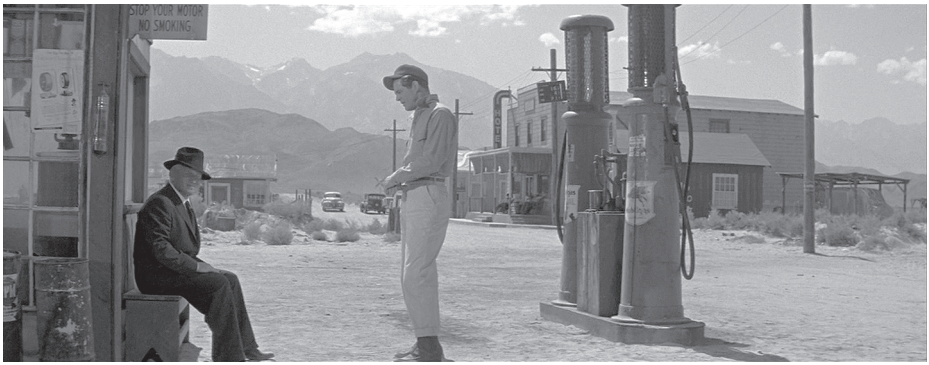
Als Zeichen verweist das auffällige *staging* in Bad Day at Black Rock zunächst auf die Verhältnisse in der Gemeinschaft, die von

4 Bad Day at Black Rock

5 Bad Day at Black Rock

dem zurückliegenden Mord und dessen Vertuschung gekennzeichnet sind. Obwohl sie alle in derselben kleinen Ortschaft leben und sich entsprechend gut kennen, erlauben die Figur einander kaum, in ihren persönlichen oder gar in den intimen Bereich einzudringen. Die *protective bubble* scheint hier größer zu sein als an anderen Orten; die Abstände weisen auf gegenseitiges Misstrauen und eine latente Gewaltbereitschaft hin.

Aber die Verweise sind nicht auf die fiktive Vergangenheit dieses fiktiven Ortes beschränkt. Deutlich sind dem Film Referenzen auf reale Ereignisse eingeschrieben. Macreedy ist nach Black Rock gekommen, um als kriegsversehrt aus Europa nach Kalifornien zurückgekehrter Veteran, dem Vater eines gefallenen Kameraden dessen Ehrenmedaille zu überbringen. Ausgerechnet der Vater eines für die USA kämpfenden Amerikaners wurde jedoch aufgrund seiner japanischen Herkunft von amerikanischen Rednecks in einer Mischung aus rassistischem Stumpfsinn, Alkoholisierung und Opportunismus ermordet. Dieses spezifische Verbrechen kann jedoch als Metonymie oder Synekdoche (*pars pro toto*) eines größeren Unrechts aufgefasst werden: Im Frühjahr 1942 wurden 120.000 Amerikaner japanischer Herkunft zunächst in sogenannte «assembly centers», dann in «relocation centers» umgesiedelt (die manchmal auch als «internment camps» und «concentration camps» bezeichnet wurden). Begründet wurden diese Internierungen mit der Gefahr, die japanischstämmige Bürger angeblich für die nationale Sicherheit darstellten, seit sich die USA nach der japanischen Attacke auf Pearl Harbor im Krieg mit Japan befanden. Die Regierungsadministration von Präsident Franklin D. Roosevelt stellte damit eine ganze Bevölkerungsgruppe unter Generalverdacht. Die japanischen Amerikaner verloren ihre Bleibe, einen



6 Bad Day at Black Rock

Teil ihres Besitzes und fundamentale Bürgerrechte (Robinson 2009; Lyon 2012). Von den Camps existiert wenig Bildmaterial, da Foto- und Film-Aufnahmen verboten waren.[7]

An einer Stelle kommen diese Ereignisse in Bad Day at Black Rock direkt zur Sprache (Abb. 6), wenn auch eher wie nebenbei:

MACREEDY: I was looking for a man named Komoko.
SMITH: Komoko? Sure, I remember him. Japanese farmer. Never had a chance …
MACREEDY: Oh?
SMITH: Got here in '41, just before Pearl Harbor. Three months later they shipped him off to a relocation center. Tough.

In einer späteren Szene (41:50–42:02), die am gleichen Ort spielt, setzen die beiden ihr Gespräch fort:

MACREEDY: The Japanese make you mad, hm?
SMITH: Well, that's different! After that sneak attack on Pearl Harbor […]
MACREEDY: Komoko made you mad?
SMITH: The same thing! Loyal Japanese Americans – that's a laugh.

Hier wird deutlich, dass der Film nicht eine beliebige Geschichte erzählt, die anti-japanischen Rassismus in den USA thematisiert,

7 Rea Tajiri, deren Großeltern in einem der Centers interniert waren, hat sich mit den traumatischen Erfahrungen in ihrem Essay-Film History And Memory: For Akiko and Takashige (USA 1991) auseinandergesetzt. Sie verwendet darin auch Ausschnitte aus Bad Day at Black Rock; vgl. Curtis 2002.

7–8 Bad Day at Black Rock

sondern spezifischer auf die realen Ereignisse der Relokalisierung und Internierung der japanischen Amerikaner ab 1942 und deren fragwürdige Motivation abzielt. Dass dem von Reno Smith ermordeten Komoko eine Ehrenmedaille für den vorbildlichen Einsatz seines im Zweiten Weltkrieg auf Seiten der US-amerikanischen Streitkräfte in Europa gefallenen Sohnes überreicht werden sollte, unterstreicht diesen Zusammenhang. Auffällig ist auch, dass der Mörder Reno Smith sich just in dem Moment, in dem die Sprache auf Komoko kommt, von Macreedy abwendet und sich einen Schritt entfernt. Aus einer sozialnahen und einander zugewandten hat er so eine sozial-ferne, abgewandte Situation gemacht, sich aus einer vermeintlichen starken in eine schwächere Position begeben, durch die er implizit seine Schuld eingesteht, da er dem Gegenüber nicht mehr in die Augen blickt (Abb. 7–8).

Anders gesagt: Versteht man Bad Day at Black Rock als Diskurs, der sich quasi-argumentativ und kritisch auf den Umgang mit

der japanisch-stämmigen Bevölkerung bezieht, bekommt das *staging* eine zusätzliche Bedeutung. Nicht nur verleiht die Proxemik den in der Diegese zurückliegenden Ereignissen (der *backstory* von Black Rock) Ausdruck, sie verweist darüber hinaus metonymisch auf die realen historischen Ereignisse.

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch die eingangs angesprochene Vektorisierung interpretieren. Der französische Filmtheoretiker Michel Colin hat spekuliert, ob nicht den Richtungen von Kamerabewegungen und von Bewegungen innerhalb der Bilder eine untergründige Semantik zukomme, da westliche Rezipienten auf die Leserichtung von links nach rechts konditioniert seien (Colin 1985, 103 f.). Laut Roger Odin (1990, 217 ff.; 2019 [2011], 60) würden Bewegungen in dieser Richtung eher als normal und harmonisch erlebt, während eine gegenläufige Vektorisierung irritierend oder destabilisierend wirke.

Die Semantik der Bewegungsrichtung in Bad Day at Black Rock scheint mir spezifischer zu sein. Bedeutsam ist, dass sich der Zug in den 15 Einstellungen des Vorspanns stets von links nach rechts durch das Bild bewegt. Betrachtet man die Leinwand als Landkarte, entspricht dies einer Bewegung von Westen nach Osten, also der tatsächlich dargestellten geografischen Richtung: In Sturges' Film fährt Macreedy aus Los Angeles in den im Landesinneren gelegenen kleinen Ort. Die Filmemacher haben damit eine Verkehrung gegenüber der literarischen Vorlage vorgenommen: In Howard Breslins «Bad Time at Honda», die der Autor im Januar 1947 unter seinem *nom de plume* Michael Niall im *American Magazine* veröffentlichte, reiste der Protagonist aus Chicago an.

Im Kontext des Westerngenres, in den Sturges die Geschichte ikonografisch einschreibt, bekommt die Richtung eine besondere Signifikanz, da sie den Vektor des ursprünglichen Mythos verkehrt. Im klassischen Western wird die symbolische Frontier, die die neu errichtete Zivilisation von den Indigenen trennt, immer weiter in Richtung Westen verschoben (Slotkin 1992; Pekler 2006). Nun aber, in der Mitte des 20. Jahrhunderts, müssen offenbar nicht mehr die indigenen *redskins* unterworfen oder zivilisiert werden, sondern die Nachkommen der Eroberer, die rassistischen *rednecks*. Damit wird die mythische Frontier internalisiert, ins Landesinnere verlegt.

Als Macreedy das Verbrechen aufgeklärt hat und die Täter entweder zu Tode gekommen sind oder verhaftet wurden, haben sich auch die sozialen Zustände verändert. Im Bildmittelgrund zeigen sich Personengruppen, zu denen nun auch Frauen und Kinder

9 Bad Day at Black Rock

gehören und die deutlich enger beisammen stehen als die Männer zuvor (Abb. 9). Macreedy hat nicht nur für eine Rehabilitierung der demokratischen Institutionen der Gewaltenteilung und der Rechtsstaatlichkeit gesorgt, sondern auch für Verschiebungen im sozialen Gefüge, was sich in neuen körperlichen Kontakten äußert. Ganz zum Schluss kommt es zum ersten aufrichtigen Händedruck, zu einer herzlichen Verabschiedung zwischen Macreedy und Doc Velie, der zu einem seiner wenigen Verbündeten zählte und dem er nun die eigentlich für Komoko bestimmte Medaille überreicht (Abb. 10).

Schluss

Die Geschichte von Bad Day at Black Rock wird über einen relativ großen räumlichen Abstand der Kamera zum Geschehen ins Bild gesetzt. Fast gänzlich haben die Filmemacher auf Nah-, Groß- und Detailaufnahmen verzichtet; selbst halbnahe Einstellungen sind selten; deutlich überwiegen Einstellungsgrößen zwischen amerikanischer Einstellung und Totale. In dieser Découpage kommen wir den Figuren nicht nahe, sondern beobachten sie aus einer Entfernung, die einen analytischen Blick erlaubt. Auch kognitiv und affektiv wahren wir eine gewisse Distanz, es gibt keine starke interne Fokalisierung (tatsächlich erfahren wir erst nach und nach, was Macreedy antreibt und was er weiß) und kaum Point-of-View-Shots; auf starke Empathie ist der Film nicht angelegt.

Bad Day at Black Rock konstelliert also vier Abstandsarten: die Abstände der Figuren zueinander, die Distanz der Kamera zum Geschehen, den relativen mentalen Abstand zu den Hauptfiguren

10 Bad Day at Black Rock

sowie die geringen diegetischen Entfernungen zwischen den Handlungsorten (die Beschränkung auf die dörfliche Enge in der Weite des Landes lässt den Film über weiter Strecken fast wie ein Kammerspiel anmuten). Ich habe mich in meiner Analyse auf die erste Abstandsart konzentriert, um das Potenzial einer proxemischen Perspektive für Fragen filmischen *stagings* auszuloten. Es wäre meines Erachtens bereichernd, wenn diese Perspektive in Filmanalysen öfter Berücksichtigung fände. Dabei wäre an die Inszenierung kultureller Unterschiede, aber auch solche sozio-stratifikatorischer Art zu denken (der proletarische Habitus tendiert aus verschiedenen Gründen stärker zu körperlicher Nähe als der bürgerliche). Filme wie L'enfant (Jean-Pierre & Luc Dardenne, B/F 2005) oder Fish Tank (Andrea Arnold, UK 2009) böten sich hier als Untersuchungsgegenstände an.

Was die politische Semantik betrifft, so ergibt sie sich aus Referenzen zu realen (‹afilmischen›) historischen Ereignissen, die im filmischen Diskurs thematisiert werden: im Fall von Bad Day at Black Rock die ethisch und politisch fragwürdige Praxis der Internierung japanischstämmiger Amerikaner während des Zweiten Weltkriegs. Inwieweit diese Bedeutungsdimension aktualisiert wird, hängt nicht nur vom filmischen Text ab: Selbst wenn sie, wie in Bad Day at Black Rock, *expressis verbis* nahegelegt wird, können die Zuschauer sie ignorieren, auf eine Diskursivierung verzichten und den Film rein fiktionalisierend, ästhetisierend oder künstlerisch lesen.[8] Was genau es heißt, einen Film als politischen Diskurs zu

8 In einer Zuschauerbefragung nach einem Testscreening erwähnte nur eine von 225 Personen explizit den politischen Gehalt des Films (Lovell 2008,

betrachten und wie dieser Lektüremodus mit anderen Modi interagiert, kann an dieser Stelle nicht erörtert werden. Zu hoffen wäre aber, dass sich Analysen von Proxemik und Richtungsvektoren, wie ich sie hier beispielhaft vorgeführt habe, in diesem Zusammenhang als anschlussfähig erweisen.

Literatur

Bordwell, David (2008) CinemaScope: The Modern Miracle You See without Glasses [2004]. In: Ders.: *Poetics of Cinema*. New York / Oxon: Routledge 2008, S. 281–323.

Breslin, Howard (1989) Bad Time at Honda [1947]. In: *No, But I Saw the Movie: The Best Short Stories Ever Made into Film*. Hg. v. David Wheeler. New York: Viking Penguin, S. 16–30.

Buckland, Warren (2013) Bodies in Filmic Space: The *Mise en Scène* of ‹Courtship Readiness› in The Big Sleep. In: *Senses of Cinema* 66 [http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/bodies-in-filmic-space-the-mise-en-scene-of-courtship-readiness-in-the-big-sleep/ (letzter Zugriff am 24.09.2019)].

Carroll, Beth (2016) *Feeling Film: A New Spatial Approach*. London: Macmillan.

Colin, Michel (1985) *Langue, film, discours. Prolégomènes à une sémiologie générative du film*. Paris: Méridiens-Klincksieck.

Curtis, Robin (2002) Trauma, Darstellbarkeit und das Bedürfnis nach medialer Genesung. Rea Tajiris History and Memory. For Akiko and Takeshige. In: *Montage AV* 11,1, S. 43–73.

Eco, Umberto (2003) Der Film und das Problem der zeitgenössischen Malerei [ital. 1968]. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hg. v. Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart: Reclam 2003, S. 305–320.

Eder, Jens (2006) Imaginative Nähe zu Figuren. In: *Montage AV* 15,2, S. 135–160.

Fischer-Lichte, Erika (1983) *Semiotik des Theaters. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen: Narr.

Hall, Edward T. (1959) *The Silent Language*. Garden City, NY: Doubleday & Company.

— (1963) A System for the Notation of Proxemic Behavior. In: *American Anthropologist* 65,5, S. 1003–1026.

— (1990) *The Hidden Dimension* [1966]. New York: Anchor Books.

108) – was natürlich nicht zwingend heißen muss, die anderen hätten ihn nicht wahrgenommen.

Harrigan, Jinni A. (2005) Proxemics, Kinesics, and Gaze. In: *The New Handbook of Methods in Nonverbal Behaviour Research*. Hg. v. Ders., Robert Rosenthal & Klaus R. Scherer. Oxford: Oxford University Press, S. 137–198.

Lovell, Glenn (2008) *Escape Artist: The Life and Films of John Sturges*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.

Messaris, Paul (1994) *Visual Literacy – Image, Mind & Reality*. Boulder, CO: Westview.

Meunier, Jean-Pierre (2019) The Structures of the Film Experience: Filmic Identification. In: *The Structures of the Film Experience by Jean-Pierre Meunier. Historical Assessments and Phenomenological Expansions*. Hg. v. Julian Hanich & Daniel Fairfax. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 31–156.

Meyrowitz, Joshua (1986) Television and Interpersonal Behavior: Codes of Perception and Response. In: *Inter/Media: Interpersonal Communication in a MediaWorld*. Hg. v. Gary Gumpert & Robert Cathcart. Oxford: Oxford University Press, S. 253–72.

Odin, Roger (1990) *Cinéma et production de sens*. Paris: A. Colin.

— (2019) *Kommunikationsräume. Einführung in die Semiopragmatik* [frz. 2011]. Übers. & hg. v. Guido Kirsten, Magali Trautmann, Philipp Blum & Laura Katharina Mücke. Berlin: OA Books.

Pekler, Michael (2006) Closing Frontiers. In: *Moving Landscapes: Landschaft und Film*. Hg. v. Barbara Pichler & Andrea Poll. Wien: Synema, S. 91–107.

Persson, Per (2003) *Understanding Cinema: A Psychological Theory of Moving Imagery*. Cambridge [usw.]: Cambridge University Press.

Plantinga, Carl (2004) Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film [engl. 1999]. In: *Montage AV* 13,2, S. 6–27.

Slotkin, Richard (1992) *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman, OK: University of Oklahoma Press.

Tsivian, Yuri (1994) *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*. London: Routledge.

Watson, O. Michael (1970) *Proxemic Behavior. A Cross-Cultural Study*. The Hague / Paris: Mouton.